

**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades**

**Programa de Doctorado “Lenguas y Culturas”**

**TESIS DOCTORAL**

**LA SUBJETIVIDAD “ANTI-EDÍPICA” DEL “SURREALISMO  
ESPAÑOL”. UNA ONTOLOGÍA HECHA ESTÉTICA**

**María del Carmen Molina Barea**



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Dirección del Prof. Dr. D. Ramón Román Alcalá

(Dpto. Ciencias Sociales y Humanidades)

Y

Coodirección del Prof. Dr. D. Pablo Rabasco Pozuelo

(Dpto. Historia del Arte, Arqueología y Música)

TITULO: *La subjetividad "anti-edípica" del "surrealismo español". Una ontología hecha estética.*

AUTOR: *María del Carmen Molina Barea*

---

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2015  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

[www.uco.es/publicaciones](http://www.uco.es/publicaciones)  
[publicaciones@uco.es](mailto:publicaciones@uco.es)

---

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

**TESIS DOCTORAL**

La subjetividad “anti-edípica” del “surrealismo español”.

Una ontología hecha estética

*The “Anti-Oedipal” Subjectivity of “Spanish Surrealism”.*

*An Ontology made Aesthetics*

María del Carmen Molina Barea

Becaria F. P. U.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



## **TÍTULO DE LA TESIS:**

### **LA SUBJETIVIDAD “ANTI-EDÍPICA” DEL “SURREALISMO ESPAÑOL”. UNA ONTOLOGÍA HECHA ESTÉTICA**

**DOCTORANDA:** María del Carmen Molina Barea

#### **INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS**

La tesis doctoral que se presenta constituye un excelente estudio que persigue como objetivo configurar una lectura ontológica del movimiento surrealista, concediendo particular énfasis a su vertiente española. En concreto, se busca arrojar luz sobre una posible vinculación entre esta corriente artística de vanguardia y el corpus estético-ontológico formulado por los pensadores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari a partir de dos obras principales: *L'Anti-Œdipe* (1972) y *Mille Plateaux* (1980); volúmenes que integran el proyecto subtítulo *Capitalismo y esquizofrenia*. La hipótesis de partida es que las técnicas surrealistas, en especial las correspondientes a los surrealistas españoles, guardan numerosos aspectos en común con la propuesta conceptual de Deleuze y Guattari referida con el término “*esquizoanálisis*”. En esta línea, la tesis presenta una perspectiva muy original e innovadora que invita a analizar la ambigua y poderosa relación entre surrealismo y psicoanálisis.

El trabajo realizado ha sido un acierto, no sólo por la elección del tema y su orientación, sino por el interés que el mismo suscita, ya que no abundan los estudios sobre arte con una perspectiva tan enriquecedora, con un estilo evocativo, que conecte conceptualmente términos artísticos, literarios o cinematográficos, bajo el paraguas y horizonte del proyecto filosófico “*deleuzoguattariano*”. Así, la noción de deseo según Deleuze y Guattari, planteada sobre todo como una cuestión de producción, y no tanto como la consecuencia de una falta o carencia, tal y como acostumbra a verse debido a la influencia de la teoría freudiana, da forma a una nueva visión ontológica adecuada a la idea de producción subjetiva –subjetividad como el resultado de una creación “*autopoiética*”, esto es, como algo que debe ser creado, proporcionando una visión radicalmente nueva de la obra, a partir de la cual pueden abrirse distintas vías de investigación.

Uno de los valores fundamentales de la tesis radica en el minucioso esfuerzo investigador que contiene. Un esfuerzo que ha permitido recoger, de forma prácticamente exhaustiva, las fuentes “anti-edípicas” de las estrategias surrealistas, marcadas por la influencia de Sigmund Freud como su “santo patrón”; si bien, curiosamente, el propio Freud dejó claro su rechazo e incompreensión para con el surrealismo. Mención especial merecen las incursiones investigadoras referidas a los sueños; pues aunque los surrealistas se vuelcan en los sueños como la ruta principal hacia el inconsciente, el psicoanálisis busca la codificación de las producciones oníricas por medio de la “cura del habla” y la interpretación edípica. Y es que en opinión de Freud, los sueños son, por así decirlo, mensajes encriptados que deben ser traducidos para comprender correctamente el inconsciente. Sin embargo, para los surrealistas, los sueños son por encima de todo una sugerente forma de producir “*cartografías deseantes*”.

El mencionado trabajo de investigación es importante, en fin, no sólo porque permite la profundización en un aspecto poco conocido y muy relevante de la estética del arte contemporáneo, sino porque recupera la obra de Buñuel, Dalí y Lorca, especialmente, desde una perspectiva que genera una relectura particularmente novedosa y significativa. Conforme a este estudio, Buñuel, por ejemplo, ataca las “*máquinas sociales*” represivas, sobre todo la familia tradicional, lo que le acarrea una situación de alta complejidad con su propia esposa e hijos; mientras genera “*máquinas de guerra*” articuladas en torno al “*amour fou*” (el mecanismo perfecto para destrozr la sociedad, la burguesía, y la religión) y a las perversiones, que son muy frecuentes en la obra del realizador aragonés. Dalí, quien a diferencia de Buñuel asume un método de subjetivación eminentemente paranoico, responde a un proceso “*rizomático*” generado a través de diversas “*líneas de fuga*”, que sin embargo, pasado el tiempo, desembocan en prácticas despóticas y estructuras edípicas condicionadas por la influencia de su amada Gala. Y Lorca, si bien el poeta no es en realidad un miembro oficial del movimiento surrealista, despierta, de hecho, considerable ambigüedad, en el sentido de que la poesía y el teatro lorquianos manifiestan una remarcable estética surrealista. De la investigación se extrae que el eco surrealista en la obra de Lorca no es solamente cuestión de estilo literario, como muchas veces se ha argumentado, sino que se trata, por encima de todo, de una cuestión ética –una cuestión derivada del “*paradigma ético-estético*”, que señalaran Deleuze y Guattari. De ahí que la subjetividad lorquiana pueda ser analizada en función de nociones propiamente

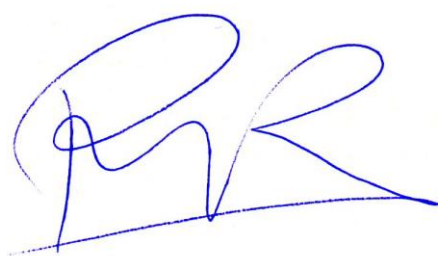
surrealistas, dado que al poeta se deben también abundantes “*máquinas de guerra*” encaminadas hacia la liberación del deseo inconsciente.

El interés que la tesis tiene para la comunidad científica se empieza a comprobar en las publicaciones de la doctoranda derivadas de la investigación: citaremos los artículos “Dalí y la *Hypnerotomachia Poliphili*” (*Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, XXI, 42–2º Semestre, 2012, pp. 355-409); “Buster Keaton y el surrealismo de la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia” (*Archivo Español de Arte*, CSIC, LXXXVI, 341, Enero-Marzo 2012, pp. 29-48); “Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte” (*Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, 22, 2012, pp. 167-192); “Ese ojo sin moral: las repercusiones estéticas del cine como ‘ojo mecánico’ desde el ultraísmo al surrealismo” (*De Arte. Revista de Historia del Arte*, Universidad de León, 13, 2014, pp. 192-215); y la comunicación al VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte, titulada “Buñuel a través de Fellini. Un lectura surrealista de *Ocho y medio*”, (*Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, en prensa).

La tesis ha cumplido así todas las expectativas que se anunciaron en el proyecto original y que se detallaron en sucesivos planes de investigación. Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 16 de marzo 2015

Firma del/de los director/es



Fdo.: Ramón Román Alcalá



Fdo.: Pablo Rabasco Pozuelo

A mi familia

*Le SURREALISME n'est pas un moyen d'expression nouveau  
ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie.  
Il est un moyen de libération totale de l'esprit  
et de tout ce qui lui ressemble.*

Antonin Artaud

(«Déclaration du 27 janvier 1925», Bureau de Recherches Surréalistes).

*Comme ce sera drôle, voyez-vous, si ce vrai  
ESPRIT NOUVEAU se déchaîne!*

Jacques Vaché

(Carta de 19 de febrero de 1918 a André Breton, *Lettres de guerre*).

*'Ah! Qui délivrera mon esprit des lourdes chaînes de la logique?'*

André Guide

(*Les Nouvelles Nourritures*).

*To think surrealism is to rethink the self.*

Mary Ann Caws

(*The Surrealist Look. An Erotic of Encounter*).

*Le surréalisme reste «un pôle incombustible»,  
au-delà de tout échec et de tout succès.*

Michael Löwy

(Prefacio a *Moments du Surréalisme*, de Vincent Bounoure).



# INDICE

- Agradecimientos.	12
- <i>Introduction.</i>	13
<i>I. Statu quo: hypothesis, justification and theoretical objectives.</i>	13
<i>II. Framework, methodology and critical procedure.</i>	17
<i>III. Structure and summary of contents.</i>	19

## PARTE I

### “Anti-Edipo” vs. “Edipo”. Por la liberación de la subjetividad

- <u>CAPÍTULO 1. “Edipo”, o el control de la subjetividad.</u>	
1.1. La visión psicoanalítica del inconsciente: Freud, el “Complejo de Edipo” y la “codificación” del deseo.	26
1.1.1. Radiografía del inconsciente freudiano.	26
1.1.2. Diseccionando el “Complejo de Edipo”.	31
1.1.3. Deleuze y Guattari contra Edipo.	37
1.2. El inconsciente según Deleuze y Guattari: “ <i>máquinas deseantes</i> ”.	46
1.2.1. “El deseo no carece de nada”: el inconsciente como “ <i>fábrica</i> ” de deseo.	47
1.2.2. ¿Qué son las “ <i>máquinas deseantes</i> ”?	49
1.2.3. Hacia la aparición del sujeto: las tres síntesis deseantes.	53
1.3. El inconsciente “edipizado/capitalizado”: “ <i>máquinas sociales</i> ”.	66
1.3.1 La “edipización” de las “ <i>máquinas sociales</i> ”.	67
1.3.2. Las tres tipologías de “ <i>máquinas sociales</i> ”.	73
1.3.3. El Edipo “macrofascista”: <i>Imperio</i> .	84
- <u>CAPÍTULO 2. El programa del <i>Anti-Edipo</i>: ¿Cómo producir una subjetividad alternativa?</u>	
2.1. Entre “ <i>rizomas</i> ”, “ <i>mesetas</i> ” y “ <i>líneas de fuga</i> ”.	90

2.1.1. Marco contextual de la dominación “edípico-imperial”: de la “ <i>sociedad disciplinaria</i> ” a la “ <i>sociedad de control</i> ”.	91
2.1.2. La alternativa “deleuzoguattariana”: “ <i>rizomas</i> ”, “ <i>líneas de fuga</i> ” y <i>cartografías</i> .	99
2.1.3. Los “ <i>devenires</i> ” del “ <i>nómada</i> ”.	107
2.1.4. La <i>molecularización</i> del “yo”: “ <i>cyborgs</i> ”, “ <i>grupos-sujeto</i> ”, “ <i>multitud</i> ”.	113
2.2. “ <i>Devenir-esquizo</i> ” o cómo construirse un “ <i>Cuerpo sin Órganos</i> ”: la opción de la subjetividad esquizoanalítica.	119
2.2.1. La importancia de fabricarse un “ <i>CsO</i> ”.	120
2.2.2. ¿Qué significa “ <i>devenir-esquizo</i> ”?	127
2.2.3. Esquizofrenia frente al capital: “ <i>esquizoanálisis</i> ”.	137
2.3. “ <i>Agenciamientos</i> ” sociales y artísticos: de la “ <i>máquina abstracta</i> ” a la “ <i>máquina de guerra</i> ”.	144
2.3.1. “ <i>Agenciamientos colectivos</i> ”: de los “ <i>grupos-sujeto</i> ” a las “ <i>máquinas abstractas</i> ”.	144
2.3.2. Del arte como “ <i>máquina de guerra</i> ”.	150
2.3.3. El “ <i>paradigma ético-estético</i> ”: la vida como “obra de arte” y arte como “ <i>trabajo vivo</i> ”.	159
- <u>CAPÍTULO 3. Hacia una visión “anti-edípica” del surrealismo: la des-organización de Antonin Artaud.</u>	
3.1. Los prolegómenos del surrealismo “anti-edípico”.	168
3.1.1. La modernidad de la posmodernidad.	168
3.1.2. La pervivencia del surrealismo en tiempos posmodernos.	176
3.2. Antonin Artaud, el “ <i>Cuerpo sin Órganos</i> ” y el “ <i>Teatro de la Crueldad</i> ”.	185
3.2.1. La guerra contra los “ <i>órganos</i> ”; la guerra contra el “ <i>rostro</i> ”.	186
3.2.2. Artaud, “ <i>suicidado</i> ” de la sociedad.	193
3.2.3. La lengua del “ <i>atletismo afectivo</i> ”.	201
3.2.4. Artaud y el “ <i>Théâtre de la Cruauté</i> ”.	212
3.3. La “ <i>lengua minoritaria</i> ” y la “ <i>literatura menor</i> ”.	223
3.3.1. El “ <i>devenir-menor</i> ” de la lengua.	223
3.3.2. De Artaud a Kafka: nomadismo del lenguaje; escritura “ <i>minoritaria</i> ”.	232

**PARTE II**  
**Los valores “anti-edípicos” del “surrealismo español”**

- CAPÍTULO 4. Modos ontológicos del surrealismo.

4.1. Ontología del “ <i>surrealismo bretoniano</i> ”: un sistema de “ <i>raicilla</i> ”.	242
4.1.1. La trayectoria reterritorializadora del “ <i>surrealismo francés</i> ”.	242
4.1.2. De Dadá al Surrealismo.	249
4.1.3. La controversia “Breton-Artaud”.	258
4.2. La “reterritorialización” del surrealismo a partir del <i>Segundo Manifiesto</i> (la alargada sombra de André Breton).	270
4.2.1. La “etapa razonada” del surrealismo y la deserción de “ <i>Un cadavre</i> ”.	270
4.2.2. El reinado de Breton, el déspota.	275
4.2.3. La organización “ <i>molar</i> ” del “ <i>surrealismo bretoniano</i> ”.	285
4.3. ¿Surrealismo o surrealismos? La debatida existencia del “ <i>surrealismo español</i> ”, o su causa “ <i>molecular</i> ”.	296
4.3.1. ¿Es posible hablar de “ <i>surrealismo español</i> ”?	297
4.3.2. La des-organización “ <i>molecular</i> ” del “ <i>surrealismo español</i> ”.	301
4.3.3. El “ <i>surrealismo español</i> ”: un conjunto de constelaciones.	312
4.3.4. “ <i>Le surréalisme est avant tout un état d’esprit</i> ”.	319
4.3.5. La Residencia de Estudiantes: un contexto decisivo.	325

- CAPÍTULO 5. “Agenciamientos maquínicos” del surrealismo (español). Una ontología hecha estética.

5.1. Por Freud y contra Freud: el surrealismo y el inconsciente liberado.	336
5.1.1. Puntos de unión y desunión entre el psicoanálisis y el surrealismo.	337
5.1.2. El psicoanálisis, el surrealismo y el sueño.	342
5.1.3. André Breton y la interpretación como forma de “reterritorialización”.	352
5.2. Dinamitando el “Complejo de Edipo”.	357
5.2.1. El deseo no asiste al “teatro edípico”.	357
5.2.2. Los surrealistas contra la institución familiar.	361
5.2.3. Las variantes del “ <i>amour fou</i> ”.	366

5.2.4. El deseo es “incivilizado”.	371
5.3. El imperio de los locos (la identidad anulada, o el sueño de la esquizofrenia).	378
5.3.1. Destruir el “yo”: la locura como disolución de la identidad “molar”.	378
5.3.2. Soñar es una forma de “devenir-loco”. Sobre alucinaciones y ensueños.	384
5.3.3. Los surrealistas, entre la esquizofrenia y la histeria.	388
5.3.4. La sistematización del “ojo clínico” como “codificación” del deseo.	395
5.4. “Devenir-otro”, “devenir-rizomático”: nomadismos y “derivas” (una nueva cartografía del inconsciente).	403
5.4.1. El “yo” multiplicado.	404
5.4.2. La fuga del “devenir-colectivo”; el paseo del “devenir-andrógino”.	410
5.4.3. Las “derivas” surrealistas: <i>cartografías deseantes urbanas</i> .	414
5.5. Escritura automática y otras formulaciones de “literatura menor”.	424
5.5.1. “Devenir-loco” en la lengua.	425
5.5.2. El inconsciente hecho escritura.	429
5.5.3. “La parole hors sujet”. Escritura sin autor.	435
5.5.4. Otras formas de “literatura menor”: del “cadavre exquis” al “anaglifo”.	441
<u>- CAPÍTULO 6. Dispositivos “anti-edípicos” de subjetivación en el surrealismo español. Tres casos de “máquinas abstractas”.</u>	
6.1. Buñuel, el “esquizo”.	452
6.1.1. Surrealista sin etiqueta.	452
6.1.2. Revolución onírica.	457
6.1.3. “No interpretar”: Buñuel contra el psicoanálisis.	462
6.1.4. “Complejo de Edipo”, familia y matrimonio.	469
6.1.5. Contra el Edipo social: civilización, burguesía e Iglesia.	481
6.1.6. La doble personalidad buñueliana.	493
6.1.7. Cine: “máquina de guerra” (1). Fetiche e “imagen-pulsión”.	497
6.1.8. Cine: “máquina de guerra” (2). La quiebra espacio-temporal; la “imagen-tiempo”.	508
6.2. Dalí, el “esquizo” abortado, o el triunfo de la paranoia.	513
6.2.1. Preludio esquizoide de Dalí.	513
6.2.2. Rumbo hacia la paranoia.	517

6.2.3. Dalí, “ <i>Gala-Gradiva</i> ” y el nuevo Narciso.	522
6.2.4. Dalí doble, “ <i>Gala-Leda</i> ” y la “reterritorialización” de las perversiones.	527
6.2.5. Conquistando lo irracional: Dalí freudiano y el método “paranoico-crítico”.	533
6.3. El nomadismo identitario: las ambivalencias del “yo” en García Lorca.	544
6.3.1. Pero, ¿Lorca es surrealista?	545
6.3.2. Más allá del “nombre”.	554
6.3.3. Deshacer el “ <i>rostro</i> ” a través de las “ <i>máscaras</i> ”.	561
6.3.4. La <i>molecularidad</i> de la subjetividad lorquiana: metamorfosis e intersexualidad.	568
6.3.5. La identidad “ <i>menor</i> ” de Lorca.	578
6.3.6. Pulsión de muerte y disolución del “yo”.	587
- <i>Coda: In what sense is Surrealism still alive?</i>	593
- <i>Conclusions.</i>	601
- Bibliografía.	611

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi gratitud al Profesor Dr. D. Ramón Román Alcalá, así como al Profesor Dr. D. Pablo Rabasco Pozuelo, por haber aceptado dirigir y codirigir, respectivamente, esta tesis doctoral. A ambos adeudo un especial agradecimiento por la confianza mostrada desde un principio en los objetivos de la tesis, y por secundar sin reservas, compartiendo con ilusión igual a la mía, los interrogantes que en su día me propuse indagar por medio del presente trabajo. La ayuda y el seguimiento prestados por su parte han constituido un respaldo fundamental en el marco más adecuado para el desarrollo de mi investigación. Su colaboración a lo largo de estos años ha sido motivo de aprendizaje a nivel académico y también personal. En este sentido, mi agradecimiento al Profesor Dr. D. Ramón Román por el magisterio del día a día y las fructíferas conversaciones en ratos robados al estrés laboral.

Quisiera igualmente manifestar mi agradecimiento a la dirección, profesorado y personal de administración del Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Córdoba, que tan grato me han hecho este periodo de trabajo, y por el inigualable trato recibido tanto en lo profesional como en lo personal. Mi agradecimiento va dirigido también a aquellos profesores del Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba, de cuya mano tuve oportunidad de recibir una intachable formación durante mis años de licenciatura.

Por otra parte, es de recibo hacer constar que este proyecto doctoral no se habría llevado a cabo de la misma manera de no haber recibido una ayuda del Programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ni tampoco sin la subvención concedida por la Universidad de Córdoba para la obtención de la Mención Internacional en el Título de Doctor, que me ha permitido disfrutar de una estancia en el École des Hautes Études en Sciences Sociales de París.

Finalmente, quiero dedicar un necesario agradecimiento a mis padres, maestros de la vida y del compromiso con el trabajo bien hecho, a mi hermana y al resto de mi familia, por su presencia incondicional, comprensión solícita y apoyo; por haberme acompañado admirablemente en esta etapa de esfuerzo y maduración. Imposible olvidar tampoco a mis queridos amigos y compañeros, que han seguido como propia la realización de esta tesis doctoral. A todos ellos, mi sincero agradecimiento.

- INTRODUCTION.

***I. Statu quo: hypothesis, justification and theoretical objectives.***

*Under the title The “Anti-Oedipal” Subjectivity of “Spanish Surrealism”. An Ontology made Aesthetics, the present research addresses the objective of establishing an ontological reading of Surrealist movement with a particular eye on the so-called “Spanish Surrealism”. Specifically, I want to cast light on the relation between the aforementioned avant-garde movement and the aesthetic-ontological corpus formulated by French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, mainly contained in two books: Anti-Oedipus (1972) and A Thousand Plateaus (1980); the two volumes which comprise the co-written project Capitalism and Schizophrenia. Basically, I suggest that Surrealist techniques, in particular those of the Spaniards, have plenty of aspects in common with the conceptual proposal which Deleuze and Guattari generally refer with the term “schizoanalysis”, which alludes to a specific ontological frame designated as “anti-Oedipal”. Most notably, the machinic production of desire, the idea of unconscious as “factory”, as well as the “rhizomatic” metamodelisation of subjectivity constitute the principal points that make possible to get a sense of Surrealist aesthetics in terms of “anti-Oedipal” processes. Indeed, the status of desire within Surrealism, along with the relevance conferred to unconscious procedures (automatism, dreams, hypnosis, hallucinations, madness), allows the effective articulation of an “anti-Oedipal” way of understanding the production of the subjectivity, as we will see later on. Likewise, the devastating critique of the Freudian “Oedipus Complex” made by Deleuze and Guattari invites us to analyse, from a similar perspective, the highly ambiguous relation between Surrealism and psychoanalysis, and the consequences that it may have from the point of view of such “autopoietic” ontology.*

*Gilles Deleuze, philosopher of “immanence” and “affects”, well-known thanks to celebrated works as Difference and Repetition (1968), Cinema 1. The Movement Image (1983) and Cinema 2. The Time Image (1985), and his books about different philosophers -Nietzsche, Bergson, Hume, Spinoza-, met dissident psychoanalyst and activist Félix Guattari in the late 60s; since then, they both collaborated together in the elaboration of a new ontology which, contrary to classical psychoanalysis, bases its principles on a pioneering notion of unconscious, basically understood as “desiring production”. That is why their work is rightly labelled as “anti-Oedipal”. According to this, it is not, then, the Oedipal conception of the psyche what ensures the formation of identity, what canalises unconscious desire, or even stipulates who is sane or mad. In fact, in this context, Deleuze and Guattari look at mental pathology and claim that it is absolutely necessary to set up a new consideration of schizophrenia, inasmuch as they*

*find in the “schizo” the perfect example of autoproduced subjectivity. In short, from the “deleuzoguattarian” standpoint the “schizo” is always-in-process, always-in-motion, escaping from Freudian subjugation and ontological standardisation. Thus, in Deleuze and Guattari’s view, as the “schizo” is constantly producing desire away from psychoanalytic schemas, he constitutes the referential model of unconscious production –in other words, the model of “anti-Oedipal” subjectivation. So, the ontological theory of Anti-Oedipus is based precisely on this revalorisation of the “schizo”. As psychoanalyst, Guattari himself already had some pragmatic experience in this field thanks to his work at La Borde: the main aim at this clinic was to abolish the traditional doctor-patient hierarchy in order to put into practice a collaborative system of transversal actions in which mental patients could freely develop their impulses.*

*Now, taking into account these guidelines, it is possible to specify the fundamental leitmotif of the research I am outlining here. In brief, the working hypothesis boils down to the idea that, among Surrealists, we are able to find relevant cases of desiring production and important examples of “schizo”. To put it in a different way, among Surrealists, I explicitly locate important examples of “anti-Oedipal” unconscious. Hence, as we shall see, what I will try to develop throughout the following chapters consists of a systematic analysis of Surrealism, driven to elucidate what kind of “anti-Oedipal” technologies can be found within Surrealist procedures. My conclusion is that both Deleuze and Guattari and the Surrealists pursue the same horizon, which is none other than the liberation of unconscious. So it could be said that they look for the same ontological revolution: the production of an “anti-Oedipal” subjectivity. Thus, I sustain that the Surrealists and Deleuze and Guattari share the same vision about the unconscious and they both want the same revolution of desire. Consequently, pursuing the evidence of such connection, my objective is to confer a specific conceptual reading on Surrealism, in the attempt to provide an innovative and more accurate framework for thinking Surrealism in the era of diluted postmodernism and “Integrated World Capitalism”. The origin of this idea could be traced back to preceding papers on Surrealism I have recently published in diverse art journals. However, theoretically speaking, it goes back to the MA Contemporary Art Theory I took at Goldsmiths College (University of London) during the academic year 2010-2011, and particularly to the Special Subject “Thinking the Sensuous. Ethics, Aesthetics and the Production of the Subjectivity” taught by Professor Simon O’Sullivan. In this challenging and highly intellectual environment I first had the opportunity to dive into Deleuze and Guattari’s suggestive work and pay particular attention to the aesthetic dimensions of their philosophical programme. Critical tools obtained in that milieu, together with my previously acquired background in Art History, helped me to come to the conclusion that it could be possible to draw a strong parallelism between Surrealist art and “deleuzoguattarian” ontology.*



*Such combination becomes evident if we look at the “ethico-aesthetic paradigm” which Deleuze and Guattari situate at the basis of “schizoanalysis”, whose implications directly influence contemporary art practice. In recent times, many are the authors who have shown that Deleuze and Guattari’s philosophical trace can be found in a wide range of artistic manifestations, and it is my conviction that it can be seen in Surrealist art as well. In this context, it is particularly relevant to point out the growing interest that Deleuze and Guattari’s philosophy is awaking nowadays among researchers in the fields of Art Theory, aesthetics and contemporary art. In fact, Deleuzian thinking is having a significant impact on research. This is not surprising. As it has been observed by Spanish philosopher José Luis Pardo in his book *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze* (2011), *Deleuzian philosophy is progressively increasing its influence in different areas of knowledge, and art is perhaps the most significant one. Thus, the consequences of such phenomenon fundamentally embrace the creation of novel academic approaches to contemporary art and ontology, to name just a few.*<sup>1</sup> *Indeed, this critical fortune spreads an exceptionally large radius of action which concerns ontology from diverse points of view related to art. In this situation, it is worth highlighting that such theoretical reception is currently gaining a widely accepted position at the same time that Surrealism strengthens its place in present-day society through a sort of trending upward. This revival of Surrealism is being materialised in the form of numerous publications and books, conferences, seminars and exhibitions; for instance, Surrealism: Desire Unbound organised in 2001 at Tate Gallery (London), the exhibition La Révolution Surréaliste curated by Werner Spies in 2002 for the Centre Georges Pompidou (Paris), also El Surrealismo y el Sueño, commissioned by José Jiménez in 2013 at the Thyssen-Bornemisza Museum (Madrid), and Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas, arranged at Reina Sofía Museum (Madrid) in 2014. Going back in time, it is possible to find the precedents of such accused tendency in the year 1972, when the Haus der Kunst (Munich) inaugurated the exhibition Le Surréalisme (1922-1942).**

---

<sup>1</sup> ‘El pensamiento de Gilles Deleuze ha sido uno de los grandes acontecimientos filosóficos de la segunda mitad del siglo XX: hoy ya no puede cabernos duda de eso, debido a la amplitud de la influencia de su obra, a la consistencia con la cual su pensamiento resiste los envites del presente, a su constante reaparición en cada recodo del camino intelectual de nuestro tiempo y, por si esto fuera poco, a la incesante marea bibliográfica que crece alrededor de su nombre a ambos lados del Atlántico.’ (Pardo, 2011: 11).

[*Gilles Deleuze’s thinking has been one of the greatest philosophical events of the second half of the XX century: today there is no doubt about it, due to the breadth of his work, the consistency with which his thought withstands every jolt of present times, the frequency with which it constantly emerges along the intellectual way of our time and, as if this were not enough, the incessant bibliographic tide which grows up around his name on both sides of the Atlantic.* (My translation)].

In 1993, American art critic Hal Foster echoed this renewed attention on Surrealism in his book *Compulsive Beauty*, remarking that Surrealism has returned more potent than ever, and that it has become the focus of numerous studies and debates. Certainly, we are still witnessing a powerful recovery of Surrealist aesthetics, and it is no coincidence that today the philosophical corpus of *Anti-Oedipus* has so good reception. Then, here I would like to propose that this contingency presupposes an intimate correlation between Deleuze and Guattari's work and Surrealism, to the extent that this avant-garde movement constitutes a productive environment, even a breeding ground, for the development of "schizoanalysis", thus connecting such specific ontological apparatus with art tools. So, my point is that these two phenomena cannot be understood separately. Moreover, as I see it, the ties between them intersect so tightly that we are able to wonder, as Professor Bernardo Pinto de Almeida already does in "El sueño como metáfora. La producción de lo imaginario en el surrealismo" (2013): *What would happen if, in order to fully understand Surrealism, we look at Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus instead of Freud's psychoanalysis, as it has been for the last few decades? In other words, what would happen if we try to understand Surrealist aesthetico-ontological resources according to a different model of unconscious –unconscious as desiring production?*<sup>2</sup> In my opinion, this consideration is increasingly pertinent in today's critical revision of Surrealism, inasmuch as it provides a more accurate picture of Surrealist art, emphasising its values as production of desire and not only as symbolic transpositions of psychoanalytic elements.<sup>3</sup> It is precisely this new conception of Surrealism what must be investigated in much greater depth that has until now been the case. And this is what the present dissertation intends to do.

---

<sup>2</sup> In Pinto's words: '¿Y si el inconsciente pudiera ser, más bien -al contrario de como Freud quiso definirlo y pensarlo, y tal como lo describieron, en cambio, Gilles Deleuze y Félix Guattari-, fábrica, gestión, maquinación de producción subjetiva [...] y, como tal, campo de producción subjetiva y espacio de experimentación de nuevas subjetividades, jamás experimentadas?' (Pinto de Almeida, 2013: 132).

[*What if the unconscious could be -contrary to Freud's definition and more accurately as Deleuze and Guattari's designation- factory, management, mechanic production of the subjectivity (...) and as such, a field for subjective production and a space for the experimentation of new subjectivities, never experienced before?* (My translation)].

<sup>3</sup> As Bernardo Pinto says: 'Lo cierto es que, si tomamos al pie de la letra [...] la radical proclamación deleuziana de la producción de inconsciente -o de un inconsciente por siempre inaprensible y en sí mismo nunca anterior a las formaciones del sujeto [...]-, podríamos afirmar tal vez, sin alejarnos de su pensamiento y planteando una hipótesis interesante desde el punto de vista conceptual, que la pintura surrealista fue, esencialmente, una extraordinaria *fábrica de inconsciente* y de imaginario, poderosa productora de inconsciente, engendrada en alguna zona remota de la mente.' (Pinto de Almeida, 2013: 141).

[*The fact is that, if we take the Deleuzian radical motto at face value (...) regarding unconscious production -an elusive unconscious, never precedent to the subject formation (...)-, we could probably state, without detaching us from his thinking, and also proposing an interesting hypothesis from a conceptual point of view, that Surrealist painting was, essentially, an extraordinary factory of unconscious and imaginary, a powerful producer of unconscious, engendered in some remote area of the mind.* (My translation)].

## **II. Framework, methodology and critical procedure.**

*In relation to what has been exposed above, this doctoral research pursues to contribute to the development of a theoretical exercise in the realm of contemporary aesthetics, mainly in what respects the ontological construction of Surrealism. So, in the attempt to articulate a critical framework, and bearing in mind current intellectual trends regarding Surrealism, I particularly follow the achievements made in many fronts by the Association pour la Recherche et l'Étude du Surréalisme (Université Sorbonne-Paris III) through the journal *Mélusine*, and also the Centre for the Study of Surrealism and its Legacies (University of Manchester) via its publication *Papers of Surrealism*, not only discussing the academic aspects of Surrealism as art-historical movement, but also its engagement with desiring practices and “affects”. In fact, Surrealism might be considered as a remarkably liberating “state of mind”, which has more to do with the production of intensities rather than with the historical periodisation of a delimited stage in Art History. Professor Michael Löwy has also insisted in the urgency of this substantial change in the academic approach towards Surrealism.<sup>4</sup> Furthermore, in the task of delineating the specific methodology of this doctoral dissertation, it is of utmost importance to take into account Hal Foster’s harsh critique of Surrealism’s general historiography. In formulating his opinion about scholarly research on Surrealism, Foster states that the majority of theories formulated over of the past few decades have got stuck between two polarised directions: on the one hand, the abstractionist line which connects Cubism and Abstract Expressionism, forgetting irreverent and pungent movements in-between such as Dada and Surrealism; and on the other hand, Anglo-American formalist theories and their short account of Dada and Russian Constructivism, the only grounds on which they are based. Therefore, Foster emphasises the importance of raising awareness to encourage the creative side of Surrealism beyond delimited approaches and partial viewpoints.*

*Hence, the present research takes over Löwy and Foster’s suggestions and does its best to design a new model for thinking Surrealism nowadays, trying to overcome the deficiencies of stylistic and historic studies, which completely disregard philosophical problems affecting upon artworks. Consequently, the main endeavour in this respect is to solve these lacks in order to*

---

<sup>4</sup> ‘Too often, Surrealism has been reduced to paintings, sculptures, and collections of poetry. It certainly includes all these manifestations but in actuality it remains elusive, beyond the rational understanding of appraisers, auctioneers, collectors, archivists, and entomologists. Surrealism is above all a particular state of mind –a state of insubordination, negativity, and revolt that draws positive, erotic, and poetic strength from the depths of the unconscious: that abyss of desire and magic well -the pleasure principle- in which we find the incandescent music of the imagination. For Surrealism, this mental transformation is present not only in the “works” that are found in museums and libraries, but also and equally so in its games, strolls, attitudes, and activities.’ (Löwy, 2009: 2).

*avoid the temptation of biased contents or one-sided focuses upon a single angle, as it is also the case with Freudian or Marxist readings on Surrealism. In our present days it is absolutely necessary to study Surrealism beyond these limitations. As it has been already said, here I promote a new starting point for thinking Surrealism, giving priority attention to all those aesthetico-ontological issues that this movement may involve. In such a context, Deleuze and Guattari's philosophy then becomes the key point in the endeavour to properly approach Surrealism from a transversal perspective. "Anti-Oedipal" devices will also be crucial to articulate the structure and even the writing style of the present thesis, in the sense that it acquires a strongly metaphorical and conceptual influence derived from "deleuzoguattarian" principles. In A Thousand Plateaus Deleuze and Guattari clearly state that writing a book is a question of "machinic assemblages" and "rhizomatic" activity; a key formulation which gives the clue to a new kind of literary model freed from univocal authorship, linearity and fixed arguments. As Guattari once said, the books he wrote in collaboration with Deleuze are supported by what he called "idea-thief"; according to which the act of writing consists of recollecting already invented terms and adapting them into a new personal work. What is more, Deleuze himself said that philosophy is the labour of creating concepts, so he spread a quite poetic and even artistic conception of academic investigation: philosophy as creation. As can be seen, this modality of theoretical writing entails transdisciplinary skills, so much so that Deleuze and Guattari's books continuously make nods to different arts, specially cinema, music, and literature, quoting for example Kafka, Proust, Beckett, Carroll, and above all, Surrealist poet Antonin Artaud. So, in reading Deleuze and Guattari, we are never really sure if we are reading philosophy, psychiatry, literature, or art critique.*

*Then, throughout the following pages, it would not be unusual to employ an evocative, undetermined writing style, or connect conceptual terms to art, literature or cinema, because, after all, the precedents of such dynamics are to be found in Deleuze and Guattari's philosophical project. Not surprisingly, Deleuze and Guattari claim to put into practice the so-called "fractal writing", or more generally, "nomad thought". The "deleuzoguattarian" writing is then characterised by its internal dissidence, as it were. Following such mechanism -the mechanism of the "writing machine"-, it is my intention to forge a doctoral dissertation under the stimulus of this idea, precisely bearing in mind that it does not come into contradiction with Surrealism; quite the opposite. For instance, Jack J. Spector has remarked the heterodox nature of Surrealism in his book Surrealist Art and Writing, 1919-1939. The Gold of Time (1997). In particular, he alludes to the difficulty which must be coped with by researchers due to the intertextual heterogeneity of Surrealist techniques. In his opinion, Surrealism is not merely an art movement but a space of aesthetic confusion; a space where all the artistic disciplines come*

together –painting and poetry, engravings and “collages”, cinema and “dérives”. This complexity comes from the transformational experiences of Surrealist art, which thus becomes a milieu for experimenting with “affects” using different ways of expression. As all of this suggests, Surrealism is actually an effervescent “state of the spirit” focused on desiring politics through artistic means. Finally, this conceptual approach entails an ambitious bibliographic research in the attempt to achieve some convergence between art-historical and theoretic and aesthetical positions. For that reason, apart from Deleuze and Guattari, I will pay closest attention to the work of Sigmund Freud, Antonio Negri, Michel Foucault, but also André Breton, Antonin Artaud, Luis Buñuel, and Salvador Dalí, among many others.

### **III. Structure and summary of contents.**

In what respects the development of contents, the thesis is divided into two different parts: First Part, which encompasses Chapter 1, Chapter 2 and Chapter 3; and Second Part, which comprises Chapter 4, Chapter 5 and Chapter 6. To begin with, the First Part is mainly dedicated to Deleuze and Guattari’s notion of desire, basically understood as a matter of production; not as the consequence of a specific lack or wish, as we are used to see it, due to the influence of Freudian understanding of unconscious. In brief, what Deleuze and Guattari state is that desire is above all a sort of connective process, which thus destroys psychoanalytic prejudices about unconscious and gives form to a new ontological vision, according to the idea of subjective production –subjectivity as the result of an “autopoietic” creation; that is, as something that must be created. As Guattari says, we do not really stand before a subjectivity already given; rather, we are called to produce it. So, in the first section of the dissertation we will see that such ontological production functions in a quite machinic fashion (“desiring machines”), obtaining irregular identities which -using the term derived from Antonin Artaud-Deleuze and Guattari call “Bodies without Organs”, or simply, “schizo”. More accurately the “BwO” is an expanded “body” traversed by multiple “affects”, which produce dysfunctional “organisms”; or in other words, broken machines that connect and interrupt desiring fluxes. In brief: ‘The BwO is desire; it is that which one desires and by which one desires.’ (Deleuze and Guattari, 1987: 165). Thus, Deleuze and Guattari manage to elaborate a strong critique of Oedipal unconscious; instead, they provide a radically new conception of desire, which is not desire for an object, but unconscious production.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> In his book *Soft Subversions*, Guattari explains: ‘For Gilles Deleuze and me desire is everything that exists before the opposition between subject and object, before representation and production. It’s everything whereby the world and affects constitute us outside of ourselves, in spite of ourselves. It’s everything that overflows from us. That’s why we define it as flow. Within this context we were led to forge a new notion in order to specify in what way this kind of desire is not some sort of undifferentiated

*In Chapter 1 it will also be discussed another important aspect related to the libidinal machines which have been already commented. It is the double-faced gesture whereby “anti-Oedipal” desire not only bears directly on individual subjectivity but on social infrastructures as well. Deleuze and Guattari coin the expression “social machines” to mean the social milieu machinically produced according to immanent desire. However, “social machines” are not freed from stratification. In fact, they share with “desiring machines” a dangerous risk of oedipalisation that must be avoided by all means. In the present research, this danger, which is to be found at the heart of the socius, will be designated “Empire”, and it constitutes a sort of equivalence of Oedipus’s dominant power over unconscious. The sense of this particular focus is, as I will try to show hereafter, that the repressive action undertaken by Oedipus within libidinal realm is correlative to that of Empire and its “civilised-capitalist” socius. Not in vain, Deleuze and Guattari speak of “the imperialism of Oedipus”. The main source which inspires this connection is the book Empire (2000), written by Antonio Negri and Michael Hardt, followed by two volumes: Multitude (2004) and Commonwealth (2011). Likewise, such analysis will be raised according to Foucault’s study on “Panopticism” and “disciplinary institutions”, since it is very timely in this context. Ultimately, it will be considered the essential role of “contra-power”; the desiring force against Empire that Negri defines as resistance, insurrection and constituent power, also linked to the epiphany of the “monstrosity”: a “multitude of nomads” which attack Empire from within using creativity and “affects”; in other words, the “potenza” of multitude’s “General Intellect”.*

*In this battle against “Oedipus-Empire”, the “multitude” of “Bodies without Organs” employs a specific strategy, precisely named “schizoanalysis”. Broadly speaking, the schizoanalytic functioning is inspired by schizophrenic features, but, as it will be carefully analysed in Chapter 2, this is not the idea of schizophrenia as such, but a metaphorical conception of its psychological implications. Deleuze and Guattari come back to the “schizo” just because the schizophrenic identity is the perfect example of fluctuating subjectivation, whose limits have been completely blurred; so the “schizo” provides the subjective model upon which Oedipal schemas have no influence at all. As a result, Deleuze and Guattari claim that the “schizo” entails the fundamental tools for producing ourselves in a “nomadic” way, just flowing, affecting and being affected. Thus, subjectivity is not the property of a subject already existent; on the contrary, the subject becomes. The “schizo” is then the key for understanding*

---

*magma, and thereby dangerous, suspicious, or incestuous. So we speak of machines, of “desiring-machines”, in order to indicate that there is as yet no question here of “structure” –that is, of any subjective position, objective redundancy, or coordinates of reference. Machines arrange and connect flows. They do not recognize distinctions between persons, organs, material flows, and semiotic flows.’ (Guattari, 1996: 142).*

*“becoming” as the dynamics of “anti-Oedipal” automodelisation. ‘Schizophrenia in Deleuze and Guattari’s is not a malady; it is a process (that of becoming).’ (Masummi, 1992: 179). Finally, schizophrenia will be studied as the process of the “rhizome” (which is neither a “tree” nor a “root”) inasmuch as it connects and interrupts desiring fluxes. For that, as it is presented by Deleuze and Guattari, the schizophrenic action is also a “line of flight” which gives form to “collective assemblages”, “abstract machines” and “war machines”, among which I highlight art practice, because ‘every production of a work of art follows a line of flight, escaping dominant presuppositions.’ (Goodchild, 1996: 187). As this reveals, art is an effective instrument in order to produce subjectivity in an “anti-Oedipal” way. At this point it will be crucial to cast an eye over the figure of Antonin Artaud and his “Theatre of Cruelty”, particularly in relation to the subjective effects of “minor literature”, as it will be carefully studied in Chapter 3.*

*Now concerning Part II, if the previous chapters were about detailing the “anti-Oedipal” nature of desire and the mechanisms of schizoanalytic production, the following sections will be dedicated to the comparison of such strongly theoretical framework with Surrealist art’s specific procedures. So, the main purpose in the Second Part is to analyse Surrealism according to the “deleuzoguattarian” principles. So here the methodology tries to be simultaneously historical and philosophical, insofar as it will be required to contrast the origin and stages of Surrealist movement, but also it will be equally important to reflect upon the vast complexity of Surrealist convictions and commitment in what respects aesthetics and politics. However, it must be noted that such combinatory analysis pursues a concrete objective, which is basically orientated to make clear the ontological processes developed by Surrealist, stressing the similarities with the “anti-Oedipal” praxis. Consequently, in this section I want to explore aspects related to the history of Surrealism, its constitution and evolution, and of course, its aesthetic values, because if we study these elements in light of “schizoanalysis” we will realise, as I will try to show, that Surrealism has a strong correlation with “deleuzoguattarian” production of the subjectivity. However, not all Surrealists have the same characteristics. In particular, it is relevant to make a distinction between “French Surrealism” and “Spanish Surrealism” due to their radical differences in terms of structural composition, organisation, and aesthetic normativity, which obviously determine the specificities of both Surrealist factions. In relation to this, the point of departure in Chapter 4 will be like an x-ray of “French Surrealism”, the group led by André Breton, the “Pope of Surrealism”; group which will be studied from the point of view of “molar aggregates”, quite different from the rhizomatic nature of “molecular groups” which will be considered in discussing “Spanish Surrealism”.*

*As we will see, the group fiercely governed by Breton suffers the despotic action of an undisputed leader -Breton himself-, who at first fought for the liberation of unconscious (he was interested in automatism, dreams, hypnosis, etc.) but progressively, at the same time that he gradually acquired a sense of his own figure as foundational leader, Breton started to retrace his steps and, finally, he established a quite dogmatic organisation, fixing Surrealism around his central power. This paradoxical positioning paints a clear picture of “French Surrealism” as a controlling entity, subsumed within the straitjacketed schema of unconscious oedipalisation. This has little in common with “Spanish Surrealism”. Unlike French Surrealist, Spaniards have nothing to do with an organised structure, normative programme and leader; and their artistic proposals, liberated from Breton’s commandments, are essentially directed to provoke desiring outbreaks in everyday life. These circumstances will be studied in detail throughout an exhaustive comparison between both types of Surrealism. As far as “Spanish Surrealism” is concerned, the dissertation will be focused on authors belonging to the Generation of ’27 and young artists enrolled within the environment of Residencia de Estudiantes in Madrid. Theoretically speaking, my approach to “Spanish Surrealism” will be articulated according to the work of consolidated experts in the field such as Giovanni Morelli, C. Brian Morris, Paul Ilie, and other hispanists. Finally, it should be remarked that I necessarily sift the specific object of study that I want to submit under consideration, and I willingly push away other potential focal points of Surrealism in Spain, whose characteristics are of no particular interest in the present research; for instance, the Surrealist Group of the Canary Islands and certain artists from Catalonia -especially Joan Miró-, as well as Surrealist female artists, what clearly deserves a wider study which exceeds this one.*

*Once the differences between both “types” of Surrealism have been established, Chapter 5 will develop the characteristics of “Spanish Surrealism” in greater depth, without losing sight of the general Surrealist frame. The purpose is to map the “ethico-aesthetic” praxis of Surrealists through different aspects, from artistic creation to revolutionary techniques. First of all, I will look into the influence of Freud’s work upon Surrealism, because, as it is well known, Surrealism and psychoanalysis share an intriguing relation of comings and goings which must be clarified, because, as I see it, the points on which there is dissent reveal reasons against Freud’s oedipalisation. A clear similarity is to be found at the heart of the opposition against social institutions (family, bourgeoisie, religion...), which Surrealists consider part of the codifying structure at the service of “Oedipus-Empire”. That is why, looking for the revolution of desire, Surrealism wants to explode every single organism of control. Precisely, the liberation of unconscious will be the key point for understanding Surrealist taste in dreams, hypnosis, hallucinations and, of course, mental disturbance. Hysteria and schizophrenia are*



pathologies appreciated by Surrealists, since dementia was for them the main path for provoking desiring production and unconscious cartographies. For this reason, Surrealists also attack unitary literary models, and cultivate a kind of “minor literature” nurtured by unconscious methods, such as “automatic writing”, “exquisite corpses”, and “caligrammes”, in order to demolish the idea of author as Subject. Thus, it is not surprising to find many coincidences between Surrealism and “schizoanalysis”. Not for nothing, the aim of this doctoral research is to demonstrate that Spanish Surrealists are, so to speak, “schizos”.

In this line, excavating Surrealist sympathies with Deleuze and Guattari’s *Anti-Oedipus*, Chapter 6 extends the study to a more specific area, thus following a progression from the general to the concrete, and so I will finally examine three cases of Spanish Surrealists: Luis Buñuel, Salvador Dalí, and Federico García Lorca. Filmmaker, painter and poet met in their youth at the Residencia de Estudiantes, and they began a collaborative friendship celebrated in Art History until today, given the importance of its cultural resonance. It has been the subject of numerous studies –see, for instance Buñuel, Lorca, Dalí: *el enigma sin fin* (1988) by Agustín Sánchez Vidal. Then, looking for the resources that each of them uses in their own process of subjectivation, it would be necessary to investigate their lives and artistic creation, trying to unveil the “anti-Oedipal” tools they innately develop. In the case of Buñuel, this is not the first time that his cinema is studied from the point of view of “anti-Oedipal” philosophy. In fact, many authors have recently approached Buñuel in terms of Deleuze and Guattari’s work.<sup>6</sup> What is more, Deleuze himself already considered Buñuel in his books about cinema, in his own attempt to constitute a sort of “cinematographic philosophy”. Victor Fuentes, the great researcher in Buñuel, has even declared to be convinced of the possibility of finding clear affinities between Buñuel and the authors of *Anti-Oedipus*. In the same way, recent works such as the collective book *Companion to Luis Buñuel* (2013) insists on the importance of revisiting Buñuel’s cinema from “deleuzoguattarian” notions.<sup>7</sup> According to this, Buñuel will be

---

<sup>6</sup> There are many publications which have recently connected “schizoanalysis” to Buñuelian cinema. For instance, Marsha Kinder’s paper entitled “Hot spots, avatars and narrative fields for ever: Buñuel’s legacy for the new digital media and interactive database narrative” (2004) alludes to the cinematographic aesthetics of Buñuel as an example of “desiring-machines”. In this context, Paul Sandro, author of *Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crises of Desire* (1987), remarks the strong Deleuzian tendency regarding Buñuel’s cinema. Also Julian Daniel Gutiérrez-Albilla, in *Queering Buñuel: Sexual Dissidence and Psychoanalysis in His Mexican and Spanish Cinema* (2008), has established a direct relation between Buñuel and “deleuzoguattarian” parameters.

<sup>7</sup> ‘Hence, we may rethink Buñuel’s cinema as a springboard for reflecting upon the subject’s liberation from his/her neurosis by privileging Deleuze’s and Guattari’s focus on the “schizos/flows” within, between and through partial subjects, thereby transforming the Freudian unconscious from a figurative or structural repository of repressed wishes into a revolutionary interaction of intensities. As a result, it would appear that Buñuel’s films challenge an orthodox psychoanalytic practice and theory that insists on the codification of the unconscious by privileging the productive freedom of the signifier instead.’ (Stone; et.al., 2013: 10-11).

*discussed as a good example of “schizo”, who escapes from Oedipus’s capture by oscillating between two extremes: the “schizophrenic” pole, and the “paranoiac” pole, which is “despotic” and “racist”. Far from maintaining a relation of similarity with Buñuel, Dalí takes roots in the “paranoiac” side, so the problem here is that, despite having started his own subjectivation in a schizophrenic way, Dalí finally becomes a victim of oedipalisation. Contrary, Lorca, as was the case with Buñuel, adopts a schizophrenic mode; so he is constantly deleting his identity and experiencing different “becomings” (“becoming-child”, “becoming-gipsy”, “becoming-black”, “becoming-transsexual”, etc.).*

*To sum up, the question arises as to how Surrealism addresses schizoanalytic modelisation, and how Surrealists, especially Spanish artists, manage to produce themselves as “desiring machines”; or in other words, how they achieve, in Guattari’s terms, the path for “Chaosmosis”. So here it is not intended to draw a history of Surrealism, but to reach the mechanisms according to which Surrealists construct their subjectivity in relation to “anti-Oedipal” desiring production. Indeed, as Deleuze and Guattari make clear, we are “subjects-in-process”. For that, this doctoral dissertation will investigate the issue of such “polyphonic identity” and its “biopolitical” consequences in the task of building up a new desiring power – the power of the “nomad”, the power of the “multitude”; that is to say, the power of unconscious desire freed from Oedipus. Finally, this lets us to consider the interweaving of ethic and art regarding schizoanalytic ontology, insofar as it is sustained by the “ethico-aesthetic paradigm”. Such a connection constitutes the clue for disrupting Oedipus: a combination of art and life through poetic commitment. So it could even be said that ‘Anti-Oedipus is a Utopian book in the strictest sense: it offers a blueprint for a different world, not by describing that world in fantastic terms, but by showing the way out of this one. And that remains a worthwhile but incomplete project.’ (Buchanan, 2008: 139). Not in vain, Anti-Oedipus constitutes a pragmatic programme of “autopoietic” modelisation with an eye on social change; in relation to which it is interesting to note that Surrealism also has a similar intuition: art and life united in the “revolution de l’esprit”. With this aim in mind, it is not my intention here to pronounce a final verdict regarding Surrealism, but to propose a contemporary vision of the movement and, above all, the ontological implications it entails.*

## PARTE I

---

“Anti-Edipo” vs. “Edipo”. Por la liberación de la subjetividad

- CAPÍTULO 1: “EDIPO”, O EL CONTROL DE LA SUBJETIVIDAD.

*‘Les machines désirantes grondent, vrombissent au fond de l’inconscient [...]’*

Gilles Deleuze y Félix Guattari

*(L’Anti-Œdipe, 63)*

### **1.1. La visión psicoanalítica del inconsciente: Freud, el “Complejo de Edipo” y la “codificación” del deseo.**

La figura de Sigmund Freud (1856-1939) supone una de las cumbres indiscutibles -y no menos polémicas- del panorama científico e intelectual del siglo XX. A él se debe la formulación de una de las líneas metodológicas de la medicina psicoterapéutica que durante sucesivas décadas experimentaría un significativo auge, llegando a repercutir con poderosa influencia en el ámbito clínico, pero también en diversas ramificaciones del imaginario social, cultural y, por qué no decirlo, artístico: Freud se erige, como es sabido, en el “padre” y fundador del *psicoanálisis*. En los albores de su formación investigadora, Freud circunscribía, sin embargo, sus intereses profesionales al campo neurológico; parcela que pronto abandonó por la exploración del tratamiento de los llamados “enfermos nerviosos”, a lo que dedicaría desde entonces su vida entera y carrera. Los contactos iniciales de Freud con este tipo de pacientes se concretan especialmente en casos de histeria, enfermedad en la que profundizó de la mano de J. M. Charcot (1825-1893) durante una estancia de estudios en París. En adelante, y con la publicación de obras emblemáticas como *La Interpretación de los sueños* (1900), Freud avanzaría en la concepción de ese particular, y en muchos sentidos revolucionario, aunque también restrictivo, *sistema curativo* de las enfermedades mentales que bautizó con el término “psicoanálisis”.

#### ***1.1.1. Radiografía del inconsciente freudiano.***

Esta disciplina -que Freud consideraba científica, y como tal defendía- sostiene como principio fundamental la existencia de un trasfondo mental en el ser humano, caracterizado por desarrollar un amplio abanico de actividades propias, derivadas en alto grado de las vivencias cotidianas, en especial de las particularmente dramáticas (*traumáticas*). Esta realidad psicológica es denominada “*aparato psíquico*”, y se organiza según tres registros que Freud acuñó con marcada diferenciación: el “*ello*”, el “*yo*” y el “*superyó*”. Tal agrupación tripartita

constituye el soporte estructural del planteamiento freudiano de la psique humana.<sup>1</sup> Expuesto someramente, diríamos que

‘el psicoanálisis distingue diferentes campos en la vida psíquica: el “ello”, nuestra vida instintiva, el “yo” o la parte organizada de la personalidad y el “superyó”, que corresponde aproximadamente a la conciencia. Las exigencias contradictorias de estos campos crean incesantemente problemas [...]. Los síntomas neuróticos y algunos rasgos del carácter son el resultado del fracaso en la resolución de esos problemas.’ (Waelder, 2005: 33-34).

Así pues, encontramos por un lado el “ello”, que recibe también la designación de “*inconsciente*” (“*unbewusste*”), y que alude a un concepto clave en la teoría de Freud: los “*instintos*” (“*instinkt*”).<sup>2</sup> De acuerdo a la definición que da el propio Freud, el “ello” se corresponde con ‘lo heredado, lo congénitamente dado, lo constitucionalmente establecido; es decir, [con] los instintos surgidos de la organización somática [...].’ (Freud, 1966: 12). Es, por tanto, en este estrato psíquico donde habitan las conductas genéticamente adquiridas, propias de cada individuo, a las que, además, va íntimamente vinculada la noción de “*pulsión*” (“*trieb*”), entendida ésta como un empuje instintivo o fuerza irrefrenable en cuyo seno se desarrollan dos tipologías sustanciales: la “*pulsión de vida*” (“*Eros*”) y la “*pulsión de muerte*” (“*Thánatos*”); protagonistas determinantes de las pugnas libidinales responsables de la actividad deseante en general. Esto viene dado, según expone Freud en el trabajo titulado *Más allá del principio del placer* (1920), por la naturaleza de ambas pulsiones, que están llamadas a entrar en colisión, pues la “pulsión de vida”, o “pulsión erótica”, se encamina a la unión orgánica y al crecimiento, a la ligazón; mientras que la “pulsión de muerte”, más conocida como “Thánatos”, en un afán

---

<sup>1</sup> Freud consigna la teoría de los lugares psíquicos, con su triple división de instancias diferenciadas, en varios escritos a través de los cuales va componiendo los límites e interacciones de cada uno de dichos registros mentales. Es en el capítulo VII de *La Interpretación de los sueños* donde por vez primera alude a esta cuestión, distinguiendo entre lo “consciente”, lo “preconsciente” y lo “inconsciente”. Será en su fundamental trabajo *El yo y el ello* (1923) donde termine de perfilar su propuesta teórica, y hable ya finalmente de la tríada “ello”, “yo”, “superyó”.

<sup>2</sup> En palabras de Freud: ‘Denominamos instintos a las fuerzas que suponemos actuando tras las tensiones de necesidades del ello. Representan las exigencias somáticas planteadas a la vida psíquica [...].’ (Freud, 1966: 15). Son, por tanto, una forma de designar una tendencia psíquica hacia la satisfacción de excitaciones orgánicas. En *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905) Freud lo expone de la siguiente forma: ‘Bajo el concepto de “instinto” no comprendemos primero más que la representación psíquica de una fuente de excitación, continuamente corriente o intrasomática, a diferencia del “estímulo” producido por excitaciones aisladas procedentes del exterior. Instinto es, pues, uno de los conceptos límites entre lo psíquico y lo físico. [...] La fuente del instinto es un proceso excitante en un órgano, y su fin más próximo está en hacer cesar la excitación de dicho órgano.’ (Freud, 1983: 79-80).

por retornar al reposo del estado inorgánico del individuo, se manifiesta en la destrucción de lo vivo y en la disolución de conexiones.<sup>3</sup>

Por su parte, el “yo”, que es la vida “*consciente*” (“*Bewusste*”), ilustra la mediación de carácter restrictivo que se entabla entre el “ello” y el “*mundo externo*”; o lo que es lo mismo, la relación entre la parcela personal de los instintos pulsionales, que buscan su satisfacción acuciados por el “*principio del placer*”, y el ámbito circundante, donde impera el “*principio de realidad*”, marcado por los valores sociales y morales del mundo del que nos encontramos formando parte. Así se asumen, en consecuencia, unas prácticas concretas de convivencia y hábitos generalmente aceptados mientras se rechazan actitudes no admitidas en el marco de la vida en sociedad. Todo ello integra la constitución del “yo” psíquico; esto es, el estado cotidiano de la subjetividad consciente.<sup>4</sup> Difícil circunstancia, por tanto, la que debe gestionar el “yo” como registro consciente de la psique, determinado por los requerimientos del “mundo externo” así como por las pulsiones inconscientes; lo cual desemboca en la compleja canalización del impulso instintivo dentro de la normativa social pactada culturalmente –problemática que aborda Freud en *El porvenir de una ilusión* (1927) y en *El malestar en la cultura* (1930). El “yo” es, pues, el sector de la vida psíquica encargado de disponer una organización apropiada para la oportuna “supervivencia” del individuo, que de un lado navega agitado por el oleaje pulsional del “ello”, y de otro, por las prohibitivas demandas de adecuación establecidas por el “principio de realidad”.<sup>5</sup> Según explica Freud, el “yo” ‘conquista el dominio sobre las exigencias de los instintos, decide así si han de tener acceso a la satisfacción, aplazando ésta por los momentos y circunstancias más favorables al mundo exterior, o bien suprimiendo totalmente las excitaciones instintivas.’ (Freud, 1966: 13). De este modo, el “yo” se perfila como el encargado de operar una labor de control sobre los impulsos del “ello” en base al “principio de

---

<sup>3</sup> Sobre el funcionamiento pulsional de “Eros” y “Thánatos”, véase un estudio propio: Molina Barea, María del Carmen (2012): “Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, pp. 167-192.

<sup>4</sup> Al respecto del proceso de constitución del “yo”, Freud apunta que éste se forma como una parte del “ello” modificada por la influencia del “mundo exterior”: ‘El yo se esfuerza en transmitir a su vez al *ello* dicha influencia del mundo exterior, y aspira a sustituir el principio del placer, que reina sin restricciones en el *ello*, por el principio de realidad. La percepción es para el yo lo que para el *ello* el instinto. El yo representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión, opuestamente al *ello*, que contiene las pasiones.’ (Freud, 1983: 20).

<sup>5</sup> En opinión de Freud: ‘El núcleo de nuestra existencia está formado por el oscuro *ello*, que no se comunica directamente con el mundo exterior ni es accesible a nuestro conocimiento por intermedio de ninguna otra instancia. En este *ello* actúan los instintos orgánicos, formados a su vez por la mezcla en proporción variable, de dos fuerzas primordiales (Eros y destrucción), y diferenciados entre sí por sus respectivas relaciones con órganos y sistemas orgánicos. La única tendencia de estos instintos es la de alcanzar su satisfacción, que buscan mediante determinadas modificaciones de los órganos, producidas con ayuda de objetos del mundo exterior. Mas la satisfacción instintiva inmediata e inescrupulosa, tal y como la exige el *ello*, llevaría con harta frecuencia a peligrosos conflictos con el mundo exterior y a la destrucción del individuo.’ (Freud, 1966: 91).

realidad”, teniendo por tarea la complicada labor de mantener el equilibrio entre el aumento y disminución de las excitaciones instintivas; entre el displacer y el placer. Persiguiendo este objetivo, el “yo” se dedicará al gobierno de las acciones voluntarias:

‘Su función constructiva [...] consiste en insertar, entre la exigencia instintiva y el acto destinado a satisfacerla, una actividad ideativa que, previa orientación en el presente y utilización de experiencias anteriores, trata de prever el éxito de los actos propuestos [...] De esta manera, el yo decide si la tentativa de satisfacción debe ser realizada o diferida, o bien si la exigencia del instinto habrá de ser reprimida de antemano, por peligrosa (*principio de realidad*).’ (Freud, 1966: 93).

Finalmente, hallamos el registro psíquico del “superyó”, denominado “*subconsciente*” (“*Unterbewusste*”), que se constituye en el dispositivo mental que de manera subliminal incita y guía al “yo” en la restricción de aquellas pulsiones que no se ajusten a los patrones implantados por el funcionamiento del “mundo externo”. Así, el “superyó” desempeña las funciones de una especie de “*mundo interno*” que indica qué instintos deben ser sometidos a la censura consciente. Dicho conglomerado de estímulos abortados se ve, pues, doblegado por un férreo régimen de control autoimpuesto, cuya rigurosidad se incrementa cuanto más inquisitorial haya sido la labor del “yo” con respecto al “ello” en virtud del poder ejercido por el “superyó”. En consecuencia, el “superyó” se hermana en objetivos con el “yo”, siendo precisamente por esta causa que en adelante llegará a determinarlo, en la medida en que el “superyó” perpetúa, por así decirlo, la influencia “parental” –en otras palabras, la conciencia restrictiva y los valores morales y actitudinales desarrollados de manera consciente. Según argumenta Freud: ‘Del mismo modo que el niño se hallaba sometido a sus padres y obligado a obedecerlos, se somete el yo al imperativo categórico de su *super-yo*.’ (Freud, 1983: 38). Podemos afirmar que esta instancia psíquica de control ‘observa al yo, le imparte órdenes, lo dirige y lo amenaza, tal y como lo hicieran los padres, cuya plaza ha venido a ocupar.’ (Freud, 1966: 93). Dicho de otra forma, en su función de juez, que incide sobre el “yo” en la tarea de control del “ello”, el “superyó” adopta forma a través de la conciencia moral, revelándose en procesos de culpa, autocastigo o redención. Según explica el “padre” del psicoanálisis, cuanto más fuertemente se reprime el “ello”, tanto mayor es la conciencia moral, y por tanto, más se endurecerán las aplicaciones del “superyó” y más estrangulado se sentirá el “yo” en su rol de mediador pulsional, que ante esta angustiada dificultad puede verse abocado a la enfermedad psicológica.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Por eso dice Fernando Savater: ‘El yo se encuentra pues en una condición particularmente incómoda, víctima de una doble contradicción: por una parte, la contradicción inscrita en el propio super-

Por extensión, los rasgos del “superyó” podrán deducirse a partir de nuestro conocimiento del “ello”, al cual sólo se logra acceder -reza la teoría psicoanalítica- a través de situaciones “particulares”, de carácter no-consciente, en las que el “yo” ha relajado sus funciones - podríamos decir- de “carcelero”. Y así, al inconsciente sólo se llega en aquellos momentos en que los mecanismos de la vida consciente permanecen desactivados o, en su defecto, funcionando a menor escala, rebajándose el nivel de control sobre la actividad del “ello”. De ahí que estas circunstancias especiales en las que el inconsciente queda libre, sin cortapisas, sean sobre todo los episodios que experimenta la vida psíquica durante el sueño, que es, no en vano, el territorio por excelencia ajeno a lo consciente. Además, junto con las vivencias oníricas, el psicoanálisis considera también expresiones del inconsciente los lapsus del habla (verbalizaciones breves no intencionadas), gestos involuntarios o casuales (“*zufallshandlugen*”), actos fallidos (“*fehlihandlugen*”), y acciones o expresiones efectuadas durante estados de hipnosis, así como aquellas que tienen que ver con las experiencias alucinatorias de individuos patológicos.<sup>7</sup> Esta pléyade de elementos servirá a Freud para extraer una cantera de aspectos sintomáticos que le permitirán ejercitarse en una nueva forma de tratamiento médico; una nueva metodología paliativa basada en la *interpretación* como único modo de rastrear el origen de los procesos psíquicos.

Así pues, el *lenguaje* del inconsciente comporta, en opinión de Freud, una serie de mensajes “encriptados”, más o menos “simbólicos”, que deben ser traducidos, descifrados, para obtener los motivos que han intervenido en la configuración psíquica del individuo. Resulta evidente, entonces, que los *signos* que puedan colegirse de estas acciones inconscientes servirán al psicoanálisis para entender el procedimiento según el cual el “yo”, subyugado por el omnipresente “superyó”, ha coartado los impulsos del “ello” con el fin de llevar a cabo la

---

yo entre los aspectos ideales que propone con inaplazable urgencia y la prohibición que veda su acceso directo; por otro lado, la contradicción entre la instancia del super-yo, crítica y a la vez amenazante para el yo, y las demandas insaciables del ello, en el que no cabe la negación ni la preocupación racional por compatibilizar deseos inconciliables. No es extraño que Freud llame al yo “la verdadera residencia de la angustia” (o, tal como traducía una edición argentina, “el recinto del miedo” [...]).’ (Savater, 1982b: 47).

<sup>7</sup> ‘Son éstos los pequeños actos fallidos de los hombres, tanto normales como nerviosos; actos a los que no se acostumbra, en general, dar importancia ninguna: el olvido de cosas que podían saberse y que en realidad se saben en otros momentos (por ejemplo, el olvido temporal de los nombres propios); las equivocaciones orales, en las que con tanta frecuencia se incurre; los análogos errores cometidos en la escritura y en la lectura; los actos de aprehensión errónea, y la pérdida y rotura de objetos, etc. [...] A todo ello se agregan los actos y gestos que los hombres ejecutan sin darse cuenta y, por tanto, claro está sin atribuirles condición anímica alguna, tales como el jugar con los objetos, tararear melodías, andarse en los vestidos o en alguna parte de la propia persona y otros manejos semejantes. Estas pequeñeces, *actos fallidos, sintomáticos y casuales*, no se hallan tan desprovistas de significación como parece aceptarse, en general, por un tácito acuerdo, muy al contrario, son extraordinariamente significativas y pueden ser fácil y seguramente interpretadas examinando la situación en la que se ejecutan [...] Merecen, por tanto, estos actos ser reconocidos como síntomas, y su observación puede conducir, como la de los sueños, al descubrimiento de los elementos ocultos de la vida anímica.’ (Freud, 1985: 70-71).



correspondiente conciliación de las pulsiones inconscientes con el “mundo exterior”. De tal forma, los elementos procedentes del inconsciente son para el psicoanalista testimonio y producto resultante de la manera en que el “yo” ha reprimido los instintos para filtrar las tendencias pulsionales que el “superyó” condena por constituir una amenaza contra la estabilidad del compuesto social y estilo de vida establecido. Semejante operación de adecuación responde a un principio capital de la doctrina psicoanalítica: el “*Complejo de Edipo*”; piedra angular de la teoría freudiana. Con este término se designa la mecánica psíquica -según Freud, universalmente factible-, en virtud de la cual el “yo” ejecuta sus funciones respecto al “ello” conduciéndolo a través de un recorrido de dominio familiarista, que reparte los impulsos libidinales entre la figura materna y la coacción paterna. No obstante, en adelante tendremos ocasión de refutar este axioma freudiano y profundizar en no pocos argumentos que cuestionan la relatividad y dudable efectividad del Complejo edípico, que dibuja una comprensión en extremo limitada del inconsciente y su funcionamiento.

### ***1.1.2. Diseccionando el “Complejo de Edipo”.***

El planteamiento freudiano sostiene que todo individuo sin excepción debe pasar en su infancia por el “Complejo de Edipo”; difícil etapa que, si es llevada a término de manera satisfactoria, permitirá al sujeto vivir una vida “normal”, a pesar de cierto substrato traumático que habita en el inconsciente de toda persona. Si, por el contrario, el individuo no pasa adecuadamente por el Complejo edípico (es decir, si no acepta sus demandas operativas, amoldándose a ellas), devendrá una persona atípica cuyo inconsciente ha quedado gravemente afectado por rasgos dañinos y represivos, que son consecuencia del estado psicopatológico al que desemboca por no haber atravesado correctamente dicho proceso. Este es, sin ir más lejos, el caso de los enfermos mentales; *el caso de los “locos”*. Por tanto, en opinión de Freud, para devenir un sujeto sano, *normal*, se necesita transitar por el “Complejo de Edipo” de forma “apropiada”. Si no es así, resultará un sujeto de identidad perturbada e inadaptada, que presenta patrones actitudinales anormales. En definitiva, resultará un sujeto *enfermo* cuyo sufrimiento “yo” se ve alterado por la acción desorganizada del “ello”; convirtiéndose así en el campo de batalla en el que se enfrentan las tres instancias psíquicas. En resumidas cuentas, alguien que no responde al proceso edípico es para el psicoanálisis un caso fuera de la normalidad psicológica; un caso que deberá ser tratado por medio de “*la cura del habla*”, según la típica escena por todos conocida del paciente tumbado en el diván respondiendo a las preguntas del analista, que anota las respuestas sentado tras él. Peculiar diálogo encaminado a una concienzuda interpretación que, en base al “Complejo de Edipo”, permitirá al sanador comprobar en qué aspecto ha fallado la adecuación edípica, y así diagnosticar los motivos del mal del paciente.

Ahora bien, corresponde preguntarse bajo qué parámetros funciona el “Complejo de Edipo”; qué características presenta, en qué consiste. Si buscamos una definición entre las fuentes canónicas del psicoanálisis, toparemos con la problemática de que, aun siendo el principio medular de esta disciplina, Freud nunca expuso el “Complejo de Edipo” de forma metódica. Se localiza una explicación generalista entre las páginas de *Esquema del psicoanálisis* (1938), que sirve a Freud para vincular el Complejo psíquico con la leyenda mítica que le da nombre, y específicamente con la dramatización que de ella hace Sófocles en *Edipo rey*.<sup>8</sup> Así mismo, Freud había realizado ya un acercamiento semejante al mito griego en *La Interpretación de los sueños* conectándolo también con la obra de Sófocles e incluso con el *Hamlet* de Shakespeare. En su opinión, la capacidad manifiesta de estas tragedias para afectar con tan profunda impresión a los espectadores se debe precisamente a que ilustran una verdad psicológica que ha permanecido oculta al entendimiento consciente. Según argumenta, el ser humano intuye en estas obras la realidad de su propia naturaleza y percibe con terror el conflicto que ésta entraña: el deseo sexual hacia la madre y la violencia contra el padre.<sup>9</sup> Ocurre, sin embargo, que con esta convicción, el maestro del psicoanálisis encierra dichas obras en el angosto esquema del Complejo neurótico, siempre interpretando al rey tebano y al príncipe danés desde la misma perspectiva, ignorando la complejidad de trayectorias deseantes que en estas historias se anudan y deshacen.<sup>10</sup> Por decirlo en palabras de Harold Bloom: “[...] una

---

<sup>8</sup> Más concretamente, ‘se concuerda en situar la fecha del descubrimiento del “complejo de Edipo” en el período del autoanálisis y, de una manera mucho más precisa, en el año 1897, como lo atestiguan las cartas y los manuscritos dirigidos [por Freud] a Fliess. Se sabe que la expresión “complejo de Edipo” sólo aparece de la pluma de Freud en 1910 [*Aportaciones a la psicología de la vida erótica. I. Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre*]. [...] Sin embargo, Freud no presenta nunca una exposición de conjunto del complejo de Edipo y se hace necesario relacionar trozos diseminados en textos diferentes para advertir todos sus aspectos.’ (Chiland en Chasseguet-Smirgel, 1979: 34-39).

<sup>9</sup> ‘Acerca del hecho de la asociación del complejo y de la tragedia no hay dudas. Aparece en la famosa carta [de Freud] a Fliess del 15 de octubre de 1897: “Sólo se me ocurrió una idea que posea un valor general. Encontré en mí, como en cualquier otra parte, sentimientos de amor hacia mi madre y de celos hacia mi padre, sentimientos que son comunes a todos los niños... Si es así, se comprende, a pesar de todas las objeciones racionales que se oponen a la hipótesis de una fatalidad inexorable, el efecto estremecedor del *Edipo rey*. La leyenda griega captó una compulsión que todos reconocen, porque todos la experimentaron. Cada oyente fue un día, en germen, en la imaginación, un Edipo y se espanta ante la realización de su sueño transpuesto a la realidad, se estremece en toda la extensión del rechazo que separa su estado infantil del estado actual”.’ (Besançon en Chasseguet-Smirgel, 1979: 21-22).

<sup>10</sup> ‘Freud, que solía recurrir a la tragedia para formular sus teorías, tuvo presente a Hamlet en los tiempos en que estaba [...] descubriendo el complejo de Edipo. Como es sabido, la interpretación que hizo entonces y que sostendría hasta el final de su obra, es que Hamlet no puede vengarse del hombre que eliminó a su padre y ocupó el lecho junto a su madre, realizando así sus propios deseos infantiles. O sea, que no puede castigar a quien ha hecho lo que él hubiera deseado hacer.’ (Sopena (ed.), 2004: 7). Sin embargo, esta interpretación presenta todos los elementos para convertirse en una visión parcial y totalizadora, que codifica el polivalente contenido de la obra shakesperiana, la cual deja siempre un regusto enigmático; permanentemente inasible. Así, ‘al empeño de los psicoanalistas en atraparlo en las redes de nuestras teorías, Hamlet podría replicar lo mismo que a quienes pretendían arrancarle su secreto. ¿Piensas que soy más fácil de hacer sonar que una flauta? Al final debemos soltar la presa, pues no hay fórmula explicativa que consiga capturar el alma del desdichado príncipe, cuyo misterio y encanto se han conservado y perdurarán a lo largo de los siglos.’ (Sopena (ed.), 2004: 26).

lectura shakesperiana de Freud ilumina y carga de significado el texto de Freud; una lectura freudiana de Shakespeare minimiza a Shakespeare, o lo haría si pudiésemos soportar una reducción que llega hasta el absurdo de echarlo a perder.’ (Bloom, 2009: 35). Freud, en cambio, se mantendría siempre inquebrantable en su teoría:

‘[...] el *Edipo rey* continúa conmoviendo al hombre moderno tan profunda e intensamente como a los griegos contemporáneos de Sófocles, hecho singular cuya única explicación es quizá la de que el efecto trágico de la obra griega no reside en la oposición misma entre el destino y la voluntad humana, sino en el peculiar carácter de la fábula en que tal oposición queda objetivizada. [...] Y es que la leyenda del rey tebano entraña algo que hiere en todo hombre una íntima esencia natural. Si el destino de Edipo nos conmueve es porque habría podido ser el nuestro y porque el oráculo ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas antes que naciéramos. Quizá nos estaba reservado a todos dirigir hacia nuestra madre nuestro primer impulso sexual y hacia nuestro padre el primer sentimiento de odio y el primer deseo destructor. Nuestros sueños testimonian de ello. El rey Edipo, que ha matado a su padre y tomado a su madre en matrimonio, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles. [...] Sobre base idéntica a la de *Edipo rey* se halla construida otra de las grandes creaciones trágicas: el *Hamlet* shakesperiano.’ (Freud, 1972II: 507-509).

Inspirándose, pues, en la historia del vencedor de la esfinge, asesino involuntario de su padre y amante inconsciente de su madre, Freud sienta las bases de un fenómeno psíquico, de carácter afectivo y pulsional, que pretende explicar el primerizo apego sexual del niño hacia su madre, a la que convierte en objeto receptor de su inclinación erótica, mientras rivaliza con el padre, cuyo puesto pretende ocupar.<sup>11</sup> De esta situación derivan lógicamente, deseos incestuosos del niño hacia la madre y consecuentes inclinaciones “asesinas” dirigidas contra el padre; panorama en el que Freud creyó encontrar los cimientos psicológicos del mito clásico, por cuya similitud tomó nombre. En sus palabras: ‘El mito del rey Edipo, que mata a su padre y toma a su madre por mujer, es una exposición aún muy poco disfrazada del deseo infantil ante el cual se

---

<sup>11</sup> Erich Fromm lo resumió a la perfección en sus principales rasgos: ‘Lo que Freud quiso dar a entender por complejo de Edipo es muy sencillo: el niño pequeño, a causa del despertar de sus fantasías sexuales a una edad temprana, digamos a los 4 o 5 años, desarrolla un intenso apego y deseos sexuales hacia su madre. La quiere y su padre se convierte en su rival. Genera una hostilidad hacia el padre y quiere reemplazarlo y, en último análisis, eliminarlo. Al sentir que su padre es su rival, el niño tiene miedo de ser castrado por tal rival paterno. Freud denominó a esta constelación complejo de Edipo, porque en el mito griego de Edipo éste se enamora de su madre, sin tener conciencia de quién es la mujer amada. Cuando el incesto es descubierto, él mismo se saca los ojos, símbolo de autocastración, y se aleja de su casa y parientes, acompañado sólo por sus dos hijas.’ (Fromm, 1980: 41-42).

alzan después, rechazándolo, las barreras del incesto. El Hamlet shakespeariano reposa sobre la misma base, aunque más encubierta, del complejo del incesto.’ (Freud, 1985: 84). En estas circunstancias, la instancia parental amenaza al niño con el castigo de la castración, que ejecutaría el padre, por competencia autoritaria. A causa de este fenómeno, que Freud llama “*Complejo de castración*”, el niño ‘sufre el trauma más poderoso de su joven vida. Las consecuencias de la amenaza de castración son múltiples e inabarcables. [...] La masculinidad del niño casi nunca soporta esta primera conmoción.’ (Freud, 1966: 78). Es por ello que el varoncito renuncia a la posesión de la madre y adopta una actitud sumisa e inactiva ante el dominio del padre. A la vez, seguirá unido sentimentalmente a la madre, pero ya con otro carácter, de mayor dependencia y subsistencia que de estímulo erótico: no se resigna a dejar de ser amado por la madre, teme incluso alejarse de ella, y este nuevo rol es el que le permite esquivar la temida amenaza de castración y superar su fuerte sentido de culpabilidad.

En esto consiste, pues, a grandes rasgos, el planteamiento del “Complejo de Edipo”; ‘una situación que todos los niños están condenados a sufrir’ (Freud, 1966: 74), y que por sus dramáticas implicaciones marca la primera etapa de la existencia individual, si bien en fase adulta sus efectos traumáticos caen en el olvido; una especie de amnesia necesaria para la continuación de la vida, dice Freud. Lo mismo ocurrirá en el caso del “*Complejo de Edipo femenino*” aquel que experimentan las niñas. Frecuentemente conocido como “*Complejo de Electra*”, este “Complejo edípico alternativo”, teorizado por el psicoanalista Carl Gustav Jung (1875-1961) hacia 1912, expone la vinculación erótica de la niña hacia el padre, convertido en esta ocasión en el objeto de deseo, de manera que la niña aspira a ocupar el puesto de la madre, quien ahora centraliza el odio y rivalidad de la hija. Por otro lado, las niñas no conocen el temor a perder el pene bajo la amenaza de castración, sino que supuestamente serían víctimas de la envidia hacia el varón por el hecho de carecer ellas de este miembro. Finalmente, la resolución de su Complejo les llevará a desear que el padre les regale un hijo, que se concreta por lo general en un muñeco al que la niña cuida y atiende como si en efecto fuera su hijo. Es el juego de *juguar a ser la madre*. Esta versión “reversible” del “Complejo de Edipo” no ha pasado inadvertida al feminismo, que ha criticado su estricta intención falocéntrica, especialmente a partir de la revisión lacaniana que erige una equiparación de la posesión física del *pene* con la posesión simbólica del *falo* al respecto de la conquista del lenguaje, y así estipula dos tipologías de sujeto (sujeto lingüístico): la de “poseer el falo” (posición masculina que tras pasar por el Complejo edípico permitiría el acceso al significante -la ley del Padre-) y la de “ser el falo”

(posición femenina que pretende acrecentar la seguridad de la posesión del falo en el hombre, ya que la mujer estaría incapacitada para poseerlo).<sup>12</sup>

En resumidas cuentas, puede comprobarse que a ojos del psicoanálisis tanto niño como niña tienen ante sí un metódico y bien definido sistema procesual, por el que están destinados - más bien condenados- a pasar, y a cuyo funcionamiento deben responder “satisfactoriamente”, asumiendo las situaciones que caracterizan el fenómeno edípico, ya sea en su vertiente masculina o femenina. Desde la postura freudiana, el tránsito por esta etapa es de vital importancia, pues en ella se asientan los roles que cada sujeto debe desempeñar en el escenario familiar, y por derivación, en el social, cultural, sexual, etc. En cualquier caso, para la teoría psicoanalítica, el “Complejo de Edipo” consiste en una traumática experiencia de aprendizaje que sin embargo proporciona las bases para el desarrollo de la vida en un marco de salud mental adecuado a la dinámica del “mundo externo”. De esto se deduce fácilmente que los enfermos mentales son sujetos que, por causas diversas, no supieron en su momento discurrir por la fase edípica. No extraña entonces que la máxima aspiración del psicoanalista sea *curar* a dichos individuos para reinsertarlos en el Complejo y someterlos así al esquema identitario normalizado. Que cada persona ocupe su puesto en el tablero de la existencia siguiendo las reglas fijadas por el juego civilizatorio, tal es el mecanismo que impone el “Complejo de Edipo”; el cual, establecido como principio irrevocable, marca, orienta y condiciona la naturaleza y finalidad del deseo en cada individuo, con lo que obliga la asimilación de determinados parámetros, específicamente delineados, para la construcción de la subjetividad.

Para ello, el “Complejo de Edipo” conlleva la aplicación de una “*represión primaria*”, u “*orgánica*”, que permite la evolución vital de la libido, y que hace posible asentar después una “*represión secundaria*”, o “*social*”, a través de las bases morales y culturales que abraza el “superyó”. Cabe, por tanto, establecer la evidencia, ya observada por el propio Freud, de que el “superyó” se instaura como extensión del “Complejo de Edipo” una vez concluye éste su fase natural, esto es, cuando la infancia llega a su fin, y el Complejo se diluye como tal. Así, Edipo continúa conservando sus funciones de censura a través de la conciencia superyoica. Es decir, que una vez ha finalizado la etapa propiamente edípica, el “superyó” recoge las funciones sancionadoras y “educativas” de Edipo, de modo que en el futuro se producirán sucesivas represiones del inconsciente orientadas a seguir facilitando la vida conforme al “principio de

---

<sup>12</sup> De la teoría de Lacan se deriva una comprensión de la mujer como “Otro”, como el opuesto del hombre, que no posee el falo (la “carencia”), de forma que no tiene autonomía para acceder a la conquista del lenguaje -“el orden Simbólico”-. A este respecto, al frente de las aportaciones del feminismo contemporáneo, destaca la postura teórica de Luce Irigaray, muy crítica del lacanismo. Para Irigaray, la potencialidad del sexo femenino promete subvertir esta jerarquización falocéntrica, al adoptar la función de lo *no designable*, de lo *no representable*; al convertirse no en un “Otro” sino en una “multiplicidad”.

realidad”. No sería entonces errado decir que el “superyó” es una forma de interiorizar y naturalizar el “Complejo de Edipo”. La mecánica de Edipo “sobrevive” así al propio Complejo; “Edipo” se sigue reproduciendo, pues *se ha hecho inconsciente*. En otras palabras, el “Complejo de Edipo” se disuelve traspuesto en el “superyó”, y bajo esta nueva apariencia, metamorfoseada en conciencia, moral y culpa, permanece activo. Tal cosa implica una censura constante de la actividad deseante del “ello”. He aquí una llamativa dualidad inherente a la disciplina psicoanalítica, la cual por un lado promueve la apertura al conocimiento de la caótica realidad de impulsos instintivos -el intrigante mundo del inconsciente-, y por otro retrotrae y reprime dicha actividad al proponer una construcción teórica inamovible con la que controlar la producción inconsciente. Una situación que genera intriga e inquietud por su proceder bicéfalo.

De partida, hay que reconocer que la aparición del psicoanálisis reviste un innegable valor de ruptura y novedad, que ya en su época despertó airadas críticas y feroces enemistades. No en vano, las propuestas freudianas fueron un corrosivo acicate en el contexto de una sociedad aburguesada, acomodada y voluble. Lo chocante de una noción de sexualidad radicalmente revisada, el estudio de diversos fenómenos nerviosos, desde la histeria al fetichismo, pasando por el sado-masochismo y otras perversiones, así como la revalorización científica del sueño y el establecimiento de una nueva ciencia psicosomática sustentada esencialmente en la interpretación, suscitaron abundantes reacciones polémicas. Hoy en día no cabe duda de la relevancia de la obra de Freud, que se cuenta entre las aportaciones más determinantes de nuestra época. Ciertamente, por un lado, a Freud se deben aportaciones que han permitido profundizar en una mejor comprensión de la complejidad emocional, psíquica y sexual, y que han implantado principios en su momento impensables, como la existencia de una vida sexual en el niño –una evolución erótica según la cual la vida sexual no comienza en la pubertad sino en la primera infancia, en un estadio pregenital vehiculado a través de zonas erógenas (como por ejemplo la boca, conectada a la succión y chupeteo).<sup>13</sup> Pero por otro lado, esta perspectiva avanzada y prometedora de la medicina mental, capaz de aproximarse a la naturaleza del individuo y procesos vitales más allá de los prejuicios tradicionalmente establecidos, corre el peligro de sepultar bajo la losa dictatorial de un angosto idealismo teórico sus conquistas más logradas. Como se señaló en páginas precedentes, el hecho de cimentar en el “Complejo de Edipo” la integridad de la estructura psíquica supone una arriesgada apuesta para

---

<sup>13</sup> ‘Ahora sí que estoy cierto de haber excitado vuestro asombro. ¿Hay, pues, una sexualidad infantil? –preguntaréis. ¿No es más bien la infancia una edad caracterizada por la ausencia del instinto sexual? Nada de eso: el instinto sexual no entra de repente en los niños al llegar a la pubertad, como nos cuenta el Evangelio que el demonio entró en los cuerpos de los cerdos. El niño posee, desde un principio, sus instintos y actividades sexuales; los trae consigo al mundo, y de ellos se forma, a través de las numerosas etapas de una importantísima evolución, la llamada sexualidad normal del adulto.’ (Freud, 1985: 76).

el mantenimiento de esos referidos logros, dado que la interpretación constante de los fenómenos mentales bajo el parámetro de los criterios edípicos minimiza de manera alarmante el amplio abanico de interrelaciones forjadas entre el “ello”, el “yo” y el “superyó”.<sup>14</sup>

### ***1.1.3. Deleuze y Guattari contra Edipo.***

Aquí reside el gran problema del pensamiento freudiano. El profundo convencimiento de que la raíz de toda operación psíquica se encuentra en el “Complejo de Edipo” no da lugar a un margen de relativismo: toda actividad psicológica debe leerse en base al fenómeno de Edipo, que disecciona el inconsciente según sus principios. Por consiguiente, se establece como evidencia palpable el hecho de que *el psicoanálisis otorga un tratamiento reduccionista a la realidad del inconsciente*. Llegados a este punto, conviene enfrentar la teoría psicoanalítica con una visión distinta del inconsciente, con objeto de paliar dicha acción represiva. Para ello remitiremos a los pensadores franceses Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992), y particularmente a su libro *L’Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie* (1972), que constituye el primer volumen de un trabajo conjunto integrado por un segundo libro, de título *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénia* (1980). Estas obras referenciales suponen, precisamente, el motivo de estudio fundamental al que se dedica el presente trabajo de tesis. Dicho brevemente, la importancia de la teoría “deleuzoguattariana” radica en proponer una alternativa al pensamiento de Freud sobre el funcionamiento del inconsciente y la producción del deseo. Una alternativa que, como veremos, no es sólo distinta, sino divergente. Así, a diferencia de los preceptos estipulados por el psicoanálisis, para Deleuze y Guattari la actividad del “ello” se genera libremente, sin sometimiento al esquema del “Complejo de Edipo”. Ocurre, sin embargo, que en su interpretación psicoanalítica, el inconsciente ha sido objeto de control por parte del entramado edípico-familiar, que canaliza la producción pulsional insertándola en sus engranajes: “deseo de la madre - rivalidad con el padre - miedo a la castración”. Y es que según el argumento de Freud, ‘los detalles del yo y el superyó siempre se explican reduciéndolos a la relación del niño con sus padres.’ (Freud, 1966: 14).

Así pues, de acuerdo con la teoría psicoanalítica no hay más opción para entender el “ello” que la referida adecuación al triángulo “papá-mamá-yo”. De esta forma, el psicoanálisis

---

<sup>14</sup> Sírvanos considerar a este respecto una nota aclaratoria del psicólogo Alexander Mitscherlich: ‘Un conocedor tan profundo de la obra de Freud como Ludwig Binswanger, que siguió mediante contactos personales casi todas las fases evolutivas de Freud y que ha seguido siendo un observador crítico, informa sobre sus dificultades para avenirse con el revestimiento teórico-científico del psicoanálisis, que a él le parece “demasiado unilateral y estrecho”, sin dañar por ello el hecho de que “Freud amplió y profundizó radicalmente el examen de la naturaleza humana –quizá por primera vez desde Aristóteles”.’ (Adorno; y Dirks (eds.), 1971: 15).

hace una lectura exclusivamente edípica de la actividad libidinal. Tocará, pues, a Deleuze y Guattari, lanzar una respuesta que ayude a liberar el deseo de ese circuito cerrado del que no cabe desviarse, a riesgo de sufrir, claro está, las consecuencias de algún tipo de anomalía mental, como advierte Freud. Lo que significa que si un individuo no presenta una producción de deseo acorde al comportamiento edípico, probablemente desarrollará alguna patología que el psicoanalista deberá *sanar*. Una subjetividad “normal” será, pues, en opinión de Freud, aquella que pasa por el “Complejo de Edipo”; resultando en caso contrario un “enfermo” -un “loco”-, el cual, para curarse, deberá adoptar las pautas que le dicte el psicoanalista con la finalidad de reintegrarlo en la mecánica de Edipo. Según estima el psicoanálisis, mientras el paciente rechace el itinerario edípico y se niegue a recorrerlo tal y como el psicoanalista le indica, continuará siendo un enfermo mental. La “curación” sólo será posible cuando la persona someta su producción deseante a los valores que Edipo prescribe; esto es, cuando la actividad inconsciente quede supeditada al esquema que el “Complejo de Edipo” ha fijado para ella, en suma, el reducido recinto de inspiración familiar. En semejante situación, Deleuze y Guattari denuncian que este modelo de psique pretende dominar toda producción deseante surgida al margen del Complejo edípico; lo que hace del inconsciente un objeto de completa dominación, y del individuo, una reproducción falseada de sí mismo. En otras palabras, la visión freudiana de la psique se forma a partir del “Complejo de Edipo”, de modo que la producción de la subjetividad depende únicamente de esta construcción teórica, que Freud hace pasar por “natural”. En este punto reside la principal crítica de Deleuze y Guattari al psicoanálisis: Edipo se establece como un cuerpo axiomático indiscutiblemente asumido, que guía, condiciona, y así produce un perfil ontológico estereotipado.

Después de todo, ¿qué autoridad, qué veracidad, y qué rigor tiene realmente el “Complejo de Edipo”? Para Deleuze y Guattari se trata de un engaño que trae consigo una imagen trucada de la propia identidad, inducida por la represión de los instintos en función de un modelo subjetivo dado: el que se extrae del patrón edípico. ‘[...] *Œdipe n’est pas un état du désir et des pulsions, c’est une idée, rien qu’une idée que le refoulement nous inspire concernant le désir, pas même un compromis, mais une idée au service du refoulement, de sa propagande ou de sa propagation.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 137).<sup>15</sup> Se concluye entonces que Edipo no es una verdad del inconsciente, sino una imposición asimilada. ‘*Oedipus has no truth value. It is a matter of force: it is a categorical overlay, an overpowering imposition of regularized affects.*’

---

<sup>15</sup> [‘(...) Edipo no es un estado del deseo y de las pulsiones, es una *idea*, nada más que una idea que la represión nos inspira en lo concerniente al deseo, ni siquiera es un compromiso, sino una idea al servicio de la represión, de su propaganda o de su propagación.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 121)].



(Massumi, 1992: 94).<sup>16</sup> Siguiendo, pues, la estela “deleuzoguattariana”, podríamos definir Edipo como una *representación represiva*; una imagen falsa del propio “yo”, pensada para capturar el deseo en un imaginario que le es ajeno.<sup>17</sup> Pues bien, uno de los instrumentos esenciales de los que se vale el psicoanálisis para ejecutar esta imposición naturalizadora de Edipo es la ya mencionada “*cura del habla*”, basada en la interpretación como medio para el tratamiento paliativo de la enfermedad psíquica. De acuerdo con esta técnica, el paciente será interrogado, debiendo responder con la mayor sinceridad posible a través del relato de recuerdos, sueños y experiencias pasadas, y de la libre asociación de ideas. Este material, tomado como muestras sintomáticas, será después analizado por el psicoanalista, remitiéndolo siempre al “Complejo de Edipo” y deduciendo a partir de éste un diagnóstico; el cual, una vez formulado, asigna al individuo: “Usted padece esquizofrenia”, “Usted padece una neurosis obsesiva”, “Usted es víctima de una crisis de histeria”... Fuerza así el analista la asimilación de una identidad “prefabricada” que el individuo asume y *encarna*. De esta forma se apacigua el inconsciente patógeno, logrando su “*curación*” –lo que para Deleuze y Guattari supone realmente el sometimiento de la producción deseante al control psicoanalítico.

Como puede observarse, esta labor interpretativa del psicoanálisis se conduce conforme al objetivo primordial de *hacer consciente lo inconsciente*; es decir, de transponer en el estrato psíquico del “yo” aquellos contenidos presentes en el “ello” que se creen la causa dañina del mal del paciente; y que, perdidos en el oscuro maremágnum del inconsciente, se dan en llamar “*latentes*”.<sup>18</sup> La forma fundamental de hacer manifiesto dicho “contenido latente” es, básicamente, ponerlo en palabras –de ahí que al método psicoanalítico se le conozca como “*cura del habla*”. En este afán por inducir al enfermo a hacerse consciente de los elementos

---

<sup>16</sup> [Edipo no tiene valor real. Es una cuestión de fuerza: es un categórico recubrimiento, una poderosa imposición de afectos regularizados. (*Mi traducción*)].

<sup>17</sup> ‘*C’est cela, Œdipe, l’image truquée. Ce n’est pas en lui que le refoulement opère, et ce n’est pas sur lui que porte le refoulement. Ce n’est même pas un retour du refoulé. C’est un produit factice du refoulement. Il est seulement le représenté, en tant qu’il est induit par le refoulement.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 137).

[‘Edipo es esto, la imagen trucada. La represión no actúa sobre él, ni conduce a él. Ni siquiera es un retorno de lo reprimido. Es un producto facticio de la represión. Es sólo lo representado, en tanto que es inducido por la represión.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 120)].

<sup>18</sup> ‘*The unconscious thought or idea is generally known as “latent” because it is capable of becoming conscious. The psychoanalytic cure is effected by finding the means of clearing the way for the latent thought to become manifest. The assumption is that the latent thought sticks in the unconscious like a thorn in the flesh, constantly worrying away at us until it has broken through all the barriers and found its way to the conscious.*’ (Buchanan, 2008: 29-30).

[El pensamiento o idea inconsciente se conoce generalmente como “latente” porque es capaz de llegar a hacerse consciente. La cura psicoanalítica se efectúa precisamente buscando los medios de clarificar el camino para que el pensamiento latente se haga manifiesto. Se asume que el pensamiento latente se fija en el inconsciente como un cuerno en la carne, constantemente angustiándonos hasta que consigue romper todas las barreras y encontrar el camino hacia lo consciente. (*Mi traducción*)].

perniciosos que supuestamente habitan en él se localiza la perenne obsesión freudiana de encontrar un “Complejo de Edipo” no resuelto en el fondo de cada caso de subjetividad “anómala”, hasta tal punto que esta convicción constituye el eje vertebrador de la disciplina psicoanalítica: ‘Me atrevo a declarar [dice Freud] que, si el psicoanálisis no tuviese otro mérito que la revelación del complejo de Edipo reprimido, esto sólo bastaría para hacerlo acreedor a contarse entre las conquistas más valiosas de la humanidad.’ (Freud, 1966: 82). Por eso el “padre” del psicoanálisis hace de Edipo el centro mismo de su terapia, convirtiéndolo en un “*principio nuclear*”. De hecho, la disciplina psicoanalítica busca a Edipo por todas partes, rastreándolo en cada “síntoma” inconsciente. En esto interviene, además, el análisis de los sueños; sistema por medio del cual Freud cree posible localizar en el inconsciente del enfermo las tensiones instintivas que han escapado al itinerario edípico.<sup>19</sup> Para ello establecerá una “ciencia” de la interpretación, cuyas pautas recoge justamente en *La Interpretación de los sueños*. En este “libro sagrado” del psicoanálisis Freud esboza la técnica de desciframiento de los contenidos “latentes” para hacer efectiva su reconversión en contenidos conscientes o “*manifiestos*”. Pues el paciente sólo alcanzará su curación al hacerse consciente del “contenido latente” que habita en él; esto, claro está, siempre según la interpretación del psicoanalista.<sup>20</sup>

He aquí que Deleuze y Guattari critican el psicoanálisis por la valoración sesgada que éste hace de la producción inconsciente, únicamente en virtud de los presupuestos edípicos, los cuales impone al paciente, quien los acepta como una verdad “revelada”. Los autores de *L’Anti-Œdipe* creen, por el contrario, que esta metodología interpretativa no supone realmente un hallazgo de verdades acerca del inconsciente, sino más bien un mecanismo que las *inventa* en función de lo que llaman “*l’impérialisme analytique du complexe d’Œdipe*”. Es más, la dinámica interpretativa desarrollada por el psicoanálisis da pie a un perverso sistema de doble recorrido: en primer lugar permite al paciente una libre expresión de ideas que contienen elementos inconscientes, pero que tan pronto las profiere, el psicoanalista las caza al vuelo y automáticamente las recoge y codifica, encajándolas en el esquema preconcebido de funcionamiento del inconsciente: el “Complejo” de Edipo. Así, los componentes inconscientes que en un principio vagaban inconexos son al instante ordenados e insertados en un discurso establecido gracias a la tarea de interpretación que realiza el analista. Y lo que es más, como antes se decía, en esta acción se imprime una evidente imposición: el diagnóstico que proporciona el psicoanalista se convertirá en un principio incuestionable para el paciente, que

---

<sup>19</sup> ‘El psicoanálisis se basa en el análisis de los sueños; la interpretación onírica es la labor más completa que nuestra joven ciencia ha llevado a cabo hasta hoy.’ (Freud, 2007: 185).

<sup>20</sup> ‘Así como Edipo descubre el significado escondido en el enigma de la Esfinge, y al hacerlo así libera a la ciudad del monstruo, así el análisis encuentra el pensamiento latente detrás de la cifra simbólica manifiesta y “cura” la neurosis.’ (Agamben, 1995: 244).

debe creerlo como certero, y aplicarlo sobre sí mismo. En este sentido, cabría argumentar que la enfermedad psíquica no es realmente tal, sino una *interpretación* que el psicoanalista *impone* a su paciente. No en vano, dice Freud que el enfermo sanará en el momento en que acepte los síntomas que el psicoanalista le atribuye y actúe en consecuencia para contrarrestarlos.<sup>21</sup> Por extensión, podría decirse que es el analista *quien ha creado la enfermedad* del paciente, al querer adecuar sus operaciones deseantes al patrón dado. De este modo, el paciente llegará a interiorizar valores de derivación edípica, creyéndolos propios, cuando en realidad son producto de la acción de un ente de poder externo. Por tanto, aquí interviene el riesgo manipulador del analista, que induce al enfermo a admitir como propios (hacer conscientes) rasgos que se presuponen actuando en su inconsciente (“contenido latente”).<sup>22</sup> En las palabras de Freud se deja entrever esta cara oculta de la tarea del psicoanalista:

‘En los albores de nuestra técnica el médico analítico no podía aspirar a otra cosa que a adivinar lo inconsciente oculto para el enfermo, reunirlo y comunicárselo en el momento debido. El psicoanálisis era ante todo una ciencia de interpretación. Mas, dado que la cuestión terapéutica no quedaba así por completo resuelta, apareció un nuevo propósito: el de forzar al enfermo a confirmar la construcción por medio de su propio recuerdo. En esta labor la cuestión principal se hallaba en vencer las resistencias del enfermo, y el arte consistía en descubrirlas lo antes posible, mostrárselas al paciente y moverle por un influjo personal - sugestión actuante como *transferencia*- a hacer cesar las resistencias.’ (Freud, 2003b: 97).

Freud habla de “*resistencias*” al toparse con dificultades para extraer esas ideas “latentes” y lograr que el enfermo las asuma. En estos casos se dice que el paciente se “resiste” a la curación; básicamente, que no toma el camino trazado por la terapia. Sólo cuando el paciente haya entrado por el sendero que le marca su analista y haya aceptado las reglas del juego; sólo en esas condiciones de “disciplinamiento y buen encauzamiento” -que diría Michel Foucault-, sólo así será posible la “*curación*”. Únicamente entonces el paciente logrará adaptarse a los hábitos del “mundo externo”. Imponer un régimen de comportamiento “normal”, eso será haber

---

<sup>21</sup> ‘La técnica psicoanalítica permite descubrir primero, partiendo de los síntomas, las fantasías inconscientes y hacerlas luego conscientes en el enfermo.’ (Freud, 1983: 44).

<sup>22</sup> Esto se traduce lógicamente en lo que Fromm llama “*un sutil lavado de cerebro*”: ‘Aun cuando se supone que el analista debe mantenerse en el nivel empírico, lo que ocurre en realidad es que de una manera sutil le sugiere al paciente lo que se supone que debe de haber experimentado y, tras un análisis prolongado y gracias a la dependencia con respecto al analista, muchas veces el paciente expresa -o, como se lee a veces en las historias clínicas, “admite”- que realmente siente que es correcto aquello que en virtud de la estructuración teórica se espera que sienta.’ (Fromm, 1980: 88-89).

logrado la curación. ‘Que el individuo se rebele contra las normas: a eso se llama locura. Que se reintegre en el sistema: en esto consiste la curación.’ (Delacampagne, 1978: 19). Este es, en definitiva, el proceso por el que debe pasar el paciente. ‘*On nous annoncera seulement qu’il est redevenu bien élevé, poli, résigné, «honnête et scrupuleux», bref guéri.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 52).<sup>23</sup> Todo esto no se comprende sin tener en cuenta la acción represiva que ejerce el orden social “burgués-católico-capitalista” y su brazo “médico-legal”, que conoce una época dorada en paralelo al surgimiento del psicoanálisis: hospitales y manicomios, centros de disciplinamiento y reeducación de la “era del Gran Encierro”, como los perfila Foucault, surgen para aislar y reformar a los “locos”, hasta el punto de que ‘las enfermedades mentales no existen, y la decisión de ver en la locura una enfermedad constituye una simple excusa para justificar el internamiento de individuos que perturban el orden social instaurado por la burguesía.’ (Delacampagne, 1978: 14).<sup>24</sup>

Así pues, el “padre” del psicoanálisis, en quien se vislumbró momentáneamente la puerta a la revolucionaria ruptura con la tradición burguesa, termina en cambio sirviendo a las preocupaciones del mundo burgués, al que él mismo pertenecía, y contra el que parecía haberse rebelado por medio de sus innovadoras investigaciones sobre el inconsciente. Por ende, la figura del psicoanalista en general deviene prácticamente un títere de Edipo, dedicado a dilucidar sus procesos en cada situación inconsciente. Recordemos, el psicoanalista busca siempre a Edipo. No importa cuál sea la actividad deseante, el psicoanalista ve rastro de Edipo por doquier. ‘Como los ídolos, el psiquiatra tiene ojos, pero no ve, oídos pero no oye –excepto aquello que quiere ver u oír. Y de hecho, siempre logra ver lo que esperaba ver.’ (Delacampagne, 1978: 19). Así, el psicoanalista sencillamente *encuentra lo que va buscando*. En rigor, no hay investigador más convincente que aquél que, bajo la influencia del “Efecto Rosenthal”, se dedica a la búsqueda de justificaciones para aquellas hipótesis que con anterioridad a la propia investigación ya había aceptado como válidas, puesto que seguro terminará encontrándolas...<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> [‘Sólo nos comunicarán que se volvió bien educado, cortés, resignado, “honesto y escrupuloso”, en una palabra, curado.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 44)].

<sup>24</sup> Muy diferente será la dinámica aperturista desarrollada en la clínica La Borde por Jean Oury y Félix Guattari en los años cincuenta, muy interesados en emprender una especie de renovación “utópica” del tratamiento y método psiquiátricos; alternativa que adquirió un aire intelectual, comunitario y militante: ‘El castillo de La Borde, un lugar mítico, abriga una clínica psiquiátrica singular, donde la locura se trata de manera diferente. Con el tiempo, La Borde se convirtió en una utopía realizada [...]. Brecha en la tradición del encierro del mundo de la locura, la experiencia llevada a cabo en plena región de Sologne, en el departamento de Loir-et-Cher, parecer reanudar con modalidades preclínicas de la indistinción entre locos y cuerdos, de normalidad y patología, sin negar, por lo tanto, el horizonte médico necesario para aportar respuestas al delirio psicótico.’ (Dosse, 2009: 59).

<sup>25</sup> ‘Es un hecho comprobado que si un experimentador tiene una hipótesis respecto a lo que espera encontrar, obtendrá resultados que concuerden con su hipótesis [...] Es lo que en ciencias sociales suele llamarse “Efecto Rosenthal”, que deriva de los trabajos de Robert Rosenthal, quien en la Universidad de

Con lo cual, el psicoanalista *no experimenta, sino que busca; no deduce, sino que inventa*; de modo que su paciente habrá de padecer necesariamente lo que el analista piensa que padece. Por lo tanto, el psicoanalista, a través de su elaboración interpretativa y diagnóstico, terminará imponiendo al paciente un perfil psicológico según sus propios intereses teóricos. Al hilo de lo anterior, resulta ilustrativo citar un ejemplo insuperable de interpretación y sugestión psicoanalítica; como es el caso del aristócrata ruso Serguéi Pankéjeff, paciente de Freud entre 1914 y 1918, cuya historia fue recogida por el propio Freud en *Historia de una neurosis infantil* (1918), configurando uno de los relatos clínicos más destacados de la historia del psicoanálisis – generalmente conocido como el caso del “Hombre de los Lobos”.

Esta denominación deriva del elemento central, y más característico, de la historia del enfermo: un sueño infantil que Pankéjeff contó a Freud, en el cual se veía a sí mismo acostado en la cama frente a la ventana de su habitación, cuando a través de ella vio un árbol en cuyas peladas ramas aparecían posados varios lobos blancos que lo miraban fijamente. El poderoso efecto de este sueño produjo en Pankéjeff un terrible miedo asociado a diversas alteraciones de carácter afectivo y psicósomático desde temprana edad. Según interpreta Freud, la base latente de esta construcción onírica se explica por un recuerdo reprimido desde los primeros años de vida, consistente en haber visto una escena íntima de los padres, que practicaban sexo al modo del “*coitus a tergo*”. A partir de esta impresión, el “Hombre de los Lobos” asociaría en adelante la rémora de tal experiencia traumática con la imagen del lobo erguido sobre sus patas traseras, protagonista de tantos cuentos infantiles (a los que el paciente temía en su niñez); a su vez relacionado con el miedo a la autoridad del padre. Así, en virtud de una trasposición visual, y por medio de asociaciones psicológicas bastante aproximativas y no menos hipotéticas, Freud elabora un cuerpo teórico deudor del “Complejo de Edipo”, con el cual pretende dar explicación a las anomalías de comportamiento de su paciente y poner fin a las mismas.<sup>26</sup> Así las cosas, el psicoanalista, empeñado en encontrar la huella de Edipo en la información que le proporciona el enfermo, suele obviar la realidad que éste pretende comunicar. Analista y paciente se ubican, pues, a diferentes niveles, ya que el primero no se compromete con el segundo, no reconoce su realidad psíquica, no entra en su mundo; sólo desde fuera intentará dar forma al material inconsciente aplicando una estructura pensada de antemano. De hecho, ‘el psiquiatra, con su actitud, con su *negativa* a aceptar el discurso del psicótico, imposibilita la comunicación que

---

Harvard demostró las influencias que ejercen los prejuicios del investigador en el resultado de los experimentos -incluso cuando las pruebas se hacen con ratas de laboratorio-.’ (Pániker, 1982: 17).

<sup>26</sup> ‘Esta interpretación del sueño del Hombre de los Lobos, uno de los ejemplos clásicos del arte de Freud en interpretarlos, constituye en realidad una muestra de su capacidad e inclinación de construir realidad a partir de un centenar de pequeños incidentes, conjeturados o logrados mediante la interpretación, arrancados de su contexto y utilizados para llegar a ciertas conclusiones que encajen en la idea preconcebida de Freud.’ (Fromm, 1980: 33).

éste le propone.’ (Delacampagne, 1978: 21). El “Hombre de los Lobos” se esforzará en hablar de sus lobos..., de sus intensidades deseantes; en cambio, el psicoanalista tan sólo ve a Edipo:

*‘Il aura beau parler des loups, crier comme un loup, Freud n’écoute même pas, regarde son chien et répond «c’est papa». Tant que ça dure, Freud dit que c’est de la névrose, et quand ça craque, c’est de la psychose. [...] L’Homme aux loups continue à crier: six ou sept loups! Freud répond: quoi? des chevreaux? comme c’est intéressant, je retire les chevreaux, il reste un loup, c’est donc ton père...’* (Deleuze; y Guattari, 1980: 52).<sup>27</sup>

Así pues, podemos afirmar que a pesar de haber alcanzado el umbral mismo del inconsciente, desde el que se atisbaba ya su diversa y polimorfa naturaleza, el júbilo reductor de Freud (“*la jubilation réductrice de Freud*”, que dirían Deleuze y Guattari) le llevará a eludir la completa inmersión en su potencial deseante, materializada ésta en el patológico delirio del paciente. He aquí la gran ironía del psicoanálisis, que habiendo recorrido el tortuoso camino que lleva al inconsciente, superando buena parte de los prejuicios de la tradición moral occidental y el lastre de los valores burgueses, tropieza finalmente en la línea de meta. ‘*Freud lui-même reconnaît la multiplicité des «courants» libidinaux qui coexistent chez l’Homme aux loups. On reste d’autant plus étonné de la manière dont il traite des multiplicités de l’inconscient. Car, pour lui, il y aura toujours réduction à l’Un [...].’* (Deleuze; y Guattari, 1980: 44).<sup>28</sup> En verdad, Freud logró aproximarse a la realidad del deseo inconsciente, pero cabe suponer que se asustó al verla; dio marcha atrás y buscó refugio al amparo protector de Edipo, que le proporcionó la estabilidad de unas directrices bien delineadas y le reconfortó con la seguridad de lo inmutable. Por eso, el “Hombre de los Lobos” habla de su deseo inconsciente, pero el psicoanalista es incapaz de conectar con el discurso delirante. ‘*Ce jour-là l’Homme aux loups descendit du divan, particulièrement fatigué. Il savait que Freud avait un génie, de frôler la vérité et de passer à côté, puis de combler le vide avec des associations.’* (Deleuze; y Guattari, 1980: 38).<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> [(El “Hombre de los lobos”) se esforzará en vano en hablar de los lobos, en gritar como un lobo, Freud ni siquiera escucha, mira a su perro y responde “es papá”. Mientras esta situación dure, Freud hablará de neurosis, y cuando falle, de psicosis. (...). El Hombre de los lobos continúa gritando: ¡seis o siete lobos! Freud responde: ¿Qué? ¿Cabritos? Qué interesante, si elimino los cabritos, queda un lobo, tiene que ser el padre...’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 44)].

<sup>28</sup> [‘El propio Freud reconoce la multiplicidad de las “corrientes” libidinales que coexisten en el Hombre de los lobos. Por eso no deja de sorprendernos su forma de tratar las multiplicidades del inconsciente. Para él, siempre habrá que reducirlo todo a lo Uno (...).’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 38)].

<sup>29</sup> [‘Aquel día, el Hombre de los lobos se levantó del diván más cansado que de costumbre. Sabía que Freud tenía la genialidad de rozar la verdad, pasar de largo, y suplir luego el vacío con asociaciones.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 33)].

De ahí que Deleuze y Guattari reivindicquen especialmente la figura del “Hombre de los Lobos”, entre otros psicóticos tratados por Freud.<sup>30</sup>

En resumen, tal y como señalan Deleuze y Guattari, a Freud se debe una crucial aportación: el descubrimiento de la *productividad deseante* (“*production désirante*”). Sin embargo, el error en el que incurre el “padre” del psicoanálisis es convertir dicho hallazgo en resultado de la dinámica edípica, lo cual encorseta el inconsciente en representaciones fijas dentro de un marco estipulado. En consecuencia, sería faltar a la verdad si no reconociésemos que Freud fue sin duda un pionero descubridor, un “*fantastique Christophe Colomb*”, en palabras de Deleuze y Guattari.<sup>31</sup> Pero tampoco seríamos fieles a la realidad si olvidásemos que a la par fue un “*Al Capone masqué*”, como también lo describen los autores de *L’Anti-Œdipe*; un cacique enmascarado que dejó que sus investigaciones quedasen determinadas por sus propios prejuicios, desfigurándolas hasta lograr el resultado por él buscado: la manía controladora de Edipo. De hecho, podríamos aplicarle a Freud lo que él mismo decía de Cristóbal Colón, a quien reprochaba haberse “ilusionado” con la idea de una gran empresa - llegar a las Indias- y dejarse engañar con tal de verlo materializado en la tierra de América; pues, ciertamente, ‘fue una ilusión de Cristóbal Colón creer que había descubierto una nueva ruta para llegar a las Indias. La participación de su deseo en este error resulta fácilmente visible.’ (Freud, 1983: 237). De nuevo, el “Efecto Rosenthal”, en el que caería, de hecho, el propio Freud, queriendo ver a Edipo donde no está. Ante este panorama, Deleuze y Guattari reclaman modificaciones urgentes y optan por una reelaboración de la teoría del inconsciente deseante, sentando las bases de su propuesta en la redacción de *L’Anti-Œdipe*.

Dentro del corpus freudiano, el elemento principal que Deleuze y Guattari atacan con especial ahínco es la correlación que el psicoanálisis establece entre el deseo y una supuesta falta o carencia. Y es que la visión del inconsciente según Freud equipara el funcionamiento del

---

<sup>30</sup> Junto con el caso del “Hombre de los Lobos”, Deleuze y Guattari refieren también el conocido caso de Daniel Paul Schreber, doctor en Derecho y brillante intelectual, presidente del Tribunal de Apelaciones de Sajonia, cuyo historial clínico fue comentado por Freud tras la lectura de las memorias publicadas por el propio Schreber en 1903: *Memorias de neurópata* (también conocidas como *Memorias de un enfermo nervioso*); texto en el que el protagonista recoge y explica en detalle su enfermedad. Se trata de un profundo retrato de la locura visto desde su interior, y no desde la habitual lectura exterior que proporciona el analista. Pues bien, en su estudio Freud diagnostica que Schreber es un psicótico, y para ello vuelve a interpretar los síntomas del individuo desde el punto de vista edípico. Freud llega a la conclusión de que los traumas religiosos, sexuales, hipocondríacos y obsesivos del presidente Schreber se deben a un fallido “Complejo de Edipo” que le hace recurrir a la imagen de Dios para evocar la del padre, mientras se siente amenazado por ideas de identificación femenina y riesgos de envilecimiento moral.

<sup>31</sup> ‘Si no se cuenta la doctrina de la metafísica de un inconsciente universal y creador (la de Eduardo von Hartmann), Janet y Freud habrían sido, se piensa, los primeros en divisar las oscuras tierras del inconsciente psicológico. Freud, sobre todo, Colón y Cortés a un tiempo del inédito continente soterráneo.’ (Lain Entralgo, 1965: 1191).

deseo con la experiencia de la satisfacción de una necesidad: la relación unidireccional de un sujeto que *desea un objeto que no posee*. Como vemos, el deseo así entendido consiste meramente en la *representación*, o expresión sintomática, de una laguna que se busca solventar. Ahora bien, a diferencia de este planteamiento, Deleuze y Guattari defienden un inconsciente no representativo sino esencialmente *productivo*, y en cuanto tal, abogan por una noción de deseo como producción libidinal inconsciente. Una visión del inconsciente hasta cierto punto *maquínica*, a partir de la cual el deseo se configura como un proceso de producción al margen de la expresión de un sujeto que aspira a un objeto externo. Para Deleuze y Guattari, por tanto, el deseo no consiste en *desear algo*, sino en *producir deseo*; esto es, crecimientos y decrecimientos afectantes. Con esta visión del deseo, Deleuze y Guattari se oponen a la conceptualización freudiana, que lo considera la consecuencia de un funcionamiento tipificado en el contexto del “Complejo de Edipo”. Pues de acuerdo a dicho Complejo, el deseo se halla supeditado a unos roles dados por la instancia familiar: el deseo se dirige hacia un objeto del que carece (la madre), al cual renuncia por la amenaza autoritaria (el padre). Teoría en virtud de la cual el analista se empeña en comprender toda producción deseante, interpretando desde este punto de vista el inconsciente de sus pacientes. Así, el sujeto edípico es, de hecho, alguien que siempre carece de algo. Por este sistema, el psicoanálisis coloniza la libre producción deseante, fijándola en patrones preestablecidos y generando un espejismo manipulador: “¡Ah! Así que es eso lo que yo deseo”. Según argumentan los autores de *L’Anti-Edipe*, por medio de esta triangulación edípica, el psicoanálisis yerra en la comprensión del inconsciente y desfigura la naturaleza del deseo. Hay, pues, que ser precavidos ante la alargada sombra que proyecta Edipo, esencialmente reductiva. Hay que protegerse de ‘ese esquema [diría María Zambrano] que anula no sólo el misterio, sino tantas significaciones como brotan de la fábula clásica. Una desgracia, dicho sea de paso, este esquematismo freudiano.’ (Zambrano, 1982: 189).

## **1.2. El inconsciente según Deleuze y Guattari: “máquinas deseantes”.**

Así pues, a pesar de haber descubierto el ámbito de la producción deseante, Freud codifica la realidad operativa del fenómeno inconsciente esquematizándolo bajo el idealismo familiarista del “Complejo de Edipo”. A este respecto, la opinión de Deleuze y Guattari es categórica: semejante visión del inconsciente debe ser derribada, y para ello promueven una nueva forma de entender su naturaleza y funcionamiento. En esta tesitura, si para Freud el deseo se moviliza únicamente en relación al triángulo edípico, para Deleuze y Guattari el deseo responde, por el contrario, a una libre articulación de diversa índole que por lo general opera según tres mecanismos interrelacionados, denominados “síntesis pasivas”. De este proceso



deseante, entendido como síntesis de *acoplamientos maquínicos*, se deduce además lo que es, sin duda, el aspecto más destacado de la teoría “deleuzoguattariana” del inconsciente; una cualidad fundamental, ya señalada en lo precedente: aquella que establece que el deseo no es *representación de una carencia* ajustada al marco edípico, sino que es, en realidad, *productor de deseo* por sí mismo. *El deseo es, en suma, producción; libre producción inconsciente.*

### 1.2.1. “El deseo no carece de nada”: el inconsciente como “fábrica” de deseo.

De lo dicho anteriormente se extrae, entonces, que para Deleuze y Guattari el deseo no es tanto “deseo de objeto”, como deseo en cuanto “producción”. Y es que el deseo *no carece de nada*; por extensión, *no representa nada*. ‘*Le désir ne manque de rien, il ne manque pas de son objet. C’est plutôt le sujet qui manque au désir, ou le désir qui manque de sujet fixe; il n’y a de sujet fixe que par la répression.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 34).<sup>32</sup> El deseo se produce en el mismo proceso de desear; de forma *maquínica*, conectiva, y no por respuesta a una carencia. De esta aproximación al hecho inconsciente se concluye que *no hay sujeto que desea, sino sujeto que se produce en cuanto se produce deseo*; por tanto, no existe ninguna subjetividad ya diseñada que encarnar, ningún rol ontológico que ocupar –no hay un “yo” que desee a la madre y que rivalice con el padre. En otras palabras, el deseo se autoproduce, y la subjetividad con él. De modo que no hay un *sujeto preformado que desea*, sino *sujeto que se produce al desear*. En estos términos plantean Deleuze y Guattari las bases de su crítica al inconsciente psicoanalítico, dirigiendo un férreo ataque contra Edipo y la subjetividad fantasmática que se fabrica a partir del Complejo familiarista.<sup>33</sup>

‘*Car, en fait, dès qu’on nous met dans Œdipe, dès qu’on nous mesure à Œdipe, le tour est joué, et l’on a supprimé le seul rapport authentique qui était de production. La grande découverte de la psychanalyse fut celle de la production désirante, des productions de l’inconscient. Mais, avec Œdipe, cette découverte fut vite occultée par un nouvel idéalisme: à l’inconscient comme usine, on a substitué un théâtre antique; aux unités de production de l’inconscient, on a substitué la représentation; à l’inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne*

---

<sup>32</sup> [‘El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 33-34)].

<sup>33</sup> ‘*Dès qu’on réintroduit le manque dans le désir, on écrase toute la production désirante, on la réduit à n’être que production de fantasme; mais le signe ne produit pas de fantasmes, il est production de réel et position de désir dans la réalité.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 132).

[‘Desde el momento que se introduce la carencia en el deseo se aplasta toda la producción deseante, se la reduce a no ser más que producción de fantasma.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 117)].

*pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve...).*' (Deleuze; y Guattari, 1973: 31).<sup>34</sup>

De esta forma, el deseo deja de ser el síntoma *representativo* de una necesidad; el síntoma de querer algo que no se tiene. El deseo ya no es sinónimo de adquisición o posesión, sino un fenómeno que connota producción. Brevemente: *el deseo no representa, produce*. Y así, exponen los autores de *L'Anti-Edipo* que el deseo es en sí mismo una “fábrica” de producción de deseo, y no un *escenario* en el que se “*representa*” una necesidad estereotipada; un papel de personaje ya escrito en virtud del cual uno desea a su madre y odia a su padre. Es esto fundamentalmente lo que Deleuze y Guattari critican al psicoanálisis: ‘*L'inconscient cesse d'être ce qu'il est, une usine, un atelier, pour devenir un théâtre, scène et mise en scène.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 64).<sup>35</sup> Cree Freud acaso que estamos representando todavía *Edipo Rey* o *Hamlet*. Con Deleuze y Guattari, en cambio, el deseo ya no es la consecuencia de un desear, sino que ambos son la misma cosa: *el deseo es deseo en el mismo proceso de desear*. Dicho de otra forma, el deseo implica por necesidad *un proceso de producción de producción deseante* (“*procès de production désirant*”)—deseo y producción se manifiestan a la par, porque, en efecto, son lo mismo. Esta realidad, la de la “*producción deseante*”, es, en consecuencia, la pieza clave del posicionamiento “anti-edípico”, y constituye la base de la más contundente oposición de cuantas se han hecho hasta ahora al psicoanálisis freudiano, en la medida en que ataca el núcleo mismo de su articulación teórica. Deleuze y Guattari le reintegran así al inconsciente su cualidad más poderosa, que le había sido arrebatada por Edipo y substraída por el psicoanálisis: su carácter productivo. Un deseo atado de pies y manos en la estrechura edípica, que ahora se libera por fin al reconocérsele su auténtica naturaleza.

He aquí que la perspectiva “deleuzoguattariana” aporta una sustancial novedad a la teoría del deseo e imprime un giro copernicano en la comprensión del inconsciente. A partir del cambio de paradigma que se produce con *L'Anti-Edipo* podemos decir, por tanto, que la tradicional concepción del deseo, sesgada por la huella de la carencia, ve tambalearse por vez primera uno de sus pilares clave, sustituido por otro completamente distinto: la adquisición o

---

<sup>34</sup> [‘Pues, de hecho, desde que nos introducimos en Edipo, desde que se nos mide con Edipo, ya se ha desarrollado el juego y se ha suprimido la única relación auténtica: la de producción. El gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante, de las producciones del inconsciente. Sin embargo, con Edipo, este descubrimiento fue encubierto rápidamente por un nuevo idealismo: el inconsciente como fábrica fue sustituido por un teatro antiguo; las unidades de producción del inconsciente fueron sustituidas por la representación; el inconsciente productivo fue sustituido por un inconsciente que tan sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 31)].

<sup>35</sup> [‘El inconsciente deja de ser lo que es, una fábrica, un taller, para convertirse en un teatro, en una escena y puesta en escena.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 60)].

posesión (“*deseo de objeto*”) es reemplazada ahora por la idea de producción (“*deseo como fábrica*”). Todo esto lleva implícito un último punto que contradice la visión psicoanalítica del inconsciente: *la ausencia de significación*. Y es que ya no hay lugar para la *interpretación* sintomática del inconsciente; pues, dado que el deseo no representa nada, *tampoco significa nada*. Ya no hay que descifrar ningún “contenido latente”, sino tan sólo estudiar los libres movimientos de la producción deseante sin referencia a ningún “Complejo de Edipo”. En definitiva, el deseo no es, en contra de la idea freudiana, el producto inconsciente que esconde un discurso psíquico, el cual debe ser interpretado según los cánones del funcionamiento edípico. Ya no hay que *traducir* las manifestaciones psicológicas por dependencia a unos patrones establecidos. El deseo dibuja su propio recorrido al margen del circuito “papá-mamá-yo”. Por eso, no debe perderse de vista que en la medida en que se ejerce una labor de significación sobre el inconsciente se está dominando la libre producción del deseo, replegándola bajo la imposición de una teoría explicativa que lo encauza y simplifica. En palabras de Deleuze y Guattari:

*‘Les trois erreurs sur le désir s’appellent le manque, la loi et le signifiant. C’est une seule et même erreur, idéalisme qui forme une pieuse conception de l’inconscient. Et l’on a beau interpréter ces notions dans les termes d’une combinatoire qui fait du manque une place vide, et non plus une privation, de la loi une règle de jeu, et non plus un commandement, du signifiant un distributeur, et non plus un sens, on ne peut pas les empêcher de traîner derrière elles leur cortège théologique, insuffisance d’être, culpabilité, signification.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 132).<sup>36</sup>

### 1.2.2. ¿Qué son las “máquinas deseantes”?

Así pues, desde la perspectiva “anti-edípica”, el deseo se presenta como un *proceso de producción*. Proceso deseante vehiculado por una dinámica que Deleuze y Guattari califican de “*maquinica*”; noción que extraen, no sin cierta decantación personalista, de la inspiración que reciben del *Libro de las Máquinas*, de Samuel Butler.<sup>37</sup> Y es que para los autores de *L’Anti-*

---

<sup>36</sup> [‘Los tres errores sobre el deseo se llaman la carencia, la ley y el signifiante. Es un único y mismo error, idealismo que se forma una piadosa concepción del inconsciente. Y por más que interpretemos estas nociones en términos de una combinatoria que convierte a la carencia en un lugar vacío, y no en una privación, a la ley en una regla de juego, y no en un mandato, al signifiante en un distribuidor, y no en un sentido, no podemos impedir que arrastren tras de sí su cortejo teológico, insuficiencia de ser, culpabilidad, significación.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 116-117)].

<sup>37</sup> Autor inglés de época victoriana que, influenciado por la teoría evolutiva de Darwin y los avances mecanicistas, publica anónimamente en 1872 una novela de carácter utópico titulada *Erewhon*,

*Edipe, todo son "máquinas"*. Todo está insertado en/y atravesado por máquinas; todo se conduce como máquina. Máquinas unidas a máquinas. Esta convicción sirve a Deleuze y Guattari para dar forma a su teoría del deseo inconsciente, perfilando un funcionamiento aleatorio consistente en una sucesión productiva jalonada por momentos de antiproducción conforme a un continuo "fluir-cortar". Dicha secuenciación reviste por su similitud con lo "maquínico" una evidente pátina de impersonal dinamismo, carente por tanto de la voluntad de un sujeto preformado y de una significación latente relacionada con una supuesta carencia. Así mismo, esta conceptualización "deleuzoguattariana" rompe por completo con la idea de inconsciente como "teatro de la representación", en el que el deseo, sometido a la lucha con el "superyó", debía ajustarse a un rol establecido, básicamente el resultante del entramado "papá-mamá-yo". En cambio, la postura "anti-edípica" defiende que no hay orden ni esquema organizativo para la comprensión del inconsciente; sólo conexiones y desconexiones de elementos libidinales. De ahí el calificativo que le otorgan Deleuze y Guattari: *maquínico*. En esta línea, según argumentan, el funcionamiento del deseo está posibilitado a partir de "máquinas", "máquinas deseantes" ("*machines désirantes*"); máquinas unidas a otras máquinas y separadas de otras máquinas, en un diálogo de atracción-repulsión. Así, el deseo desencadena una dinámica de carácter maquínico; y en tanto que producción de producción, el deseo es también *máquina de máquinas*.<sup>38</sup>

Pero, ¿qué son específicamente las "máquinas deseantes"? Transpuesto el concepto en términos freudianos, de manera aproximada nos estaríamos refiriendo a la noción de "pulsión", dicho de otro modo, a las fuerzas del "ello"; fuerzas que, en manos del psicoanálisis, son reprimidas por el "superyó" a través de la actividad censora del "yo". Por lo que respecta a Deleuze y Guattari, su manera de abordar la comprensión de estas fuerzas inconscientes es bien

---

que narra el viaje de su protagonista, destinado a descubrir el ficticio país de Erewhon. *El Libro de las Máquinas* está compuesto por los capítulos 23, 24 y 25 de dicha novela. A lo largo de la obra se hallan constantes alusiones a "actividades moleculares del pensamiento", a una "teoría dinámica de las pasiones" y a "rupturas de equilibrio", todo ello aderezado con fuertes connotaciones maquínicas que sientan las bases de las actuales corrientes de filosofía de la tecnología. No cabe duda de la huella que esta terminología tendrá en las formulaciones teóricas de Deleuze y Guattari.

<sup>38</sup> 'L'idée fondamentale est peut-être celle-ci: l'inconscient «produit». Dire qu'il produit, cela signifie qu'il faut arrêter de le traiter, comme on l'a fait jusque-là, comme une sorte de théâtre où l'on représenterait un drame privilégié, le drame d'Edipe. Nous pensons que l'inconscient n'est pas un théâtre, mais plutôt une usine. [...] Dire que l'inconscient «produit», signifie que c'est une sorte de mécanisme qui produit d'autres mécanismes. C'est-à-dire que, selon nous, l'inconscient n'a rien à voir avec une représentation théâtrale, mais avec quelque chose que nous pourrions appeler des «machines désirantes».' (Deleuze, 2002: 323).

[La idea fundamental podría ser ésta: el inconsciente "produce". Decir que produce significa que hay que dejar de tratarlo como se ha hecho hasta ahora, como una especie de teatro en el que se representaría un drama privilegiado. Pensamos que el inconsciente no es un teatro sino más bien una fábrica. (...) Decir que el inconsciente "produce" significa que es una especie de mecanismo que produce otros mecanismos. Es decir, que según nosotros, el inconsciente no tiene nada que ver con una representación teatral, sino con algo que podríamos llamar "máquinas deseantes".' (Deleuze, 2005: 297)].

distinta. Para ellos, la represión edípica debe ser objeto de una guerra sin cuartel, en la medida en que entienden que la actividad productiva del inconsciente es por completo ajena a semejante organización; para ellos se conduce meramente de forma *maquínica*. Pues bien, cabe afirmar que estas sinergias inconscientes libremente producidas son las “máquinas deseantes”. ‘*Car les machines désirantes sont exactement cela; la microphysique de l’inconscient, les éléments du micro-inconscient.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 216).<sup>39</sup> Desde un punto de vista funcional, constituyen entes productivos que, acoplando sus producciones y antiproducciones en intervalos seriales constantemente mutables, dan lugar al deseo mismo. La consecuencia implícita a este referido “*dispositivo maquínico*” será la producción de intensidades y disminuciones emocionales; una realidad que sólo puede ser adivinada a través del término “*afectos*”, crucial en la filosofía de Spinoza, de la que Deleuze es declarado acólito. Para una mayor profundización en esta idea spinozista de los “*afectos*”, puntualizaremos que:

*‘Spinoza’s basic definition of affect is an “affection of (in other words an impingement upon) the body, and at the same time the idea of the affection”. [...] The body, when impinged upon, is described by Spinoza as being in a state of passionate suspension in which it exists more outside itself, more in the abstracted action of the impinging thing and the abstracted context of that action, that within itself.’* (Massumi en Patton (ed.), 1996: 225).<sup>40</sup>

En esta línea, los “*afectos*” suelen ser explicados como “*alegrías*”; efectos emocionales a nivel corporal, de carácter, por tanto, sensorial y en definitiva pulsional, que se ven propiciados por “*acontecimientos*” puramente aleatorios, desinteresados e imprevisibles a raíz del encuentro con otro “*cuerpo*” (personal, objetual, conceptual, etc.). Se trata de la capacidad para *afectar* y *ser afectados*.<sup>41</sup> Por definición, consisten, básicamente, en “*eventos*” que, en forma de sucesos

---

<sup>39</sup> [‘Pues las máquinas deseantes son exactamente eso: la microfísica del inconsciente, los elementos del micro-inconsciente.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 189)].

<sup>40</sup> [La definición básica de “*afecto*” en Spinoza es “una afección (en otras palabras, un choque en) del cuerpo, y al mismo tiempo la idea de la afección. (...) El cuerpo, cuando experimenta este choque, es descrito por Spinoza como la experiencia de encontrarse en un estado de suspensión pasional durante el cual existe con mayor plenitud fuera de sí mismo que dentro, más en la acción abstracta de ese choque y en el contexto abstracto de esa acción que dentro de sí mismo. (*Mi traducción*)].

<sup>41</sup> ‘*The path of joy is constantly to open new possibilities, to expand our field of imagination, our abilities to feel and be affected, our capacities for action and passion. In Spinoza’s thought, in fact, there is a correspondence between our power to affect (our mind’s power to think and our body’s power to act) and our power to be affected.*’ (Hardt; y Negri, 2011a: 379).

[‘El camino de la alegría está constantemente abierto a nuevas posibilidades, a la expansión del campo de nuestra imaginación, de nuestras aptitudes para sentir y para ser afectados, de nuestras capacidades para la acción y pasión. De hecho, en el pensamiento de Spinoza hay una correspondencia entre nuestra potencia de afectar (la potencia de pensar de nuestra mente y la potencia de actuar de nuestro cuerpo) y nuestra potencia de ser afectados.’ (Hardt; y Negri, 2011b: 380)].

efímeros, acaecen libremente trayendo consigo repercusiones afectantes. *'The affect is [...] precisely an event or happening. Indeed, this is what defines the affect.'* (O'Sullivan, 2001: 127).<sup>42</sup> Pero ocurre, sin embargo, que los “afectos” no son únicamente un “choque pulsional”, sino también la huella que este choque deja en el individuo con una incidencia que se proyecta en el tiempo, prolongando la duración de sus efectos, que frecuentemente se condensan en construcciones emocionales o conceptuales, ideas o recuerdos de la experiencia que los provocó. En palabras de Deleuze: *'L'affection n'est donc pas seulement l'effet instantané d'un corps sur le mien, elle a aussi un effet sur ma propre durée, plaisir ou douleur, joie ou tristesse. Ce sont des passages, des devenirs, des montées et des chutes, des variations continues de puissance, qui vont d'un état à un autre: on les appellera affects, à proprement parler, et non plus affections.'* (Deleuze, 1993: 173).<sup>43</sup> Sirvanos también la fórmula de Simon O'Sullivan acerca de los “afectos”: *'[They] are moments of intensity, a reaction in/on the body at the level of matter. We might say that affects are immanent to matter. They are certainly immanent to experience. (Following Spinoza, we might define affect as the effect another body, for example an art object, has upon my own body and my body's duration).'*' (O'Sullivan, 2001: 126).<sup>44</sup> Hablamos, pues, de breves y fortuitos momentos de intensidad que ejercen una notable influencia emocional y participan determinantemente en la constitución del individuo, por ser el material con el que se ponen en marcha las “máquinas deseantes”.

En este panorama sobreviene como evidencia incuestionable el hecho de que Edipo supone una extraordinaria herramienta de represión de las “máquinas deseantes”. Pues para Freud el deseo se produce a expensas de mecanismos ya establecidos bajo el paraguas del “Complejo de Edipo” entre las tres instancias psíquicas del “ello”, el “yo” y el “superyó”, siendo además síntoma de una carencia. Por eso, los efectos del proceso “maquínico-deseante” que defienden Deleuze y Guattari rivalizan con la férrea imposición decretada por Edipo. Frente a ésta, los autores de *L'Anti-Œdipe* abogan por la naturaleza “anedípica” del inconsciente y la libre desestructuración de la producción deseante, que se debe a un *eventual* “fluir-cortar”. De ahí su insistencia en que las “máquinas deseantes” *no representan nada, no significan nada; sino que propician la producción*. Y siendo éstas, como son, la base estructural de la actividad

---

<sup>42</sup> [El “afecto” es (...) precisamente un “evento” o “acontecimiento”. De hecho, esto es lo que define el “afecto”. (*Mi traducción*)].

<sup>43</sup> [‘La afección no es por lo tanto sólo el efecto instantáneo de un cuerpo sobre el mío, también tiene un efecto sobre mi propia duración, placer o dolor, dicha o tristeza. Se trata de pasos, de devenires, de subidas y de caídas, de variaciones continuas de potencia, que van de un estado a otro: se los llamará *affects*, hablando con propiedad, y no afecciones. (Deleuze, 1996: 223)].

<sup>44</sup> [(Son) momentos de intensidad, una reacción en/sobre el cuerpo al nivel de la materia. Podríamos decir que los “afectos” son inmanentes a la materia. Son ciertamente inmanentes a la experiencia. (Siguiendo a Spinoza, podríamos definir el “afecto” como el efecto que otro cuerpo, por ejemplo un objeto artístico, tiene sobre mi propio cuerpo y duración corporal). (*Mi traducción*)].

inconsciente, resultan sin embargo irónicamente desatendidas por la labor psicoanalítica, que se interesa tan sólo por reducir sus manifestaciones para insertarlas en el puzzle edípico. En efecto, tal y como lo expresan Deleuze y Guattari: ‘*Voilà que le psychanalyste ne demande même plus: «Qu’est-ce que c’est, tes machines désirantes à toi?» mais s’écrie: «Réponds papa-maman quand je te parle!».*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 54).<sup>45</sup>

### **1.2.3. Hacia la aparición del sujeto: las tres síntesis deseantes.**

Llegados a este punto, conviene especificar de qué manera se producen las operaciones maquínicas del deseo, o lo que es lo mismo, el funcionamiento de las “máquinas deseantes”. Se exponía en lo precedente que de acuerdo a la formulación “anti-edípica” el deseo se articula en virtud de tres mecanismos interrelacionados. Más específicamente, el proceso de producción deseante se adecua a tres fases (no necesariamente cronológicas, sino simultáneas) que Deleuze y Guattari denominan “*síntesis conectiva*”, “*síntesis disyuntiva*”, y “*síntesis conjuntiva*”. Se trata de tres tipos de “*síntesis pasivas*” (“*synthèses passives*”) que determinan la actividad de las “máquinas deseantes” por medio de acciones concretas que intervienen en hacer posible la producción de deseo. Así, la “*síntesis conectiva*” es llamada “*síntesis de producción*” (“*synthèse connective de production*”); la “*síntesis disyuntiva*” es la *síntesis de “producción de registro”* (“*synthèse disjonctive d’enregistrement*”), y finalmente la “*síntesis conjuntiva*” realiza una “*producción de consumo*” (“*synthèse conjonctive de consommation*”). En función, por tanto, de estas “*síntesis pasivas*”, las “máquinas deseantes” llevarán a cabo la producción inconsciente, asistidas además por sus piezas operativas, llamadas “*objetos parciales*” (“*objets partiels*”). ‘*Les machines désirantes ont pour pièces les objets partiels; les objets partiels définissent la working machine ou les pièces travailleuses [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 385).<sup>46</sup> Serán precisamente los “*objetos parciales*” los encargados de originar el mencionado “*fluir-cortar*” de las “máquinas deseantes”; es decir, los encargados de producir rupturas en el flujo libidinal – pues las “máquinas deseantes” funcionan rompiendo y conectando un flujo continuo.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> [‘El psicoanalista nunca pregunta: “¿Qué son para ti tus máquinas deseantes?”, sino que exclama: “¡Responde papá-mamá cuando te hablo!”.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 50)].

<sup>46</sup> [‘Las máquinas deseantes tienen por piezas a los objetos parciales; los objetos parciales definen la *working machine* o las piezas trabajadoras [...].’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 333)].

<sup>47</sup> ‘*Une machine se définit comme un système de coupures. [...] Toute machine, en premier lieu, est en rapport avec un flux matériel continu (hylè) dans lequel elle tranche. Elle fonctionne comme machine à couper le jambon: les coupures opèrent des prélèvements sur le flux associatif.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 43-44).

[‘Una máquina se define como un *sistema de cortes*. (...) Toda máquina, en primer lugar, está en relación con un flujo material continuo (*hylè*) en el cual ella corta. La máquina funciona como máquina de cortar jamón: los cortes efectúan extracciones en el flujo asociativo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 42)].

He ahí que los “objetos parciales” se ocupan de infligir en una cadena energética momentos de antiproducción, los cuales, sin embargo, son causa de producción; ya que estas rupturas son actos de carácter productivo que no terminan en sí mismos, sino que dan pie a nuevos flujos energéticos, y en consecuencia prolongan el propio proceso deseante. Tal es así que esa cadena continua, jalonada por los cortes de los “objetos parciales”, constituye el flujo de energía de las “máquinas deseantes”, que no es otro que la *libido*; pues de hecho, como afirman Deleuze y Guattari, la libido es la esencia del deseo. Así, todo “objeto parcial”, como pieza básica de una “máquina deseante”, ayuda a emitir un flujo libidinal que por necesidad estará unido a otro “objeto parcial”, el cual corta dicho flujo, aunque favoreciendo a la vez su continuación. Es por esta razón que los “objetos parciales” cortan la continuidad libidinal, y en ese acto de cortar desencadenan nuevos flujos productores; con lo que estimulan la multiplicación de las “máquinas deseantes” a partir de otras “máquinas deseantes”.<sup>48</sup> Como ejemplo de “objeto parcial” Deleuze y Guattari remiten a la metáfora del seno materno, que desempeña las funciones de pieza de “máquina deseante”, de la cual parte un flujo continuo (leche) que será interrumpido por otra “máquina deseante” con su respectivo “objeto parcial” (la boca del bebé). Se establece así una conexión deseante, efectuada precisamente gracias al corte que ejerce la segunda máquina; pues siempre que hay una máquina productora hay también una máquina acoplada a ésta.<sup>49</sup> *‘Les machines désirantes sont des machines binaires, à règle binaire ou régime associatif; toujours une machine couplée avec une autre.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 11).<sup>50</sup> Dicho esto, toca ahora entrar a estudiar en detalle los procesos que tienen lugar en cada

---

<sup>48</sup> *‘Loin que la coupure s’oppose à la continuité, elle la conditionne, elle implique ou définit ce qu’elle coupe comme continuité idéale. C’est que, nous l’avons vu, toute machine est machine de machine. La machine ne produit une coupure de flux que pour autant qu’elle est connectée à une autre machine supposée produire le flux. Et sans doute cette autre machine est-elle à son tour en réalité coupure. Mais elle ne l’est qu’en rapport avec une troisième machine qui produit idéalement, c’est-à-dire relativement, un flux continu infini.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 44).

[‘El corte no se opone a la continuidad, la condiciona, implica o define lo que corta como continuidad ideal. Pues, como hemos visto, toda máquina es máquina de máquina. La máquina sólo produce un corte de flujo cuando está conectada a otra máquina que se supone productora del flujo. Y sin duda, esta otra máquina es, en realidad, a su vez corte. Pero no lo es más que en relación con la tercera máquina que produce idealmente, es decir, relativamente, un flujo continuo infinito.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 42)].

<sup>49</sup> *‘Bref, toute machine est coupure de flux par rapport à celle à laquelle elle est connectée, mais flux elle-même ou production de flux par rapport à celle qui lui est connectée. Telle est la loi de production de production. C’est pourquoi, à la limite des connexions transversales ou transfinites, l’objet partiel et le flux continu, la coupure et la connexion se confondent en un –partout des coupures-flux d’où sourd le désir, et qui sont sa productivité [...]’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 44).

[‘En una palabra, toda máquina es corte de flujo con respecto a aquella a la que está conectada, pero ella misma es flujo o producción de flujo con respecto a la que se le conecta. Esta es la ley de la producción de producción. Por ello, en el límite de las conexiones transversales o transfinitas, el objeto parcial y el flujo continuo, el corte y la conexión, se confunden en uno –en todo lugar cortes, flujos de donde brota el deseo, y que son su productividad (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 42-43)].

<sup>50</sup> [‘Las máquinas deseantes son máquinas binarias, de regla binaria o de régimen asociativo; una máquina siempre va acoplada a otra.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 14)].



tipo de síntesis y cómo se encadenan unas con otras. Para adquirir una visión preliminar, nos valdremos de la aproximación que hace E. W. Holland:

*'The connective synthesis concerns instincts and drives, and the ways they endow objects with value or erotic charge; roughly speaking, it translates Freud's notion of libidinal investment or cathexis and the functions he assigns to Eros or the life instinct. The disjunctive synthesis involves the functioning of pleasure, memory, and signs in the psyche, along with what Freud called the death instinct, or Thanatos. The conjunctive synthesis, finally, is about the formation of subjectivity.'* (Holland, 2001: 25).<sup>51</sup>

Por sus características, la primera de las síntesis, la “síntesis conectiva”, constituye la forma primaria de producción del deseo. Esta síntesis se encarga de movilizar la unión de flujos de libido conectados a “objetos parciales”, los cuales a su vez interrumpen este flujo y obtienen “sustancia” de él. Por eso, el primer modo de corte que aparece en la secuencia deseante es el de “flujo y extracción” (“*coupures-détachements*”). A este respecto, ya hemos hablado del ejemplo clásico que aportan los autores de *L'Anti-Œdipe*: la concatenación “seno materno - flujo de leche - boca del bebé”. Así, esta primera síntesis se define por una continuidad en la combinación de dos operaciones básicas: “fluir-cortar”; lo que se traduce en conexiones-interrupciones entre las que se generan producciones deseantes cortocircuitadas. De este modo, el deseo, que es productivo por definición (“*producción maquina*”), se encarga en primer lugar de hacer conexiones, y lo que conecta son, como sabemos, “objetos parciales”. Concretamente, Deleuze y Guattari se refieren a una enumeración aditiva: “y...y...y...”. Un “objeto parcial”, más otro “objeto parcial”, más otro “objeto parcial”. Una “máquina deseante”, más otra “máquina deseante”, más otra “máquina deseante”.

*'La synthèse productive, la production de production, a une forme connective: «et», «et puis»... C'est qu'il y a toujours une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement de flux (le sein - la bouche). Et comme la première est à son tour connectée à une autre par rapport à laquelle elle se comporte comme coupure ou prélèvement, la série binaire est linéaire dans toutes les directions. Le désir ne cesse d'effectuer le*

---

<sup>51</sup> [La síntesis conectiva concierne a instintos y pulsiones y a las maneras en que éstos revisten los objetos de valor o carga erótica; generalmente hablando, esta síntesis traduce la noción de investidura libidinal o catexis de Freud, así como las funciones que éste asigna a Eros, o instinto de vida. La síntesis disyuntiva implica las funciones de placer, memoria, y signos en la psique, lo que Freud llamó instinto de muerte, o Thanatos. Finalmente, la síntesis conjuntiva trata sobre la formación de la subjetividad. (*Mi traducción*)].

*couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. Le désir fait couler, coule et coupe.*' (Deleuze; y Guattari, 1973: 11).<sup>52</sup>

No obstante, no debe perderse de vista lo que antes apuntábamos: que el deseo fluye, pero también corta. Es decir, que si bien la conexión seriada es un flujo continuo, al mismo tiempo se ve interrumpida por cortes, efectuados por los propios “objetos parciales”. Cortes que, sin embargo, pareciendo un obstáculo para la producción, en vez de constituir un impedimento, propician la movilidad del fluido energético. Así que la primera síntesis no debe ser interpretada como un mero diálogo entre flujos e interrupciones sin mayor consecuencia que ésta, sino que es ya por sí misma el paso necesario que asegura la dinámica de la producción deseante. En rigor, la “síntesis conectiva” implica la movilización inicial del deseo en su formulación más primaria. Por eso, esta síntesis es crucial dado que *produce producción*. Y es por ello justamente que a esta primera síntesis se la conoce también como la “producción de la producción”: ‘*Le couplage de la synthèse connective, objet partiel-flux, a donc aussi bien une autre forme, produit-produire. Toujours du produire est greffé sur le produit, c'est pourquoi la production désirante est production de production, comme toute machine, machine de machine. [...] La règle de produire toujours du produire, de greffer du produire sur le produit, est le caractère des machines désirantes ou de la production primaire: production de production.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 12-13).<sup>53</sup>

La “síntesis conectiva” destaca igualmente por ser el marco en el que surge una noción central de la teoría “deleuzoguattariana”, que juega un rol principal en la gestión de la producción de la subjetividad. Nos referimos al “*Cuerpo sin Órganos*” (“*corps sans organes*”). Ocurre que las “máquinas deseantes”, operando entre flujos y “objetos parciales”, negocian también la aparición del llamado “CsO”; término que Deleuze y Guattari toman del escritor surrealista Antonin Artaud, en quien asientan buena parte de la pragmática conceptual de

---

<sup>52</sup> [‘La síntesis productiva, la producción de producción, posee una forma conectiva: “y..., y además...” Siempre hay, además de una máquina productora de un flujo, otra conectada a ella y que realiza un corte, una extracción de flujo (el seno-la boca). Y como la primera a su vez está conectada a otra con respecto a la cual se comporta como corte o extracción, la serie binaria es lineal en todas las direcciones. 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, 1985: 14-15)].

<sup>53</sup> [‘Por lo tanto, el acoplamiento de la síntesis conectiva, objeto parcial-flujo, posee además otra forma, producto-producir. El producir siempre está injertado en el producto; por ello, la producción deseante es producción de producción, como toda máquina, máquina de máquina. (...) La regla de producir siempre el producir, de incorporar el producir al producto, es la característica de las máquinas deseantes o de la producción primaria: producción de producción.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 15-16)].

*L'Anti-Œdipe*.<sup>54</sup> Básicamente, el “CsO” se define como el estado ontológico que se produce al alcanzar un nivel de *cero intensidad*. Constituye, por tanto, un elemento principal de antiproducción en la cadena deseante. Su función es, pues, la de cortar el flujo libidinal, y por ende, la de facilitar sucesivos acoplamientos entre “máquinas deseantes”.<sup>55</sup> Así, se nos presenta como un aspecto determinante en hacer posible el funcionamiento del proceso de producción. De hecho, el “CsO” está íntimamente relacionado con los “objetos parciales”, no entendiéndose el primero sin los otros, ya que ambos constituyen los dos mecanismos básicos de las “máquinas deseantes”: los “objetos parciales” son sus piezas efectivas y el “CsO” su motor inmóvil. De ahí que la relación que se establece entre ellos sea, precisamente, la que origine la cortocircuitada cadena de producción de la que venimos hablando. Ahora bien, semejante relación se concreta, por así decirlo, en “desavenencias” naturales que decantan en una singular oposición; de manera que, aun formando parte de un mismo engranaje, entre “máquinas deseantes” y “CsO” se entabla una relación de “atracción-repulsión” –cosa no tan extraña a pesar de todo, pues es sabido que las primeras se caracterizan por un afán conectivo, mientras que el segundo lo hace por su naturaleza antiprodutiva. Por eso afirman Deleuze y Guattari: ‘*Entre les machines désirantes et le corps sans organes s’élève un conflit apparent. Chaque connexion de machines, chaque production de machine, chaque bruit de machine est devenu insupportable au corps sans organes.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 15).<sup>56</sup>

Dicho brevemente: “máquinas deseantes” y “CsO” *se atraen pero a la vez se repelen*. Las “máquinas deseantes” buscan la unión entre “objetos parciales”, mientras el “CsO” se niega a ejecutar dichas conexiones productivas. Entre ellos se genera, entonces, una aproximación y un rechazo variables. Así las cosas, ¿qué cabe esperar de semejante dicotomía? Pues bien, lo cierto es que en esta aparente disfunción de las “máquinas deseantes” reside la clave de la producción

---

<sup>54</sup> El 28 de noviembre de 1947, Artaud “declaraba la guerra” a los “órganos” en una retransmisión radiofónica; un alegato contra el sistema moral de control que tituló *Para acabar con el juicio de Dios*. De acuerdo con su propuesta, los “órganos” son mecanismos de represión y control del “cuerpo”, que como tal es *cuerpo* y no *organismo*. El “organismo” resulta de un “cuerpo” sometido al control de un sistema interno de *organización* que ejerce un poder unitario encaminado a establecer unas relaciones concretas de funcionamiento entre sus miembros (convertidos así en *órganos*). Sirva dicha metáfora para ampliar la lectura de esta “guerra contra los órganos” al sistema “edípico” contra el que se posicionan Deleuze y Guattari. La impronta de este término tendrá, efectivamente, una profunda huella argumental en la filosofía “deleuzoguattariana”, en el modo de concebir la producción de la subjetividad. Es en este sentido que podemos hablar, por tanto, de “CsO”. Volveremos sobre este aspecto a lo largo del capítulo 2.

<sup>55</sup> ‘*Le corps plein sans organes est de l’anti-production; mais c’est encore un caractère de la synthèse connective ou productive, de coupler la production à l’anti-production, à un élément d’anti-production.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 14-15).

[‘El cuerpo lleno sin órganos pertenece a la antiproducción; no obstante, una característica de la síntesis conectiva o productiva consiste también en acoplar la producción a la antiproducción, a un elemento de antiproducción.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 17)].

<sup>56</sup> [‘Entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos se levanta un conflicto aparente. Cada conexión de máquinas, cada producción de máquina, cada ruido de máquina se vuelve insoporable para el cuerpo sin órganos.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 17)].

del deseo inconsciente. De hecho, la génesis de las “máquinas deseantes” tiene lugar en la oposición entre el proceso de producción deseante y su detención improductiva por parte del “CsO”. Así, como dicen Deleuze y Guattari: ‘*Les machines désirantes ne marchent que détraquées, en se détraquant sans cesse.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 14).<sup>57</sup> Esto es, sólo funcionan atrayendo hacia sí el “CsO”, aunque siendo paralelamente rechazadas por éste. Ello explica que el producto de este enfrentamiento sea el conjunto de intensidades que antes dimos en llamar “afectos”; en definitiva, intensidades que dependen de la complejidad del binomio “atracción-repulsión” que acontece entre “máquinas deseantes” y “CsO”. De este modo, hablar de tales oscilaciones sería lo mismo que referirse a las alzas y caídas de la intensidad del deseo; fenómenos que producen estados emocionales de diversa repercusión en la propia configuración subjetivante. Deleuze y Guattari explican que esta peculiar oposición entre las fuerzas de atracción y repulsión produce una serie de elementos intensivos variables; un número ilimitado de estados “estacionarios y metastásicos” por los que pasa el sujeto. En una palabra: ‘*Les forces d’attraction et de répulsion, d’essor et de décadence, produisent une série d’états intensifs à partir de l’intensité=0 qui désigne le corps sans organes [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 28).<sup>58</sup> El “CsO”, a pesar de su disposición antiprodutiva, sabrá albergar estos crecimientos y decrecimientos de intensidad libidinal; por eso el “CsO” se convierte en el objetivo principal de la teoría ontológica de Deleuze y Guattari, al concentrar en él la riqueza productiva del deseo y sus potencialidades de cara a la fabricación del propio “yo”.<sup>59</sup>

Llegamos, pues, a la conclusión de que el “CsO” se erige en el centro mismo de la productividad inconsciente. Así mismo, conforme a lo que acabamos de especificar, se hace evidente que el “CsO” influye directamente en una forma concreta de producción de la subjetividad, la cual se verá condicionada según el tipo de relación que el “CsO” mantenga con las “máquinas deseantes”, produciendo estados libidinales de diverso grado. En concreto, podemos hablar de subjetividades producidas de acuerdo a dos actitudes fundamentales que el

---

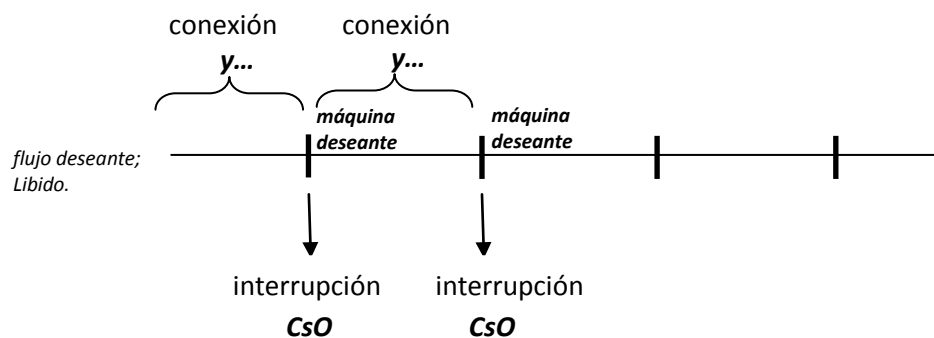
<sup>57</sup> [‘Las máquinas deseantes no funcionan más que estropeadas, estropeándose sin cesar.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 17)].

<sup>58</sup> [‘Las fuerzas de atracción y de repulsión, de desarrollo y de decadencia, producen una serie de estados intensivos a partir de la intensidad = 0 que designa al cuerpo sin órganos (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 28-29)].

<sup>59</sup> ‘*In fact, the interplay of desiring production and anti-production generates alternating rhythms of attraction and repulsion between the organ-machines and the body-without-organs. [...] What is essential is that even while anti-production interrupts or suspends existing productive connections on the body-without-organs, it at the same time registers their diverse possibilities, and ends up multiplying the relations among them to infinity.*’ (Holland, 2001: 31).

[De hecho, la interacción de la producción deseante y la antiproducción genera ritmos alternantes de atracción y repulsión entre las máquinas-órganos y el cuerpo sin órganos (...). Lo que es esencial es que incluso mientras que la antiproducción interrumpe o suspende las existentes conexiones productivas sobre el cuerpo sin órganos, al mismo tiempo registra sus diversas posibilidades, y termina multiplicando sus relaciones entre ellas hasta el infinito. (*Mi traducción*)].

“CsO” es capaz de producir: la “*paranoica*” y la “*esquizofrénica*”. Según Deleuze y Guattari, cuando se produce el rechazo de las “máquinas deseantes” por parte del “CsO” se obtiene una “*máquina paranoica*” (“*machine paranoïaque*”), concepto con el que designan un tipo de reacción huidiza y antiprodutiva frente al reto conectivo que imponen las “máquinas deseantes”. Por el contrario, el acto de aproximación entre las “máquinas deseantes” y el “CsO” da lugar a la llamada “*máquina esquizofrénica*” (“*machine schizoïde*”), que a diferencia de la paranoica, se caracteriza por una intención productiva de nuevas relaciones entre “máquinas deseantes”. Precisamente por esto, no debe perderse de vista que la “máquina esquizofrénica”, en la medida en que pretende la continuación productiva, necesitará también de los cortes que la “máquina paranoica” inflige en el flujo deseante. Por ello, el *leit motif* de la “máquina esquizofrénica” es una constante conexión-interrupción, basada en periódicas movilizaciones-asentamientos de la energía libidinal. Por estas razones, en resumidas cuentas, los autores de *L’Anti-Œdipe* recomiendan la conversión del individuo en una “máquina esquizofrénica”, cuyo principio fundamental sea construirse un “CsO”; lo que, por otra parte, constituye el propósito esencial de la teoría “anti-edípica”.



*Esquema de la primera síntesis pasiva: “síntesis conectiva”. [Elaboración propia].*

Después de haber analizado el funcionamiento de la “síntesis conectiva”, pasamos en segundo lugar a la “síntesis disyuntiva”, que se corresponde con la etapa en la que el “CsO”, tras repeler la conexión pretendida por las “máquinas deseantes”, decide atraer sobre sí el potencial energético surgido a partir de dicha repulsión, y agregárselo. Comentábamos antes que el “CsO” es capaz de incorporar los “afectos” generados a partir de su relación con las “máquinas deseantes”, dado que, aun siendo el aspecto improductivo del proceso deseante, no paraliza la producción. Como se ha indicado, este aspecto de antiproducción es justamente lo que favorece la continuación productiva, ya que el “CsO” está perpetuamente reinyectándose en la producción (“y...y...y...”). Lo cual se hace posible precisamente en la medida en que la antiproducción (“CsO”) se apropia de las fuerzas productivas. Apropiación que desemboca en

un tipo de “máquina deseante”, que Deleuze y Guattari llaman “*máquina milagrosa*” (“*machine miraculeuse*”), la cual se conforma, por tanto, como una máquina de atracción, opuesta a la “máquina paranoica” de la “síntesis conectiva”, que como se ha visto, funcionaba por repulsión.<sup>60</sup> Pero esta nueva máquina no está relacionada solamente con una operación de atracción, sino también con otra de *registro*; pues ya hemos indicado que el “CsO” se encarga de atraer y asimilar los productos libidinales de la síntesis anterior. No deja de ser reseñable esta acción de fijación, por medio de la cual el “CsO” se adosa elementos del flujo deseante. Pues en efecto, el “CsO” corta, separa el encadenamiento deseante, pero a continuación se apropia de sus productos, ejerciendo sobre ellos determinadas labores de “*codificación*”. Es por eso que el segundo modo de corte en la dinámica de producción se llama “*de separación*”, aunque también se le conoce como “*de cadena o código*”. De “separación”, por su intrínseco carácter disyuntivo, y de “cadena o código”, por la propia constitución de la “máquina deseante”, que contiene un *código* compuesto por *signos* que entablan cadenas o “*esquizias*” (“*schizes*”), esto es, fragmentos seccionados de la cadena de flujos.

Ahora bien, esto no debe inducir a equívoco: estas cadenas, a pesar de estar compuestas por signos, no son *significantes*; no poseen un significado concreto, sino que son libres y variables. ‘*Ces chaînes sont sans cesse le siège de détachements dans toutes les directions, partout des schizes qui valent pour elles-mêmes et qu’il ne faut surtout pas combler.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 47).<sup>61</sup> Así, no es preciso llenarlas de significación, dado que las “esquizias” están vinculadas a cadenas heterogéneas, y no a cadenas significantes. De ahí también que las “máquinas deseantes” sean por sí mismas *asignificantes* y continuamente productivas, pues lo interesante de esta segunda síntesis es que el flujo deseante no se deja paralizar, sino que encuentra en el registro de sus signos un aliciente para la apertura de potencialidades. No en vano, ya sabemos que la antiproducción es el elemento clave que asegura la continuación productiva. No olvidemos tampoco que se trata de la segunda síntesis, la cual, aun siendo un método inclusivo, por encima de todo sigue siendo disyuntivo, y con ello ofrece nuevas vías

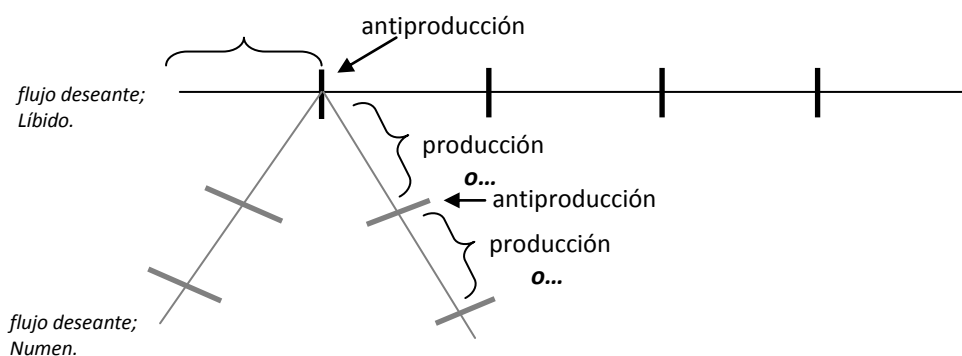
---

<sup>60</sup> ‘*Le corps sans organes se rabat sur la production désirante, et l’attire, se l’approprié. Les machines-organes s’accrochent sur lui comme sur un gilet de fleuretiste, ou comme des médailles sur le maillot d’un lutteur qui s’avance en les faisant tressauter. Une machine d’attraction succède, peut succéder ainsi à la machine répulsive: une machine miraculante après la machine paranoïaque.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 17).

[‘El cuerpo sin órganos se vuelca sobre la producción deseante, y la atrae, y se la apropia. Las máquinas-órganos se le enganchan como sobre un chaleco de floretista, o como medallas sobre el jersey de un luchador que avanza balanceándolas. Una máquina de atracción sucede, puede suceder, a la máquina repulsiva: una máquina milagrosa después de la máquina paranoica.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 20)].

<sup>61</sup> [‘Estas cadenas son sin cesar el lugar de alejamiento en todas direcciones, en todas partes esquizias que se valen por sí mismas y que sobre todo no es preciso llenar.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 45)].

para el replanteamiento de los caminos de la producción deseante. En consecuencia, esta segunda síntesis se define como la etapa de “registro y distribución” del deseo. Pues bien, en este punto se paraliza momentáneamente la secuencia productiva iniciada en la primera síntesis: el flujo deseante experimenta un cambio de rumbo a través de la intervención del “CsO”, que con su rechazo de las “máquinas deseantes”, altera la sucesión conectiva que venía aplicándose (“y...y...y...”), fracturando el hábito secuencial establecido. Por tanto, a partir de dicha ruptura surgen alternativas de producción deseante, y el flujo energético se proyecta en nuevas direcciones conforme a una síntesis de mecánica *disyuntiva* (“o...o...o...”).<sup>62</sup> Con lo cual, se ha pasado del modo conectivo al de disyunción. Ahora son “cortes-separación” (“*coupures-prélèvements*”), y no “cortes-extracción”, como ocurría con la leche que el bebé extraía del seno materno (modelo primario de producción). Es en esta circunstancia que podemos hablar también de un cambio en el carácter energético del flujo deseante, que por medio de esta nueva síntesis ha mutado de “*Libido*” a “*Numen*”.<sup>63</sup>



Esquema de la segunda síntesis pasiva: “síntesis disyuntiva”. [Elaboración propia].

<sup>62</sup> ‘*Sur le corps sans organes, les machines s’accrochent comme autant de points de disjonction entre lesquels se tisse tout un réseau de synthèses nouvelles, et qui quadrillent la surface. Le «soit... soit» schizophrénique prend le relais du «et puis».*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 18).

[‘Las máquinas se enganchan al cuerpo sin órganos como puntos de disyunción entre los que se teje toda una red de nuevas síntesis que cuadrícula la superficie. El “ya... ya” esquizofrénico releva al “y además”.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 20)].

<sup>63</sup> ‘*La synthèse disjonctive d’enregistrement vient donc recouvrir les synthèses connectives de production. Le processus comme processus de production se prolonge en procédé comme procédé d’inscription. Ou plutôt, si l’on appelle libido le «travail» connectif de la production désirante, on doit dire qu’une partie de cette énergie se transforme en énergie d’inscription disjonctive (Numen). Transformation énergétique.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 19).

[‘La síntesis disyuntiva de registro, por lo tanto, viene a recubrir las síntesis conectivas de producción. El proceso como proceso de producción se prolonga en procedimiento como procedimiento de inscripción. O mejor, si llamamos Libido al “trabajo” conectivo de la producción deseante, debemos decir que una parte de esta energía se transforma en energía de inscripción disyuntiva (*Numen*). Transformación energética.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 21)].

La tercera y última síntesis es la “síntesis conjuntiva”, cuyo modo de corte es el de “*sujeto o residuo*” (“*coupure-reste ou résidu*”), así denominado porque a partir de ella surge finalmente el sujeto como producto colateral de la actividad deseante. Surge, en efecto, como el resultado aleatorio e involuntario del conjunto de las tres “síntesis pasivas”; como un *residuo* que aparece de manera adyacente al proceso de producción, nacido gracias al consumo de los estados afectantes por los que pasa el individuo. En este sentido, podemos decir que se trata de la fase de consumo del deseo que se había generado a partir del mecanismo de atracción-repulsión en las síntesis precedentes, lo cual, tras un necesario paso de auto-reconocimiento, dará lugar a la aparición del sujeto. Un sujeto cambiante e indefinido, que brota como excedente del proceso deseante. Este consumo de la energía inconsciente es, pues, la clave de esta última etapa. No obstante, no debe confundirse este fenómeno de consumo con la idea de satisfacer una carencia -como lo creería el psicoanálisis freudiano-, pues no consiste en un consumo entendido al modo biopsíquico; dicho de otra forma, no se trata de la satisfacción de una necesidad subjetiva en relación a un objeto. En rigor, a lo largo de todo el ciclo de producción del deseo no hay ni *sujeto* ni *objeto* delimitados tal cual, dado el carácter fragmentario y parcial de los acoplamientos conectivos, que impiden la integración de un sujeto unitario. ‘*Le seul sujet, c’est le désir lui-même sur le corps sans organes, en tant qu’il machine objets partiels et flux, prélevant et coupant les uns par les autres, passant d’un corps à un autre, suivant des connexions et appropriations qui détruisent chaque fois l’unité factice d’un moi possesseur ou propriétaire (sexualité anoedipienne).*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 85-86).<sup>64</sup>

De hecho, el sujeto a cuyo nacimiento asistimos en esta tercera síntesis toma forma indirectamente, no como un ente unitario preformado, sino como resultado del auto-reconocimiento del proceso de producción del deseo, esto es, como auto-percepción del consumo de las cantidades intensivas producidas por la atracción-repulsión: “¡Ah, así que eso soy yo!” Con lo cual, el sujeto aparece como el residuo placentero obtenido tras el consumo de los procesos previos de producción deseante, con cuyo resultado se produce una identificación. Un sujeto residual que se perfila inconcreto, transposicional y variable. La subjetividad así planteada consiste entonces en la obtención de una identidad mutable a partir de la propia filiación con la intensidad de los “afectos” por los que pasan las “máquinas deseantes”. ‘*C’est un étrange sujet, sans identité fixe, errant sur le corps sans organes, toujours à côté des machines désirantes, défini par la part qu’il prend au produit, recueillant partout la prime d’un devenir ou d’un avatar, naissant des états qu’il consomme et renaissant à chaque état.* «*C’est*

---

<sup>64</sup> [‘El único sujeto es el propio deseo sobre el cuerpo sin órganos, en tanto que maquina objetos parciales y flujos, extrayendo y cortando unos con otros, pasando de un cuerpo a otro, según conexiones y apropiaciones que cada vez destruyen la unidad facticia de un yo posesor o propietario (sexualidad anedípica).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 78)].



*donc moi, c'est donc à moi...».*' (Deleuze; y Guattari, 1973: 23).<sup>65</sup> Nada que ver, por tanto, con la escasez de itinerarios que se abrían en la segunda síntesis, que obligaba al sujeto a elegir (“o...o...o...”) entre una forzada dualidad de encasillamientos identitarios: *hombre o mujer, padre o hijo, vivo o muerto...* Finalmente, el “CsO” parte de un punto cero en cada situación, del estado de cero intensidad: *ahora soy padre, ahora hijo, ahora hermano, ahora amigo, ahora amante...* ¡Todos! ¡Diferente cada vez! Todo depende de la identificación con las intensidades experimentadas en la recolección de las síntesis previas.

*‘The subject’s recognition of “its” desire, indeed even of itself as subject, is thus crucially retrospective; hence the syntax of the conjunctive synthesis, with its use of the past tense: “So that’s what that was!”; “So that’s what felt so intense!”; or “Oh! that was me!”. The contents of such moments of “consummation,” moreover, are derived from the connections and disjunctions generated by the previous syntheses. [...] a subject emerges alongside the desiring-machines to “consume,” to enjoy or suffer, part of what has been produced. [...] Here the subject in fact only arises in the consuming appropriation and consummating recognition of the results of desiring-production, yet it tends to construe itself as an autonomous entity capable of taking possession of products of the processes that in fact constitute it. The recognition that “they’re me!” (in the sense that myself derives from them) succumbs to the claim that “they’re mine!” (they belong to me).’ (Holland, 2001: 34).<sup>66</sup>*

El sujeto, como se puede apreciar, adquiere así un sentido de progresiva construcción. Por eso Deleuze y Guattari hablan del *proceso de producción de la subjetividad*. En palabras de Simon O’Sullivan: *‘Put simply, for Deleuze and Guattari, there is not an “I” that produces, but a process of Production of which the I is a kind of product. Or, to put this in the terms of Anti-*

---

<sup>65</sup> [‘Un extraño sujeto, sin identidad fija, que vaga sobre el cuerpo sin órganos, siempre al lado de las máquinas deseantes, definido por la parte que toma en el producto, que recoge en todo lugar la prima de un devenir o de un avatar, que nace de los estados que consume y renace en cada estado. “Luego soy yo, es a mí...”.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 24)].

<sup>66</sup> [El reconocimiento que hace el sujeto de “su” deseo, incluso de sí mismo como sujeto, es así crucialmente retrospectivo; de ahí la sintaxis de la síntesis conjuntiva, con su uso del tiempo pasado: “¡Así que fue eso!”; “Así que fue eso lo que sentí intensamente”; o “¡Oh, ese era yo!”. Los contenidos de tales momentos de “consumación”, además, están derivados de conexiones y disyunciones generadas por síntesis previas. (...) y un sujeto emerge a lo largo de las máquinas deseantes para “consumir”, para disfrutar o sufrir, parte de lo que ha sido producido (...). Aquí el sujeto sólo aparece, de hecho, en la apropiación consumidora y en el reconocimiento consumidor de los resultados de la producción deseante, aunque tiende a construirse como una entidad autónoma capaz de tomar posesión de productos de los procesos que en efecto lo constituyen. El reconocimiento de “¡son yo!” (en el sentido de que mi propio yo deriva de ellos) sucumbe a la afirmación de “¡son míos!” (ellos me pertenecen). (*Mi traducción*)].

Oedipus, *and to jump ahead slightly, there is no subject before the syntheses of the unconscious.*' (O'Sullivan, 2012: 170).<sup>67</sup> La identidad no es algo que viene dado, sino que es algo que se construye, que se fabrica progresivamente, y por eso, según defienden los autores de *L'Anti-Edipe*, a lo largo de dicho proceso debe buscarse la liberación de la huella dictatorial de Edipo, para que de este modo seamos capaces de producirnos en libertad, dejando a las "máquinas deseantes" trabajar de acuerdo a su dinámica inmanente. De este modo, el sujeto hará su aparición asociado a las intensidades que consume; como producto indirecto, evanescente, que se actualiza periódicamente en cada auto-reconocimiento, en cada crecimiento afectante (un "Eterno Retorno de lo Diferente"). De ahí que Deleuze y Guattari se refieran a esta producción ontológica como "*sujeto larval*", embrionario. En este sentido se comprende la afirmación "deleuzoguattariana" de que no es el deseo el que se desprende de un sujeto ya formado, sino que en realidad es el deseo el que conforma al sujeto como tal. En resumen, no hay sujeto previo al proceso de producción deseante, sino que se construye en los crecimientos y decrecimientos del grado de intensidad. '*The conjunctive synthesis of consumption-consummation thus does produce "a" subject –or rather "some" subjectivity: series of lived subject-states– but without necessarily culminating in a fixed subject possessed of a specific identity.*' (Holland, 2001: 36).<sup>68</sup> Se concluye, entonces, que la identidad, a diferencia de la rigurosa visión del esquematismo "edípico-freudiano", es algo esencialmente fortuito, que depende de aleatorios "eventos" de atracción-repulsión entre "máquinas deseantes" y "CsO".

Tras la "máquina paranoica" y la "máquina milagrosa", Deleuze y Guattari condensan este procedimiento en un "dispositivo maquinico" que denominan "*máquina célibe*" ("*machine célibataire*"); término que viene a designar justamente la dinámica de la tercera síntesis; cuya energía motora experimenta ahora una evolución, pasando de "Numen" a "*Voluptas*".<sup>69</sup> La "máquina célibe" se erige, así pues, en la herramienta ontológica por excelencia del sistema "anti-edípico", en la medida en que resume el proceso de producción deseante, desembocando

---

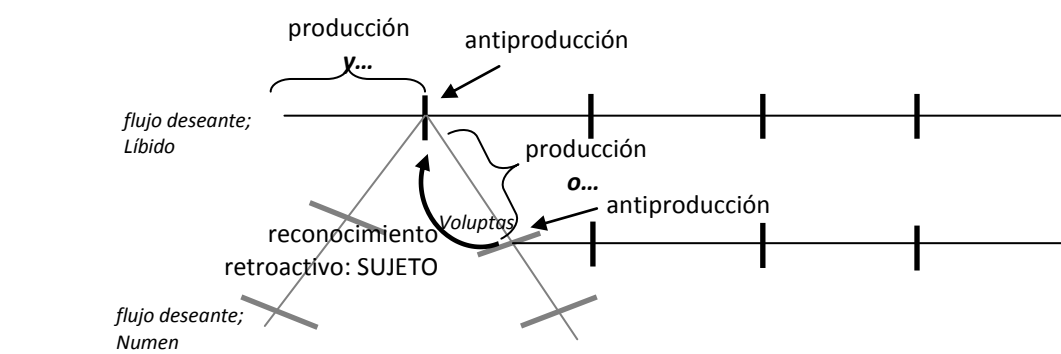
<sup>67</sup> [Sencillamente, para Deleuze y Guattari, no existe un Yo que produce, sino un proceso de Producción del cual el Yo es una especie de producto. O, expresándolo en términos de *L'Anti-Edipe*, y para adelantarnos levemente, no hay sujeto antes de las síntesis del inconsciente. (*Mi traducción*)].

<sup>68</sup> [La síntesis conjuntiva de consumo-consumación produce así "un" sujeto -o mejor "cierta" subjetividad: series de estados vitales subjetivos- pero sin que culmine necesariamente en un sujeto fijo que posea una identidad específica. (*Mi traducción*)].

<sup>69</sup> '*De même qu'une partie de la libido comme énergie de production s'est transformée en énergie d'enregistrement (Numen), une partie de celle-ci se transforme en énergie de consommation (Voluptas). C'est cette énergie résiduelle qui anime la troisième synthèse de l'inconscient, la synthèse conjonctive du «c'est donc...» ou production de consommation.*' (Deleuze; y Guattari, 1973: 23).

[*'Del mismo modo como una parte de la libido en tanto que energía de producción se ha transformado en energía de registro (Numen), una parte de ésta se transforma en energía de consuma[ción] (Voluptas). Esta energía residual es la que anima la tercera síntesis del inconsciente, la síntesis conjuntiva del "luego es..." o producción de consumo.*' (Deleuze; y Guattari, 1985: 25)].

en la aparición del sujeto.<sup>70</sup> En definitiva, la clave reside, como indican Deleuze y Guattari, en un interrogante: ¿qué produce la “máquina célibe”? ‘*La question devient: qu’est-ce que produit la machine célibataire, qu’est-ce qui se produit à travers elle? La réponse semble être: des quantités intensives.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 25).<sup>71</sup> ¡Cantidades intensivas! En otras palabras, el “CsO”. En efecto, en la acción de esta tercera síntesis acontece no sólo la producción del sujeto, sino también la del “CsO”, en la medida en que ambos funcionan como equivalentes en el plano de inmanencia. El “CsO” se origina en el preciso instante en que el individuo se reconoce en las intensidades vividas; de manera que este dispositivo de cero intensidad fundamental en el proceso deseante, nace oportunamente con *cada* alumbramiento de nuestra identidad. Y así deviene un elemento principal en la producción subjetiva. Por eso la gran preocupación de Deleuze y Guattari es cómo hacer esto posible; cómo construir nuestro “CsO”, o más bien, *cómo producirnos como “CsO”*. Llegados a este punto, concluimos con la idea de que la combinación de las tres modalidades de “síntesis pasivas”, con sus respectivas “máquinas deseantes”, es lo que sustenta la producción del deseo inconsciente desde el punto de vista de Deleuze y Guattari, que, en efecto, así lo definen: ‘*Le désir est cet ensemble de synthèses passives qui machinent les objets partiels, les flux et les corps, et qui fonctionnent comme des unités de production.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 34).<sup>72</sup>



<sup>70</sup> ‘*Empruntons le nom de «machine célibataire» pour désigner cette machine qui succède à la machine paranoïaque et à la machine miraculeuse, formant une nouvelle alliance entre les machines désirantes et le corps sans organes pour la naissance d’une humanité nouvelle ou d’un organisme glorieux. Il revient au même de dire que le sujet est produit comme un reste, à côté des machines désirantes, ou qu’il se confond lui-même avec cette troisième machine productrice et la réconciliation résiduelle qu’elle opère: synthèse conjonctive de consommation sous la forme émerveillée d’un «C’était donc ça!».*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 24).

[‘Tomemos el nombre de “máquina célibe” para designar esta máquina que sucede a la máquina paranoica y a la máquina milagrosa, y que forma una nueva alianza entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos, para el nacimiento de una nueva humanidad o de un organismo glorioso. Viene a ser lo mismo decir que el sujeto es producido como un resto, al lado de las máquinas deseantes, o que él mismo se confunde con esta tercera máquina productiva y la reconciliación residual que realiza: síntesis conjuntiva de consumo bajo la forma fascinada de un “¡Luego era eso!”.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 25)].

<sup>71</sup> [‘La cuestión se convierte en: ¿qué produce la máquina célibe? ¿Qué se produce a través de ella? La respuesta parece que es: cantidades intensivas.’ (Deleuze; y Guattari 1985, 26)].

<sup>72</sup> [‘El deseo es el conjunto de *síntesis pasivas* que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 33)].

### **1.3. El inconsciente “edipizado/capitalizado”: “máquinas sociales”.**

Conviene tener en cuenta que la teoría ontológica “deleuzoguattariana” no se limita a un estudio de la producción inconsciente a nivel individual, sino que amplía también sus objetivos al campo social, argumentando que las relaciones de producción del deseo tienen lugar en dos espacios diferentes, aunque no por ello desvinculados: el de la *economía libidinal* (inconsciente individual), y el de la *economía social* (inconsciente colectivo). El referido maridaje es, de hecho, más que un simple paralelismo; la relación entre ambas esferas es, desde el punto de vista de la productividad deseante, más estrecha. Consiste en una íntima interconexión, basada en la aplicación del deseo inconsciente en el ámbito colectivo a través de “*investiduras deseantes*” en el plano histórico-social; fenómeno que se manifiesta en el establecimiento de mecanismos colectivos de reproducción y transformación de los esquemas sociales.<sup>73</sup> De acuerdo con esto, el deseo inconsciente y la articulación social derivan uno de otro en una recíproca relación de coexistencia, de forma que si excavamos los cimientos del edificio social hallaremos determinadas “máquinas deseantes” en funcionamiento y un tipo concreto de producción libidinal. En efecto, ‘*Deleuze and Guattari did not maintain any artificial boundaries between the psychic and the social, the personal and social unconscious, so that a fount of libidinal energy could be invested into material and social existence.*’ (Goodchild, 1996: 51).<sup>74</sup> Es por eso que los autores de *L’Anti-Edipe* no los entienden por separado: es imposible pensar el deseo sin “*socius*”. ‘*Deleuze and Guattari’s most fundamental point in Anti-Oedipus is that unconscious desire is part of the very infrastructure of society and vice versa.*’ (Buchanan, 2008: 150).<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> El concepto “investidura” procede de Gilbert Simondon (1924-1989), que lo introdujo por primera vez en *L’individuation à la lumière des notions de forme et d’information* (1958). Deleuze lo toma prestado y comienza a emplearlo a partir de *Différence et Répétition* (1968). Dicho concepto, que desde el punto de vista psicoanalítico alude a las cargas libidinales del deseo (“*catexis*”), se expande en la teoría “deleuzoguattariana” al hecho generalizado de incorporar una carga sensorial, conceptual o actitudinal a un cuerpo, ya sea a nivel de la producción individual como a nivel de la producción social.

<sup>74</sup> [Deleuze y Guattari no mantienen ninguna barrera artificial entre lo psíquico y lo social, lo inconsciente personal y lo inconsciente social, de forma que una fuente de energía libidinal pudiera ser investida en la existencia material y social. (*Mi traducción*)].

<sup>75</sup> [El punto fundamental de Deleuze y Guattari en *L’Anti-Edipe* es que el deseo inconsciente es parte de la propia infraestructura de la sociedad y viceversa. (*Mi traducción*)].

### 1.3.1. La “edipización” de las “máquinas sociales”.

Así pues, para Deleuze y Guattari, toda actividad deseante reviste una proyección social. Esto no quiere decir simplemente que la estructura social presente repercusiones de la actividad deseante individual, sino que la propia actividad deseante circula en la base de la estructura social, vertebrando sus articulaciones más elementales –‘*the social formation is brought into being by the accumulation or aggregation of desiring-machines*’ (Buchanan, 2008: 90).<sup>76</sup> En este sentido, no se trata de una escueta reverberación entre dos campos de producción deseante; sino que se trata más bien de una extensión funcional del deseo, constitutiva de ambas tipologías. La postura “deleuzoguattariana” es muy clara a este respecto: no hay deseo individual sin deseo social.<sup>77</sup> He aquí que toda actividad deseante es, en definitiva, una actividad social. De este modo, debe reconocérsele a la producción inconsciente un doble nivel operativo, el de la producción deseante individual, pero también el de la producción deseante colectiva. Dicho brevemente, si en lo relativo al inconsciente individual Deleuze y Guattari hablaban de “máquinas deseantes”, en el entorno colectivo se referirán a “máquinas sociales” (“*machines sociales*”). Ahora bien, estas dos tipologías maquínicas no son formaciones ajenas la una a la otra, puesto que, como se ha indicado, las “máquinas sociales” se articulan en base a las “máquinas deseantes”, a cuya influencia deben su funcionamiento, mientras que las “máquinas deseantes” se ven así mismo modificadas por su dependencia respecto a las acciones emprendidas por las “máquinas sociales”. Por ello, en realidad, las “máquinas deseantes” y las “máquinas sociales” no son tan diferentes como pudieran parecer a simple vista: ‘*Social production, that is desire on a social scale, is not different in kind from desiring-production, indeed Deleuze and Guattari insist it is exactly the same as desiring-production, but determined by historical conditions. [...] Social production functions in the same way as desiring-production: it has the same elements and the same processes; it differs only in modality [...].*’ (Buchanan, 2008: 95-96).<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> [La formación social es concebida por la acumulación o agregación de máquinas deseantes. (*Mi traducción*)].

<sup>77</sup> ‘*En vérité, la production sociale est uniquement la production désirante elle-même dans des conditions déterminées. Nous disons que le champ social est immédiatement parcouru par le désir, qu’il en est le produit historiquement déterminé, et que la libido n’a besoin de nulle médiation ni sublimation, nulle opération psychique, nulle transformation, pour investir les forces productives et les rapports de production. Il n’y a que du désir et du social, et rien d’autre.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 36).

[‘*En verdad, la producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas. Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado, y que la libido no necesita ninguna mediación ni sublimación, ninguna operación psíquica, ninguna transformación, para cargar las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Sólo hay el deseo y lo social, y nada más.*’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 36)].

<sup>78</sup> [La producción social, es decir, el deseo a escala social, no es diferente de la producción deseante; de hecho, Deleuze y Guattari insisten en que es exactamente lo mismo que la producción deseante, pero

Resulta indudable, entonces, que las “máquinas deseantes” y las “máquinas sociales” son lo mismo pero bajo condicionantes distintos. *‘Pas de machines désirantes qui existent en dehors des machines sociales qu’elles forment à grande échelle; et pas de machines sociales sans les désirantes qui les peuplent à petite échelle. [...] Une séquence de désir se trouve prolongée par une série sociale, ou bien une machine sociale a dans ses rouages des pièces de machines désirantes.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 406-407).<sup>79</sup> Producción deseante y producción social remiten así a la misma dinámica, de ahí que la diferencia que podamos advertir entre ellas no sea tanto de naturaleza, como de modalidad; no tanto de carácter, como de régimen y magnitud. En este panorama, un elemento de importancia es, claro está, el funcionamiento compartido por ambos tipos de máquinas; un funcionamiento que Deleuze y Guattari denominan “*molecular*” (“*moléculaire*”), pero que por sufrir el riesgo constante del sometimiento edípico, puede verse transformado en un sistema “*molar*” (“*molaire*”). Estos términos, “molar” y “molecular”, ideados por Deleuze y Guattari como pareja de conceptos contrapuestos, indican dos modos enfrentados de disposición interna. Así por ejemplo, una entidad “molecular” conforma un conglomerado de aspectos diversos en variada composición y relación. Tal es así que un esquema “molecular” no dispone límites ni recorridos tipificados para el deseo, sino que propicia conexiones de “objetos parciales” en perenne movilidad. Por su parte, un sistema “molar” impone una organización rigurosa y unitaria, de recorridos preestablecidos y fronteras bien marcadas, pensadas para un control funcional que asegure unos fines ontológicos concretos. En esta coyuntura, y aun tendiendo por propia inclinación hacia lo “molecular”, las “máquinas sociales”, al igual que las “máquinas deseantes”, con frecuencia quedan subyugadas por la fuerza jerarquizante de lo “molar” edípico.

Con lo cual, si el inconsciente, que es “molecular” por naturaleza, se veía asediado ya en la esfera individual por Edipo, que quería imponerle la triangulación familiarista para cercar la producción deseante, se da la circunstancia de que también a nivel del *socius* se topará el inconsciente con intentos reiterados de represión de su actividad productiva. Ocurre así cuando es apresada en organismos e instituciones que en cierto modo dan sentido a la propia definición de sistema social; figuras “molares” como la familia, la Iglesia, la escuela, la Ley..., en resumen, conjuntos sistemáticos de aplicación colectiva, moral y estatal, erigidos para guiar, coartar y vigilar las acciones del deseo en dicho ámbito. Así pues, salta a la vista que Edipo ha

---

determinada por condicionamientos históricos (...). La producción social funciona de la misma manera que la producción deseante: tiene los mismos elementos y los mismos procesos; difiere solamente en modalidad (...). (*Mi traducción*).

<sup>79</sup> [‘No hay máquinas deseantes que existan fuera de las máquinas sociales que forman a gran escala; y no hay máquinas sociales sin las deseantes que las pueblan a pequeña escala. (...) Una secuencia de deseo se halla prolongada por una serie social, o bien una máquina social tiene en sus engranajes piezas de máquinas deseantes.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 350-351)].

expandido su área de control, queriendo extrapolar su dominio al inconsciente colectivo. En definitiva, si como hemos afirmado, producción deseante y producción social son equiparables y hasta cierto punto equivalentes, no debiera resultar difícil sospechar una presencia codificadora en el entramado de lo social; ya que si, como vimos, el deseo inconsciente era “edipizado” por medio de la censura psicoanalítica, cabe suponer que en su vertiente social el deseo experimentará también una imposición dominadora de formulación edípica, a causa de ese acecho constante de lo “molar”. O lo que es lo mismo: Edipo a nivel del socius; Edipo a mayor escala. En adelante plantaremos que su nombre propio ya no es Edipo (represión del deseo a nivel individual), sino *Imperio* (represión del deseo a nivel social), vocablo que tomaremos prestado de Michael Hardt (1960) y Antonio Negri (1933). Así las cosas, resulta viable deducir la existencia de “máquinas sociales” represivas, que Deleuze y Guattari, después de un concienzudo análisis que luego abordaremos, darán en llamar “*máquinas capitalistas*” (“*machines capitalistes*”), ya que, en su opinión, las condiciones de una subjetivización edipizada aparecen principalmente en el modo social de la producción capitalista.

Esto nos sirve para afirmar finalmente que Edipo se manifiesta de manera dual: no sólo *internamente*, sino también *externamente*; es decir, en el inconsciente individual, controlando sus mecanismos, pero también en el social, con idéntico fin. Es lo que podríamos llamar *Edipo interno* y *Edipo externo*; en la terminología de Deleuze y Guattari, “*microfascismo*” y “*macrofascismo*”, respectivamente. De forma que si en lo relativo al deseo individual tropezábamos con el “microfascismo” del Edipo interno, en lo que atañe al deseo en el ámbito social habrá que enfrentar el “macrofascismo” del Edipo externo; un Edipo que es colectivo, de grupo, institucional. De aquí que el objetivo primordial de *L’Anti-Edipo* sea advertir acerca del peligro del “macrofascismo” que deviene “microfascismo”; un fascismo interior que no se refiere al fascismo histórico de Hitler o Mussolini, sino a una *actitud fascista que habita en el interior de cada uno*, reprimiendo el deseo y la libre producción de la subjetividad.<sup>80</sup> De hecho, el “microfascismo” alude prácticamente a esos “*minidespotismos*” de los que hablara Foucault en *Surveiller et Punir* (1975) al desmenuzar la microfísica del poder; aquellos mecanismos de miniaturización de lo “molar” que se encuentran en la voluntad deseante, coartando su productividad. Por eso diría Foucault que *L’Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari es, ante todo, una

---

<sup>80</sup> En palabras de Simon O’Sullivan: ‘*Fascism here refers not just to those who wear the Black shirts –but to the micro fascism in everyone’s head; the propensity for hierarchy, fixity and stasis (or simply representation) with which we are all involved, but which, for Deleuze and Guattari, can stifle creative, and we might even say ethical, living.*’ (O’Sullivan, 2006: 12).

[Fascismo se refiere aquí no sólo a aquellos que visten las Camisas Negras, sino al microfascismo que hay en la cabeza de cada uno; la propensión a la jerarquía, a la fijación y al estatismo (o simplemente, representación) en las cuales estamos todos envueltos, y que, según Deleuze y Guattari, pueden asfixiar la creatividad, e incluso podríamos decir que la ética y la vitalidad. (*Mi traducción*)].

introducción a la “vida-no-fascista”. *Hablar de “microfascismo” es hablar, por tanto, del Edipo interno; Edipo encarnado, “superyó” metastásico*. No obstante, más allá de este “microfascismo” no debemos olvidar que existe al mismo tiempo una manifestación controladora a gran escala: un “macrofascismo” que impone instrumentos de represión del deseo en el socius. Lo que nos lleva a distinguir, por un lado, una *represión psíquica* y por otro, una *represión social*, aunque funcionando ambas de manera conjunta; pues, como se apuntó con anterioridad, la producción deseante y la producción social son inmanentes una a la otra y se condicionan mutuamente, con lo cual las estrategias de represión serán ejecutadas también de forma paralela tanto en una como en otra.

Es más, para su funcionamiento la represión social necesita una represión libidinal que sirva para formar sujetos sumisos y obedientes; sujetos *disciplinados* (resultantes de un proceso de conversión en “cuerpos dóciles”, que diría Foucault) que aseguren el mantenimiento del orden social establecido y el porvenir de sus estructuras de control. Por eso, la represión de las “máquinas deseantes” es esencial para asfixiar la irrupción libidinal de las “máquinas sociales”. Dicho de otro modo, el control de la producción deseante funciona como un instrumento al servicio de la represión social. Así, el “macrofascismo” se apoya en el “microfascismo” para conseguir que el poder de dominación externo sea interiorizado y naturalizado. *‘Il est donc d’une importance vitale pour une société de réprimer le désir, et même de trouver mieux que la répression, pour que la répression, la hiérarchie, l’exploitation, l’asservissement soient eux-mêmes désirés.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 138).<sup>81</sup> En este marco se circunscribe uno de los aspectos metodológicos fundamentales de la teoría “deleuzoguattariana”, consistente en esclarecer la naturaleza de la economía libidinal en paralelo a la economía social, dilucidando sus relaciones de producción y sistemas de estratificación comunes, pues, como sabemos, no es posible entenderlas por separado. La relación indisociable entre producción deseante y producción social implica contactos de condicionamiento mutuo, expresados en unas dinámicas de represión ejercidas recíprocamente: codificaciones sociales y codificaciones libidinales actúan a la vez. Así, sólo al hacernos conscientes de los elementos que intervienen en este imbricado tejido, seremos capaces de desarrollar alternativas válidas para contrarrestar la “edipización” del deseo colectivo; la “edipización” a nivel social. Persiguiendo esta finalidad será necesario estudiar las instituciones sociales, es decir, los compuestos “molares” del socius,

---

<sup>81</sup> [‘Para una sociedad tiene, pues, una importancia vital la represión del deseo, y aún algo mejor que la represión, lograr que la represión, la jerarquía, la explotación, el avasallamiento mismos sean deseados.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 122)].



y descubrir cómo funcionan; intuyendo el rastro de la actividad “molecular” abortada, esa huella motora de resquicios deseantes reprimidos.<sup>82</sup>

La misión no parece sencilla, pero es a todas luces insoslayable. Deleuze y Guattari se marcan esta meta, sabedores de que el control individual va encaminado también al control social. Por eso someten al microscopio de su crítica buena parte de los organismos sociales. Por eso escrutan minuciosamente estas entidades, que Michel Foucault denominó “*instituciones disciplinarias*”, en el convencimiento de que son éstas las encargadas de hacer, en el plano colectivo, el “trabajo sucio” de Edipo. Dichas instituciones y cuerpos sociales (familia, escuela, hospital, prisión, etc.) se estructuran para vigilar, controlar y “reencauzar” el deseo a nivel general. La familia en particular, argumentan Deleuze y Guattari, es una de las entidades organizativas más potentes en las que delegan su poder las formas sociales de control: en una palabra, la familia es la herramienta clave que facilita el solapamiento de la represión social con la represión libidinal. En ella reside la capacidad de inculcar en el individuo esta doble represión a través de la naturalización impuesta por el “Complejo de Edipo”, cuya finalidad ulterior es de aplicación psíquico-social. No en vano, la familia extiende el sometimiento del deseo individual a la esfera colectiva en un proceso de “civilización-educación” por el cual la actividad libidinal queda adecuada al “principio de realidad”. En efecto, si nos preguntamos cómo logra el Complejo edípico volverse estructurante para la vida, la respuesta la encontraremos en la eficacia de la subjetivación familiarista, pudiendo afirmar que las relaciones intrafamiliares (la célula nuclear “padres-hijos”) conforman el caldo de cultivo en el que se gesta el formato de dominación de la actividad deseante. Es desde aquí de donde se exporta dicho modelo de “edipización” al terreno del socius. Por eso Deleuze y Guattari hablan de la familia como “familia-Estado”; por constituir el equivalente doméstico de la instancia social represora.

En la escena familiar, el sujeto edipizado se halla atrapado en un imaginario incestuoso culpabilizador del que le resulta difícil salir, pues su construcción ontológica se lleva a cabo conforme a un modelo de deseo completamente falseado. El individuo se convierte así en

---

<sup>82</sup> ‘How then should we go about analysing the specific nature of the libidinal investments in the economic and politic spheres? [...] Reaching this point is, Deleuze and Guattari instruct, a two-step operation: first we need to study social institutions, or what they refer to as “molar aggregates”, and find out what they mean; second, one needs to go beyond, or get beneath, these molar aggregates, by searching for the “molecular elements” constituting the various desiring-machines that compose and motivate them.’ (Buchanan, 2008: 89).

[¿Cómo deberíamos entonces analizar la naturaleza de las investiduras libidinales en las esferas política y económica? (...) Alcanzar este punto, argumentan Deleuze y Guattari, implica una doble operación: primero necesitamos estudiar las instituciones sociales, o lo que ellos refieren como “conjuntos molares”, y descubrir lo que éstos significan; segundo, necesitamos ir más allá, o pasar por debajo, de estos conjuntos molares, buscando los “elementos moleculares” que constituyen las variadas máquinas deseantes que los componen y propician. (*Mi traducción*)].

prisionero de unas identificaciones que interioriza como naturales. La producción del deseo inconsciente es de este modo manipulada desde la base. Pero además, como venimos diciendo, el rol de la familia no queda únicamente circunscrito a esta aplicación directa de los procesos edípicos en el marco “doméstico”, sino que expande su influencia al afianzar la infinita reproducción de dichos procesos en el socius. Podemos decir entonces que la *institución familiar* funciona como un sistema de reproducción de la dinámica edípica, elevando al ámbito social la mecánica disciplinaria de Edipo. Dicho brevemente, las relaciones intrafamiliares no pueden sino influir de manera directa en las relaciones sociales, y es por esa razón que debemos extirpar de su seno la huella de Edipo.<sup>83</sup> En resumen, en su periplo por el socius, Edipo halla su hábitat privilegiado en la parcela de la instancia familiar. En ella echa raíces y asienta su base de operaciones, desde la cual enviará expediciones de colonización a todos los organismos que conforman el entramado social. Sin embargo, no es menos cierto que a pesar de este lastre edipizante, en el socius se localiza también un preciado potencial para la liberación colectiva. Recordemos que las “máquinas sociales” albergan investiduras deseantes que las sostienen, y por ende, el poder necesario para desestructurar las estructuras edípicas del deseo colectivo. Véase sin ir más lejos la familia, que siendo el gran ejemplo de “edipización” social, alberga en su interior el potencial de una entidad “molecular”; lo que ocurre es que ha sido atrapada por los engranajes de Edipo, apropiándose la como instrumento de uso particular. En efecto, ‘*the family is the agent of Oedipalization, but not the cause. It creates the necessary conditions for Oedipalization and ensures their perpetuation. [It is] the role it has been given to play in the service of social repression.*’ (Buchanan, 2008: 71-72).<sup>84</sup> Por tanto, hasta cierto punto, la familia es una víctima más del dominio “colonial” edípico, que se las ingenia para calar hondo, capturar el dispositivo familiar y reproducirse a partir de él en los demás esquemas sociales.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> ‘De esto ya se había dado cuenta Reich, para quien la familia era “la fábrica que fabrica la ideología autoritaria” y la base de la sociedad capitalista en su conjunto. Viene a ser una especie de microcosmos y la sociedad no hace más que reproducir en mayor escala su estructura represiva. Por consiguiente, son los intereses de la sociedad, es decir, los de la clase dominante, los que dirigen la familia y garantizan su perpetuación, y al parecer ésta le devuelve el favor en una especie de “*feed-back*”. [...] Todo ello produce un peculiar circuito (sociedad-familia-sociedad) perfectamente cerrado y susceptible de seguir funcionando indefinidamente.’ (Delacampagne, 1978: 63).

<sup>84</sup> [la familia es un agente de la edipización, pero no su causa. Crea las condiciones necesarias para la edipización y asegura su perpetuación. (Se trata del) rol que le ha sido encomendado al servicio de la represión social. (*Mi traducción*)].

<sup>85</sup> A este respecto Michel Foucault hace una oportuna distinción: a pesar de todo, la familia no es totalmente un sistema “disciplinario”, sino que, dicho con precisión, es un sistema de “*soberanía*”. Y es por ello precisamente que la familia hace de puente de unión para los sistemas disciplinarios, canalizando el poder de disciplinamiento sin serlo ella propiamente ni poder materializarlo de por sí, sino meramente como un medio delegado: ‘Creo posible decir lo siguiente: la familia, en cuanto obedece a un esquema no disciplinario, a un dispositivo de soberanía, es la bisagra, el punto de enganche absolutamente indispensable para el funcionamiento mismo de todos los sistemas disciplinarios. Quiero decir con ello que es la instancia de coacción que va a fijar de manera permanente a los individuos a los aparatos disciplinarios, que en cierto modo va a inyectarlos en ellos.’ (Foucault, 2005a: 91).

### 1.3.2. Las tres tipologías de “máquinas sociales”.

Siendo necesario liberar las “máquinas sociales”, y no sólo las “máquinas deseantes”, de la impronta edípica, cabe preguntarse, entonces, cuál es la mecánica a la que responde una “máquina social”. Pues exactamente la misma a la que responde una “máquina deseante”. En páginas anteriores se apuntaba que ambas tipologías maquínicas poseían una misma naturaleza. De acuerdo con esto, las “máquinas sociales”, como también las “máquinas deseantes”, presentan una dinámica de “flujo-corte” en la que interviene un “CsO” antiproduutivo, el cual se esfuerza por registrar sobre su superficie la libre actividad del deseo. En el contexto de la producción social, el papel del “CsO” será desempeñado por el socius. Por eso, al aproximarnos a la comprensión del socius es fundamental entenderlo como la instancia sociolibidinal de antiproducción que mediatiza la investidura del deseo en el campo social. Su disposición final vendrá condicionada en virtud de la distinta tipología de las formaciones sociales. Dicho brevemente, Deleuze y Guattari distinguen tres modalidades de socius: el “*cuero de la tierra*” (“*corps de la terre*”), el “*cuero del déspota*” (“*corps du despote*”), y el “*cuero del capital*” (“*corps du capital*”); vinculados respectivamente a otras tres fases de producción –“productiva”, “distributiva o de registro”, y “de consumo”.<sup>86</sup> Será en función de estas tres modalidades que el socius ejecute su labor antiproductiva en el marco de la producción social, así materializando tres tipos de “máquinas sociales”: la “*máquina primitiva*” (“*machine primitive*”), la “*máquina despótica*” (“*machine despotique*”), y la “*máquina capitalista*” (“*machine capitaliste*”).

Por lo que respecta a su actividad, la primera máquina pondrá en marcha una acción de “*territorialización*” (“*territorialisation*”) de los flujos deseantes; concepto éste que, derivado del psicoanálisis lacaniano, es empleado por Deleuze y Guattari para aludir al mecanismo que codifica el deseo en el estrato social. La segunda asentará un procedimiento de “*reterritorialización*” (“*reterritorialisation*”), mediante el cual sobrecodifica, en una estructuración registrada, los flujos inconscientes manipulados en la etapa anterior. Y la tercera máquina ejecutará una doble acción, denominada “*desterritorialización*” (“*déterritorialisation*”), que implica una liberación de los flujos previamente codificados, seguida de un gesto de “*reterritorialización*” encargado de volver a codificar lo antes

---

<sup>86</sup> ‘*Simplement, les formes de production sociale impliquent elles aussi une station improductive inengendrée, un élément d’anti-production couplé avec le procès, un corps plein déterminé comme socius. Ce peut être le corps de la terre, ou le corps despotique, ou bien le capital.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 16).

[‘Lo que ocurre, simplemente, es que las formas de producción social también implican una pausa improductiva inengendada, un elemento de antiproducción acoplado al proceso, un cuerpo lleno determinado como socius. Este puede ser el cuerpo de la tierra, o el cuerpo despótico, o incluso el capital.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 18)].

desterritorializado. Así pues, la “territorialización” es propiciada por la formación social “primitiva”, y constituye el primer modo de captura de la producción deseante por parte del socius; por eso este primer tipo de “máquina social” se denomina también “*máquina territorial*” (“*machine territoriale*”). La siguiente es la “*máquina bárbara*” (“*machine barbare*”), dotada de una estructura de “codificación” trascendente, con la que pretende fijar la circulación deseante. Y por último, está la tercera formación social, la “capitalista”, que se levanta sobre las ruinas de las dos formaciones anteriores, reutilizando buena parte de sus herramientas. A diferencia de éstas, la “máquina capitalista”, denominada también “*máquina civilizada*” (“*machine civilisée*”), lleva a cabo su represión del deseo colectivo a través de un mecanismo más elaborado, que se disfraza bajo una aparente movilidad de flujos deseantes: en concreto, se vale de un primer gesto desterritorializador, acompañado después de otro reterritorializador. En esta dinámica dual se localiza el peligro de la “máquina social capitalista”, a la que prestaremos mayor atención en adelante. En resumidas cuenetas, de todo esto se deriva que:

*‘Chaque type de machine sociale produit un certain genre de représentation, dont les éléments s’organisent à la surface du socius: le système de la connotation-connexion dans la machine territoriale sauvage, qui correspond au codage des flux; le système de la subordination-disjonction dans la machine despotique barbare, correspondant au surcodage; le système de la coordination-conjonction dans la machine capitaliste civilisée, correspondant au décodage des flux. Déterritorialisation, axiomatique et reterritorialisation, tels sont les trois éléments de surface de la représentation de désir dans le socius moderne.’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 312).<sup>87</sup>*

Según lo especificado, la primera de las “máquinas sociales”, calificada como “máquina territorial primitiva”, responde a una fase en la cual se ponen en circulación variedad de trayectorias deseantes. Es un momento de heterogeneidad de universos ontológicos de referencia; un estadio polisémico de multiplicidad colectiva, en el que la sociedad primitiva da la bienvenida a un amplio cúmulo de elementos. No obstante, dicha afirmación no debe hacernos perder de vista que este gesto de admitir con los brazos abiertos tal diversidad de producciones inconscientes constituye en sí mismo una forma de introducción a la

---

<sup>87</sup> [‘Cada tipo de máquina social produce un cierto género de representación cuyos elementos se organizan en la superficie del socius: el sistema de la connotación-conexión en la máquina territorial salvaje, que corresponde a la codificación de los flujos; el sistema de la subordinación-disyunción en la máquina despótica bárbara, correspondiente a la sobrecodificación; el sistema de la coordinación-conjunción en la máquina capitalista civilizada, correspondiente a la descodificación de los flujos. Desterritorialización, axiomática y reterritorialización, estos son los tres elementos de superficie de la representación de deseo en el socius moderno.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 169-170)].

“territorialización”; pues en realidad supone el primer paso para dominar los flujos deseantes, los cuales entran a formar parte del tablero de juego de la “codificación” sin sospechar esta amenaza de incipiente cumplimiento. Son así incorporados a un territorio: ya señalábamos que el socius primitivo desempeña las funciones del “cuerpo pleno de la tierra”, es decir, el territorio al que se adosan los elementos deseantes a los que se ha dado libre entrada, quedando fijados a la superficie inmóvil e improductiva del socius. Se trata, pues, de una falacia promovida por este modo primario de “territorialización”: el método de la “máquina territorial” consiste en permitir (el engaño de) la libre distribución de los flujos sobre la superficie del socius. En esto, los flujos deseantes de la producción colectiva ignoran que han quedado inscritos en la superficie del “cuerpo de la tierra”. Este quedarse “pegados” supone, además, recibir una marca que les imprime el socius: el “tatuaje” de la organización. Así, podemos caer en la ilusión de creer que la sociedad primitiva es un espacio para la libre circulación de la producción colectiva, cuando en verdad su ejercicio básico es *marcar*; inscribir sobre los cuerpos la marca de la dominación. ‘*La machine territoriale primitive code les flux, investit les organes, marque les corps.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 169).<sup>88</sup> Hablamos no por casualidad de un “*socius de inscripción*”, que actúa directamente sobre los cuerpos a través del “tatuaje” de la deformación y represión del deseo. Esto es lo que Deleuze y Guattari dan en llamar un “*sistema de crueldad*”.<sup>89</sup>

Tal y como afirman los autores de *L’Anti-Edipe*, la “máquina territorial” es la primera forma de socius, la máquina de inscripción primitiva, que admite la libre producción deseante de la colectividad sin establecer aún diferenciaciones ni marginaciones. Por su parte, el segundo tipo de “máquina social”, la “máquina despótica”, también conocida como “bárbara”, se encarga de estandarizar y reducir las multiplicidades que fueron *marcadas* en el estadio previo. Para ello, las reterritorializa, o en otras palabras, las sobrecodifica (“*surcodage*”); dando pie así a una

---

<sup>88</sup> [‘La máquina territorial primitiva codifica los flujos, catexiza los órganos, marca los cuerpos.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 150)].

<sup>89</sup> ‘*Savage social organization is actualized by a system of inscription that Deleuze and Guattari call a system of “cruelty”. The temptation of direct appropriation of the matter and energy-flows of life is so great and so immediate, and the requirement of obedience to the social group so strong, that the laws of savage anti-production [...] are branded directly into the flesh of the body. Invoking the Nietzsche of The Genealogy of Morals, Deleuze and Guattari suggest that an enormous amount of pain and cruelty are required to forge a collective memory powerful enough to overcome the appeal of unmediated life.*’ (Holland, 2001: 71).

[La organización social primitiva es actualizada por un sistema de inscripción que Deleuze y Guattari denominan sistema de “crueldad”. La tentación de una apropiación directa de la materia de los flujos energéticos es tan grande y tan inmediata, y el requerimiento de obediencia del grupo social es tan fuerte, que las leyes de la antiproducción primitiva (...) son marcadas directamente en la piel del cuerpo. Invocando al Nietzsche de *La Genealogía de la Moral*, Deleuze y Guattari sugieren que enormes cantidades de dolor y crueldad son requeridas para forjar una memoria colectiva lo suficientemente poderosa para obviar el llamamiento de la vida inmediata. (*Mi traducción*)].

segunda inscripción de los flujos deseantes.<sup>90</sup> La manera de llevarlo a cabo se concretará en una instancia trascendente personificada en el “cuerpo del déspota”; un tipo de socius jerárquico y unitario, que establece relaciones de dominación casi “monoteístas” lideradas por el déspota, quien se erige a su vez en el único medio a través del cual se gestiona la producción social. Él tiene la verdad, a él le ha sido revelada por el ser superior, por eso es él quien establece contactos de filiación directa con lo absoluto y el que, en consecuencia, transmite sus mensajes y dicta sus mandatos. Así, el “cuerpo del déspota” funciona como un “CsO” que rechaza y atrae sobre él los órganos sociales apropiándose de ellos en función de sus intereses. Es un poder hierático, a la vez motor inmóvil de todo movimiento. Según Deleuze y Guattari, esta modalidad social, la del déspota, se convierte en una entidad “*paranoica*”. Pues el déspota procede *paranoicamente*: se encarga de reunir todo el poder, barnizándolo con un revestimiento de novedad, aunque al final instaura otro método de unicidad liderado por una figura tiránica que propone una nueva alianza con la verdad, en función de lo cual mediatiza nuevas formas colectivas.<sup>91</sup>

Siguiendo este método, las líneas de producción son reorientadas para que encajen en la estructura social pretendida por el “cuerpo del déspota”; privilegiado “Mesías” que controla desde la cúspide la producción deseante de sus súbditos –labor que es expropiada y rígidamente encauzada. No cabe duda: el déspota se conduce como un parásito que vampiriza el potencial productivo de los flujos deseantes, sobre los cuales levanta una sociedad de control, de conquista y dominación. Todo sea por la gloria del déspota. *‘Despotism results from conquest and the formation of empires, and its mode of anti-production involves superimposing the relations of conquerors to conquered over the existing social dynamics of the latter [...]’*

---

<sup>90</sup> La “máquina despótica” se caracteriza por *‘[...] la création d’une seconde inscription par laquelle le nouveau corps plein, immobile, monumental, immuable, s’approprié toutes les forces et les agents de production [...]’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 235).

[‘(...) la creación de una segunda inscripción mediante la cual el nuevo cuerpo lleno, inmóvil, monumental, inmutable, se apropia de todas las fuerzas y los agentes de producción (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 205).

<sup>91</sup> *‘Ce qui définit la paranoïa, c’est cette puissance de projection, cette force de repartir à zéro, d’objectiver une complète transformation: le sujet saute hors des croisements alliance filiation, s’installe à la limite, à l’horizon, dans le désert, sujet d’un savoir déterritorialisé qui le relie directement à Dieu et le connecte au peuple. Pour la première fois on a retiré à la vie et à la terre quelque chose qui va permettre de juger la vie et de survoler la terre, principe de connaissance paranoïaque. Tout le jeu relatif des alliances et des filiations est porté à l’absolu dans cette nouvelle alliance et cette filiation directe.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 229).

[‘Lo que define la paranoia es este poder de proyección, esta fuerza para volver a partir desde cero, de objetivar una completa transformación: el sujeto salta fuera de los cruzamientos alianza-filiación, se instala en el límite, en el horizonte, en el desierto, sujeto de un saber desterritorializado que lo liga directamente con Dios y lo conecta al pueblo. Por primera vez se retira de la vida y de la tierra algo que va a permitir juzgar la vida y sobrevolar la tierra, principio del conocimiento paranoico. Todo el juego relativo de las alianzas y de las filiaciones es llevado a lo absoluto en esta nueva alianza y esta filiación directa.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 200)].

(Holland, 2001: 74).<sup>92</sup> Por eso, con este modelo de socius, asistimos prácticamente al nacimiento de un “imperio”, o dicho de otra manera, al alumbramiento del Estado, como elemento represivo de la producción deseante.<sup>93</sup> De ahí por tanto la evidencia: la “máquina despótica” es una “máquina estatal”. ‘*C’est la machine sociale qui a profondément changé: au lieu de la machine territoriale, la «mégamachine» d’État, pyramide fonctionnelle qui a le despote au sommet, moteur immobile, l’appareil bureaucratique comme surface latérale et organe de transmission, les villageois à la base et comme pièces travailleuses.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 230).<sup>94</sup> En virtud de lo anterior, podemos afirmar que la aportación fundamental de la “máquina bárbara” es la *invención del Estado*. Administrativo y jerárquico, relacionado con una unidad que proyecta una dimensión trascendental, el Estado se configura como un ente totalizador incuestionable. Deleuze y Guattari ponen como ejemplo la Antigua Roma o el Estado Asiático, y acuñan el concepto de “*Urstaat*” para aludir precisamente a esta forma-Estado de carácter despótico, originario, o “asiático”; una “máquina social” autoritaria a la que aspira todo Estado.

En este contexto, la herramienta fundamental que emplea el déspota es la “espiritualización” de sus valores; la construcción de una entidad trascendental de autoridad. Por medio de dicho recurso, la “máquina despótica” consigue reterritorializar los flujos deseantes, vaciándolos primero de contenido para después sobre-codificarlos; esto es, someterlos a un corpus abstracto dictado por un poder unívoco.<sup>95</sup> En estas circunstancias, el “sistema de crueldad” que anteriormente inscribía los signos deseantes sobre el “cuerpo de la tierra” se ve ahora sustituido por un “*sistema de terror*”, que instaura la venganza eterna del déspota sobre el

---

<sup>92</sup> [El despotismo resulta de la conquista y de la formación de imperios, y su modo de antiproducción implica la super-imposición de relaciones de conquistadores a conquistados sobre la dinámica social existente de éstos últimos (...). (*Mi traducción*)].

<sup>93</sup> ‘*En principe, la formation barbare despotique doit être pensée par opposition à la machine territoriale primitive, et s’établit sur ses ruines: naissance d’un empire.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 228).

[‘En principio, la formación bárbara despótica debe ser pensada en oposición a la máquina territorial primitiva, y se establece sobre sus ruinas: nacimiento de un imperio.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 200)].

<sup>94</sup> [‘Es la máquina social la que ha cambiado profundamente: en lugar de la máquina territorial, la megamáquina de Estado, pirámide funcional que tiene al déspota en la cima, motor inmóvil, el aparato burocrático como superficie lateral y órgano de transmisión, los aldeanos en la base como piezas trabajadoras.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 201)].

<sup>95</sup> ‘[...] *the primitive territorial machine established the social unit by coding the flows of desire, by giving them a meaning; the despotic machine loosened these codes up, but also bonded them to its own regime by overcoding them. It emptied the codes of their sacred content and at the same time spiritualized them, making them part of what defined “good society”.*’ (Buchanan, 2008: 112).

[(...) la máquina territorial primitiva establecía una unidad social a través de la codificación de los flujos del deseo, a base de otorgarles un significado; la máquina despótica elimina estos códigos (significantes), pero a la vez se encarga de atar (los flujos deseantes) por medio de una operación de sobre-codificación. Se encarga de vaciarlos de su contenido sagrado y al mismo tiempo de espiritualizarlos, haciéndolos parte de lo que define como “buena sociedad”. (*Mi traducción*)].

resentimiento de los súbditos, obligados a interiorizar y espiritualizar esta deuda infinita. Con estas palabras resumen Deleuze y Guattari semejante dinámica:

*‘L’inscription impériale recoupe toutes les alliances et les filiations, les prolonge, les fait converger sur la filiation directe du despote avec le dieu, la nouvelle alliance du despote avec le peuple. Tous les flux codés de la machine primitive sont maintenant poussés jusqu’à une embouchure, où la machine despotique les surcode. Le surcodage, telle est l’opération qui constitue l’essence de l’Etat, et qui mesure à la fois sa continuité et sa rupture avec les anciennes formations: l’horreur de flux du désir qui ne seraient pas codés, mais aussi l’instauration d’une nouvelle inscription qui surcode, et qui fait du désir la chose du souverain [...].’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 236).<sup>96</sup>

Finalmente, tiene lugar el tercer tipo de socius, que se corresponde con la “máquina civilizada-capitalista”. En este tipo de formación social acontece una paradoja remarcable, que proporciona la clave para entender el capitalismo como formación social. Dicho brevemente, si los flujos descodificados eran el pánico de las demás formaciones sociales -las cuales habían intentado por todos los medios lograr su control-, el capitalismo se constituye, por el contrario, sobre estos elementos de deseo liberado. Así, sorprendentemente, el capitalismo se sustenta en esa red de flujos descodificados, que el propio capital, como cuerpo del socius, va a propiciar a gran escala. De hecho, esta “máquina social” se dedicará expresamente a desterritorializar los flujos deseantes en su superficie para dejarlos circular sin restricciones; lo que dará pie a un fenómeno de “desterritorialización” masiva. Así, podríamos decir, en efecto: *‘Le premier grand mouvement de déterritorialisation apparaissait avec le surcodage de l’Etat despotique. Mais il n’est rien encore à côté de l’autre grand mouvement, celui qui va se faire par décodage des flux.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 263).<sup>97</sup> Ahora bien, ocurre una segunda paradoja. Básicamente, que el socius capitalista no se queda solamente en esta fase de “desterritorialización”, sino que da un paso más, considerablemente perverso, el cual evidencia la auténtica naturaleza de este tipo de maquinaria. Nos referimos a la “reterritorialización”; esto

---

<sup>96</sup> [‘La inscripción imperial recorta todas las alianzas y filiaciones, las prolonga, las hace converger en la filiación directa del déspota con el dios, la nueva alianza del déspota con el pueblo. Todos los flujos codificados de la máquina primitiva son llevados ahora hasta una embocadura donde la máquina despótica los sobrecodifica. La sobrecodificación es la operación que constituye la esencia del Estado y que mide a la vez su continuidad y su ruptura con las antiguas formaciones: el horror ante los flujos del deseo no codificados, pero también la instauración de una nueva inscripción que sobrecodifica y que convierte al deseo en el objeto del soberano (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 206)].

<sup>97</sup> [‘El primer gran movimiento de desterritorialización apareció con la sobrecodificación del Estado despótico. Pero todavía no era nada al lado del otro gran movimiento, el que va a realizarse por descodificación de los flujos’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 225)].



es, una nueva “territorialización” efectuada sobre los flujos que acaban de ser liberados. Con ello comprobamos que la “máquina social capitalista” integra en su seno los procedimientos que antes caracterizaron las “máquinas sociales” anteriores -“primitiva-territorial” y “bárbara-despótica”-, que la “civilizada-capitalista” sabrá emplear en su beneficio.

Estudiando en mayor detalle cómo se produce esta doble operación, diremos en primer lugar, que para ejecutar la “desterritorialización”, el socius capitalista centra su atención en las potencialidades del registro monetario y se encarga de ir sustituyendo el dinero por la noción de *código*, que va progresivamente mutando hasta convertirse en flujo de capital; en ello se crean axiomas abstractos que se mueven hacia la “desterritorialización” constante. En concreto, este proceso de “descodificación” del dinero se hace a través de las formas embrionarias del capital comercial y bancario, así como de la apropiación del flujo de trabajo libre de los sujetos, que son desprovistos del producto de su actividad creadora.<sup>98</sup> Para la efectiva resolución de este procedimiento de “axiomatización”, el socius “civilizado-capitalista” requiere en primera instancia de un campo heterogéneo en el que poder acampar y sobre el cual ejercer después su determinante “reterritorialización”. Esto trae consigo una efímera experiencia de libertad de movimiento y expresión sociales; si bien tras esta praxis descodificadora el capital emprende una definitiva acción de “reterritorialización”. Pero además, la acción programada por este tipo de socius tampoco finaliza aquí, sino que, para asegurar su perpetuación, la “máquina social capitalista” adopta la forma de un sistema imperecedero, que reproduce hasta el infinito esta doble operación de “desterritorialización-reterritorialización” de flujos, los cuales son, por tanto, constantemente liberados y capturados, puestos de nuevo en libertad para volver a ser reprimidos después. A efectos prácticos, la productividad deseante es continuamente sobrecodificada, quedando atrapada en un circuito de repetición que se ejecuta periódicamente como garantía de continuidad de esta modalidad social. Así, aunando ambas acciones,

---

<sup>98</sup> ‘*La civilisation se définit par le décodage et la déterritorialisation des flux dans la production capitaliste. Tous les procédés sont bons pour assurer ce décodage universel: la privatisation qui porte sur les biens, les moyens de production, mais aussi sur les organes de «l’homme privé» lui-même; l’abstraction des quantités monétaires, mais aussi de la quantité de travail; l’illimitation du rapport entre le capital et la force de travail, et aussi entre les flux de financement et les flux de revenus ou moyens de paiement; la forme scientifique et technique prise par les flux de code eux-mêmes; la formation de configurations flottantes à partir de lignes et de points sans identité discernable.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 291).

[‘La civilización se define por la descodificación y la desterritorialización de los flujos en la producción capitalista. Todos los procedimientos son buenos para asegurar esta descodificación universal: la privatización de los bienes, de los medios de producción, pero también de los órganos del propio «hombre privado»; la abstracción de las cantidades monetarias, pero también de la cantidad de trabajo; la ilimitación de la relación entre el capital y la fuerza de trabajo, y también entre los flujos de financiación y los flujos de rentas o medios de pago; la forma científica y técnica tomada por los mismos flujos de código; la formación de configuraciones flotantes a partir de líneas y de puntos sin identidad discernible.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 252)].

representadas en los movimientos de “desterritorialización” y “reterritorialización”, el capital se convierte (en lugar del anterior “Urstaat” despótico) en el nuevo presupuesto trascendente y en la instancia dominante de la estructura social que pasa a colonizar el deseo inconsciente. El capital se convierte en el nuevo “CsO”. Se hace inmanente al campo social.

Visto su sistema de funcionamiento, el mayor peligro de esta “máquina social” es su capacidad para devenir “CsO”; pues además, *es precisamente este tipo de socius el que propicia la aparición del “CsO”*. Su naturaleza así lo implica. El capital, por propia necesidad, produce el “CsO”. Pero como éste supone una amenaza para la estabilidad del socius civilizado, él mismo se encarga de domeñarlo por medio de la “sobrecodificación”. Un procedimiento que se repite una y otra vez: el sistema aparenta una disposición de libertad social, induce a la movilización, a la diversidad, a la confusión incluso, pero luego se adueña de dichos elementos para darles una forma concreta acorde a sus intereses. De ahí que tengamos que prestar especial atención a la dominación capitalista. Por lo tanto, es en la sociedad “civilizada-capitalista” donde se establecen las condiciones favorables para la aparición del “CsO”; aunque también se dan en ella los requisitos para su captura. En efecto, el “CsO” es la consecuencia de la acción de “desterritorialización” del capital, que es capaz de llevar los flujos productivos a su extremo de máxima “descodificación”. He aquí el problema; que el capitalismo, para funcionar, tiene necesidad del primer paso de “descodificación”; ocurre, no obstante, que demanda igualmente una “reterritorialización” que capture los elementos descodificados. Con lo cual, el capital, para su propio mantenimiento, promueve un movimiento de “desterritorialización” que crece hasta su más alto límite de expansión, del cual surge el “CsO”. Pero justo cuando se alcanza dicho límite, el capital da marcha atrás, pues teme naturalmente este producto, fruto de la “descodificación”. Y así, al llegar al extremo de la “desterritorialización”, momento del nacimiento del “CsO”, el socius “capitalista” pone en marcha la “reterritorialización”. En resumen: *‘Le capitalisme libère donc les flux de désir, mais dans des conditions sociales qui définissent sa limite et la possibilité de sa propre dissolution, si bien qu’il ne cesse de contrarier de toutes ses forces exaspérées le mouvement qui le pousse vers cette limite.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 163).<sup>99</sup>

En este panorama, la opción para la liberación ontológica consistirá, según defienden los autores de *L’Anti-Œdipe*, en producir el “CsO”, y permanecer en el ambiguo límite que traza la

---

<sup>99</sup> [‘Por tanto, el capitalismo libera los flujos de deseo, pero en condiciones sociales que definen su límite y la posibilidad de su propia disolución, de tal modo que no cesa de oponerse con todas sus fuerzas exasperadas al movimiento que le empuja hacia ese límite. En el límite del capitalismo, el socius desterritorializado da paso al cuerpo sin órganos, los flujos descodificados se echan en la producción deseante.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 145)].

“desterritorialización” para evitar así la posterior “reterritorialización”. Pues en esto se sintetiza la principal característica del socius “civilizado”: la disposición que le hace parecer las dos caras de una misma moneda, o el rostro de un Jano bifronte. En la expresión de Deleuze y Guattari: ‘*Ce qu’il décode d’une main, il l’axiomatise de l’autre.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 292).<sup>100</sup> Por su parte, Deleuze y Guattari condensan este doble paralogsimo en la imagen metafórica de un bogavante; imagen de un sistema de “doble-pinza” (“*double bind*”).<sup>101</sup> En virtud de estas referencias, la teoría “deleuzoguattariana” sostiene que el socius “civilizado” opera según un doble mecanismo de captura, sustentado en una dinámica bipolar aparentemente contradictoria que pivota sobre los extremos “desterritorialización-reterritorialización”. Un tándem polarizado que Deleuze y Guattari designan también con dos conceptos de préstamo psiquiátrico: “*esquizofrenia-paranoia*”, los cuales se recordarán de las máquinas “esquizofrénica” y “paranoica” producidas a lo largo de las “síntesis pasivas”. La primera agregaba conexiones, y la otra las repelía. Y es que desde la óptica “anti-edípica”, el modo desterritorializado adquiere un cariz *esquizofrénico*, mientras que la “reterritorialización”, heredera del afán despótico, se corresponde con una actitud *paranoica*. El primero es dinámico e incodificable; mientras que la segunda, depende de una “codificación” trascendente. De esto cabe colegir entonces que si la “desterritorialización” de los flujos deseantes entraña, por así decirlo, un proceso “esquizofrénico”, el “CsO” que resulte será, en consecuencia, la modalidad subjetiva que Deleuze y Guattari califican con el término “*esquizo*” (“*schizo*”).

El “esquizo”, como se tratará en capítulos siguientes, es una entidad subjetiva de carácter mutable y esencialmente *autopoietico*, en la que los autores de *L’Anti-Ædipe* localizan la clave positiva y esperanzadora de la liberación deseante. No deja de sorprender que este “esquizo” surja del propio socius opresivo. En cualquier caso, ya hemos visto que el capitalismo se alimenta de contradicciones que él mismo elabora y que hacen posible su subsistencia.<sup>102</sup> ‘*Le décodage des flux, la déterritorialisation du socius forment ainsi la tendance la plus essentielle du capitalisme. Il ne cesse de s’approcher de sa limite, qui est une limite proprement schizophrénique. Il tend de toutes ses forces à produire le schizo comme le sujet des flux*

---

<sup>100</sup> [‘Lo que con una mano descodifica, con la otra axiomatiza.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 253)].

<sup>101</sup> Doble articulación represora que remite al principio esquizofrénico del “doble atolladero” o “doble vínculo” tomado de la “comunicación doblevincular” de Gregory Bateson, inspirado también en el de “doble presa” de Henri Gobard.

<sup>102</sup> ‘*Capitalism, by contrast, is ambivalent: it borrows paranoia from despotism, as we saw, in conjunction with its drive to reterritorialize and recode; yet at the same time it promotes schizophrenia in its inevitable propensity to deterritorialize and decode.*’ (Holland, 2001: 94).

[El capitalismo, por el contrario, es ambivalente: toma prestada la paranoia del despotismo, como vimos, en conjunción con su tendencia hacia la reterritorialización y recodificación; aunque al mismo tiempo promueve la esquizofrenia en su inevitable propensión a la desterritorialización y descodificación. (*Mi traducción*)].

*décodés sur le corps sans organes [...]’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 41).<sup>103</sup> Así pues, llama la atención que sea el socius “civilizado-capitalista” quien dé a luz al “esquizo”, su potencial enemigo. Ahora bien, no debemos olvidar que esta “esquizofrenización” se realiza supeditada a su inminente “reterritorialización”. En otras palabras, el capitalismo fabrica el “esquizo” en la medida en que le resulta útil para sus ulteriores intereses de estratificación del deseo.<sup>104</sup> Por eso dicen Deleuze y Guattari que el capitalismo “*esquizofreniza*”; porque incita a la producción del “CsO” –la producción del “esquizo”. De ahí que la alternativa “deleuzoguattariana” consista en llevar el capital hasta su máximo extremo: el “esquizo”; pero no para someterlo, sino para resistir en él frente a la “sobrecodificación”. En suma, debemos “*esquizofrenizar el capital*, y no dejarnos “esquizofrenizar” por él. En otras palabras, producimos libremente como “esquizos” sin ser reterritorializados; esto es, sin convertirnos necesariamente en el “esquizo” que conviene a la “máquina capitalista”. Por el contrario, debemos permanecer como el “esquizo” resultante de la “desterritorialización”, y no como el “esquizo” capitalizado. En este sentido, la esquizofrenia, tal y como la entienden Deleuze y Guattari, resulta *revolucionaria* por propia definición. Esquizofrenia entendida como proceso productivo del “CsO”; como dinámica de “desterritorialización” que crea el marco necesario para la liberación ontológica.<sup>105</sup>

Ahora bien, la “máquina civilizada-capitalista” se esfuerza, por medio de la “reterritorialización”, en evitar dicho desenlace. En esto se aprecia un revelador paralelismo con los métodos psicoanalíticos que codifican la actividad inconsciente, abortando la irrupción deseante y desfigurando sus procesos. Y es que, según se apuntó en apartados anteriores, el psicoanálisis tuvo el acierto de abrir el camino a la liberación deseante, y sin embargo, después

---

<sup>103</sup> [‘La descodificación de los flujos, la desterritorialización del socius forman, de este modo, la tendencia más esencial del capitalismo. No cesa de aproximarse a su límite, que es un límite propiamente esquizofrénico. Tiende con todas sus fuerzas a producir el esquizo como el sujeto de los flujos descodificados sobre el cuerpo sin órganos (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 40)].

<sup>104</sup> ‘*On peut donc dire que la schizophrénie est la limite extérieure du capitalisme lui-même ou le terme de sa plus profonde tendance, mais que le capitalisme ne fonctionne qu’à condition d’inhiber cette tendance, ou de repousser et de déplacer cette limite, en y substituant ses propres limites relatives immanentes qu’il ne cesse de reproduire à une échelle élargie.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 292).

[‘Podemos decir, por tanto, que la esquizofrenia es el límite exterior del propio capitalismo o la terminación de su más profunda tendencia, pero que el capitalismo no funciona más que con la condición de inhibir esa tendencia o de rechazar y desplazar ese límite, sustituyéndolo por sus propios límites relativos inmanentes que no cesa de reproducir a una escala ampliada.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 253)].

<sup>105</sup> ‘*Thus, although capitalist axiomatization insistently reterritorializes and recodes in the service of power and the past, it also continually deterritorializes and decodes, providing opportunities for the free-form of semiosis Deleuze and Guattari champion in the name of schizophrenia. So it is that schizophrenia on the body-without-organs emerges at/as the end of universal history as the principle of freedom in permanent revolution.*’ (Holland, 2001: 122).

[Así, aunque la axiomatización capitalista reterritorializa insistentemente y recodifica al servicio del poder y del pasado, también desterritorializa continuamente y descodifica, proporcionando las oportunidades para la libre formación de la semiosis que Deleuze y Guattari defienden con el nombre de esquizofrenia. Así es como la esquizofrenia en el cuerpo sin órganos emerge al final (y como el final) de la historia universal como el principio de libertad en permanente revolución. (*Mi traducción*)].

de descodificar y poner en circulación los elementos de las “síntesis pasivas”, terminó estratificando dichos elementos en un rotundo gesto de “reterritorialización” sustentado en el “Complejo de Edipo” y en la interpretación de la “cura del habla”. Pues bien, dicha correlación no queda en una mera casualidad, ya que psicoanálisis y socius capitalista se muestran directamente hermanados. En concreto, el capital necesita de la labor represiva de Edipo para que la “reterritorialización” a nivel social sea completamente efectiva. La tarea psicoanalítica de la representación y desplazamiento del deseo y la consecuente culpabilidad incestuosa son el apoyo perfecto del que se vale el capital para coartar la producción deseante y así configurar sujetos sometidos a un ordenamiento manipulable por la estructura “civilizada”.<sup>106</sup> La célula familiar desempeña en esto un rol fundamental, en la medida en que el capital necesita *interiorizar* su control, y para ello establece una equivalencia entre la forma de producción social y la forma de producción familiar sobre la que ésta se sostiene.<sup>107</sup> Por tanto, no parece aventurado suponer que la efectuación de Edipo esté íntimamente ligada a la genealogía del capitalismo. Tal es así que, en opinión de Deleuze y Guattari, el Edipo psicoanalítico está sometido a los mismos requisitos metodológicos que el sistema de producción capitalista, y por eso en las sociedades capitalistas se impone un perfil específico de subjetividad, marcada por el lastre edípico. De ahí que la *subjetividad edipizada* sea equivalente a una *subjetividad capitalizada*. La edipización sostiene al capital. En pocas palabras, lo que Deleuze y Guattari le reprochan al psicoanálisis es su disponibilidad para servir y respaldar a una forma concreta de represión del deseo a nivel social –la capitalista. ‘*Œdipe comme dernier mot de la consommation capitaliste [...]*.’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 373).<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> ‘[...] psychoanalysis became an instrument of repression, one that was all the more insidious for appearing to liberate the discourse of the unconscious when in fact what it did was to force it to speak in a language of myths and fantasies, never anything real. But the greater loss, and the greater mistake, as it were, as the compromising of the two correlates of Freud’s initial discovery, namely the “direct confrontation between desiring-production and social production, between symptomological and collective formations, given their identical nature and their different régimes; and on the other hand, the repression that the social machine exercises on desiring-machines, and the relationship of psychic repression with social repression”.’ (Buchanan, 2008: 31).

[...] el psicoanálisis llegó a ser un instrumento de represión, que fue aún más insidioso al aparentar que liberaba el discurso del inconsciente cuando de hecho, lo que hizo fue forzar al inconsciente a hablar en una lengua de mitos y fantasías, nunca nada real. Pero la gran pérdida, y el gran error, fue por así decirlo, lo comprometido de la doble correlación del descubrimiento inicial de Freud, principalmente “las directas formaciones colectivas, dada su idéntica naturaleza y su diferencia de régimen; y por otro lado, la represión que la máquina social ejercía sobre las máquinas deseantes, y la relación de represión psíquica con la represión social”. (*Mi traducción*).

<sup>107</sup> ‘*Œdipe est cette limite déplacée ou intériorisée, le désir s’y laisse prendre. Le triangle œdipien est la territorialité intime et privée qui correspond à tous les efforts de reterritorialisation sociale du capitalisme.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 317).

[‘Edipo es este límite desplazado o interiorizado; el deseo se deja prender en él. El triángulo edípico es la territorialidad íntima y privada que corresponde a todos los esfuerzos de reterritorialización social del capitalismo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 274)].

<sup>108</sup> [‘Edipo como última palabra del consumo capitalista [...]’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 323)].

### 1.3.3. El Edipo “macrofascista”: Imperio.

Deviene obvio entonces que también en el ámbito del *socius*, las formas de producción de la subjetividad están infectadas por Edipo. Ya lo indicábamos antes: existe una doble articulación de la represión edípica: Edipo (como control del deseo individual) y el capital (como control del deseo a nivel colectivo). Hay, en efecto, un Edipo interior, o “microfascismo”, y un Edipo exterior, o “macrofascismo”. A continuación argumentaremos que éste último, el Edipo capitalista, puede adquirir también una designación específica: “Imperio”, término que tomaremos prestado de Michael Hardt y Toni Negri, coautores de la trilogía *Empire* (2000), *Multitude* (2004) y *Commonwealth* (2009), quienes han sabido analizar en profundidad el mecanismo de “*double bind*” inherente al sistema social capitalista. Como aproximación básica diremos que, si para explicar el funcionamiento de Edipo, Deleuze y Guattari recurrían a la imagen del bogavante de terribles pinzas, para explicar el de Imperio, Hardt y Negri acuden a la imagen de un águila imperial de dos cabezas que se miran frente a frente:

*‘The first head of the imperial Eagle is a juridical structure and a constituted power, constructed by the machine of biopolitical command. The juridical process and the imperial machine are always subject to contradictions and crises. [...] The other head of the imperial eagle is the plural multitude of productive, creative subjectivities of globalization that have learned to sail on this enormous sea. They are in perpetual motion and they form constellations of singularities and events that impose continual global reconfigurations on the system.’* (Hardt; y Negri, 2000a: 60).<sup>109</sup>

Con esta imagen de idónea iconicidad, Hardt y Negri asientan una lectura hasta cierto punto paralela a la que Deleuze y Guattari realizan del funcionamiento “desterritorializador-reterritorializador” del *socius* “civilizado-capitalista”. Se trata de una descripción de los dos rostros de ese peligroso Jano; esa doble *faceta* de un mismo dispositivo, que se basa precisamente en la integración de sus dos opuestas ramificaciones. Siguiendo a Hardt y Negri, por un lado se encuentra la masa fluida y productiva de singularidades deseantes en constante movimiento, y por otro, el sistema de codificación trascendente que intentará encajarlas en un

---

<sup>109</sup> [‘La primera cabeza del águila imperial es una estructura jurídica y un poder constituido, construido por la maquinaria del dominio biopolítico. El proceso jurídico y la maquinaria imperial están siempre sujetos a contradicciones y crisis. (...) La segunda cabeza del poder imperial es la multitud plural de las subjetividades productivas y creativas de la globalización que aprendieron a navegar estos gigantescos mares. Están en continuo movimiento y forman constelaciones de singularidades y acontecimientos que imponen al sistema continuas reconfiguraciones globales.’ (Hardt; y Negri, 2000b: 70)].

esquema de organización social. De este modo, el águila imperial actúa en la compenetrada y unívoca aplicación de dos tendencias que, presentes en su interior, se caracterizan por su radical enfrentamiento. Es más, en palabras de Hardt y Negri, el corpus represivo del águila imperial se debe a una “*maquinaria de dominio de lo biopolítico*”; entendiéndose “biopolítica” como el poder para la libre constitución ontológica de lo individual en lo común. “*Biopolítica*” es, por tanto, otro nombre para aludir a ese conjunto de conexiones productivas acechadas por la sombra de la “codificación”, las cuales poseen, sin embargo, la potencia necesaria para la destrucción de ésta última. Podríamos decir, sencillamente, que consiste en la fuerza deseante que hace tambalear los cimientos del socius “capitalista”. Ahora bien, la noción de “biopolítica” no debe confundirse con otra que, bajo la influencia conceptual de Foucault, es muy empleada también por Hardt y Negri: la de “*biopoder*”; que alude a una forma de poder que regula la vida social desde el interior. Por eso Hardt y Negri insisten en señalar que Imperio es un “biopoder”; la forma de “biopoder” implantada en la actualidad.<sup>110</sup>

Hardt y Negri lo denominan “Imperio” en referencia al modelo de socius de la Antigua Roma, definiéndolo como un aparato de dominio difuso, descentrado, supranacional y desterritorializador, cuyo contexto es el “Capitalismo Mundial Integrado” (“CMI”), como lo llaman los autores; o lo que es lo mismo, el capitalismo de la época post-fordista y poscolonial vigente. Ninguna nación constituye el núcleo de Imperio. No obstante, argumentan Hardt y Negri, EEUU detenta un puesto destacado, al integrar a la perfección la totalidad de sus características. En cualquier caso, Imperio no establece ningún centro de poder y no se sustenta en barreras fijas. El mundo imperial de nuestros días es un espacio dinámico y cambiante donde no hay lugar específico de poder. Imperio está en todos sitios y en ninguno –se localiza en lo que Hardt y Negri llaman el “*no-lugar*”. ‘El Imperio se refiere en particular a la nueva forma de soberanía que sucedió a la soberanía del Estado-nación, una forma ilimitada de soberanía que no conoce confines o, más bien, sólo conoce fronteras flexibles y móviles.’ (Negri, 2004: 94). Para lograr esta posición no localizable pero omnipresente, Imperio funciona gracias al capital, y para su mantenimiento cuenta con instrumentos de dominio a base de aparatos autolegitimantes que abarcan buena parte de las instituciones a nivel mundial (el Banco Mundial, el FMI, el G8,

---

<sup>110</sup> Negri aclara la diferencia terminológica de ambos conceptos: ‘Se habla de biopoder cuando el Estado ejerce su dominio sobre la vida por medio de sus tecnologías y dispositivos; se habla de biopolítica, en cambio, cuando el análisis crítico del dominio se hace desde el punto de vista de las experiencias de subjetivización y de libertad, en resumidas cuentas, desde abajo. Desde esta perspectiva, el biopoder es la caracterización más elevada de la modernización capitalista de las relaciones sociales. Es aquí donde se cubren las áreas del desarrollo capital y del desarrollo social. Por el contrario, desde el ángulo de la ontología social, lo que hoy parece más interesante es la definición de la biopolítica, esto es, de la emergencia de la subjetividad. [...] Se habla de *biopoder* identificando las grandes estructuras y funciones del poder; se alude al contexto biopolítico o a la *biopolítica*, en cambio, cuando se hace referencia a los espacios donde se desarrollan las relaciones, luchas y producciones del poder.’ (Negri, 2004: 86-87).

la ONU). Así mismo, dado su afán de control expandido, en cuanto a su praxis Imperio responde, como hemos indicado anteriormente, a la dinámica del “biopoder”, y por eso cuenta también con figuras reguladoras de la vida a nivel cotidiano –“máquinas sociales”. El objetivo de Imperio consiste, de hecho, en abarcar la vida misma; su disposición biopolítica. *Lo que busca Imperio es la soberanía en el plano ontológico: la producción de la subjetividad.*

En efecto, la intención de Imperio es controlar la vida al completo: tiempo, formas de relación, de expresión, creación, etc. Y lo hará básicamente a través del capital, que es por excelencia el baluarte de Imperio: el capital se convierte, de hecho, en el “biopoder” que mueve a Imperio. El capitalismo es la autoridad que sostiene el orden global imperial. Nada escapa al dinero: el ámbito no capitalista (territorio, formas sociales, cultura, fuerza laboral y procesos productivos) se incorpora a este ciclo expansivo, que impone una nueva estructuración del mundo correlativa a un mecanismo de acumulación, distribución y circulación. El capital se convierte así en una categoría ontológica-social. En resumen, todo lo humano se convierte en una construcción monetaria según las necesidades de Imperio. De este modo, Imperio se hace “biopoder”; se introduce en la vida misma, se hace inmanente al plano vital.<sup>111</sup> Esto desemboca en una situación de control absoluto, en la cual ‘el capital ha subsumido realmente el trabajo y la sociedad, la vida misma.’ (Negri, 2004: 239). Así, el mecanismo imperial depende del capital; concretamente de su conformación por medio de las grandes empresas, de las industrias de la comunicación y de sus productos inmateriales (redes que canalizan lo simbólico común, las subjetividades y el lenguaje). Estos aparatos sociales se encargan de liberar flujos abstractos para después volver a codificarlos según sus intereses. Con ello se busca investir la vida individual y colectiva hasta sus últimos resquicios. No en vano, el movimiento de “*double bind*” va encaminado a obligar la interiorización de los imperativos de dominio en la base productiva-deseante. A consecuencia de ello se produce el control de la vida *en su totalidad*: no existe diferencia entre un ámbito exterior dominado y un ámbito interior ajeno a la dominación. Ambas esferas están conectadas, son una sola, y son objeto de una misma mecánica de colonización. Por eso dicen Hardt y Negri que no hay un “*afuera*”. No hay un lugar fuera de Imperio. Imperio está dentro de todo y todos estamos dentro de Imperio. No hay nada fuera del capital, que todo lo abarca y engulle.

---

<sup>111</sup> ‘El poder se ha convertido en biopoder. ¿Qué significa biopoder? Significa la improntación, por parte del poder, de la totalidad de las relaciones sociales; por tanto, la construcción de la relación social, el control de la cooperación social en el tiempo y en el espacio global, el dominio sobre la vida. El poder impronta el contexto biopolítico de reproducción de la vida en todos los términos, según todas las diversas articulaciones de la producción y de la reproducción.’ (Negri, 2006b: 210).



Con este análisis de Imperio se pretende, pues, plantear una equivalencia respecto al Edipo “macrofascista” que surge de la “máquina civilizada-capitalista”; esa represión del deseo como mecanismo institucionalizado, en el cual se desarrolla la vida colectiva. Esto nos lleva a afirmar que *Edipo e Imperio son la misma cosa*, desarrollándose el primero en las “máquinas deseantes”, y el segundo al nivel de las “máquinas sociales”. Máquinas que a su vez, se hallan, como ya se dijo, imbricadas unas en otras. Así, nos vemos inmersos en Imperio, pero éste se encuentra también dentro de nosotros, y de hecho subsiste, como Edipo, a través nuestra. Por lo tanto, el enemigo no está sólo en el exterior, sino también en nuestro interior, logrando una concatenación indiferenciable entre ambas esferas implicadas en la producción de la subjetividad. Además, del mismo modo que Edipo propiciaba la producción esquizofrénica-deseante para luego reterritorializar sus efectos, Imperio impulsa también el desarrollo del “biopoder”, justamente para cercar dicha producción y administrarla en favor del capital. Lo que supone el mismo procedimiento del “*double bind*” de la “máquina civilizada-capitalista” que primero desterritorializa, impulsando la aparición del “esquizo”, y luego reterritorializa. En definitiva, el “biopoder” imperial se conduce a través del capital, que era también motor del último tipo de “máquina social” conforme a la teoría de Deleuze y Guattari. Y es que, al igual que el Edipo “deleuzoguattariano”, el Imperio de Hardt y Negri domina también cada ámbito de la vida a través de continuas redes de doble acción conducidas *capitalísticamente*. En efecto, *el capital esquizofreniza*. El capital produce el “esquizo” como la máquina “civilizada-capitalista” produce el “CsO”. Esto quiere decir que *el capital se mueve como el deseo*, en una fluctuante dicotomía “esquizo-paranoide”, o como decía Guattari, en una “doble tensión que la tironea en direcciones opuestas”.<sup>112</sup> El capital conecta y desconecta, se mueve como se mueve el deseo, pero ¡atención a la reterritorialización!, su objetivo no tiene nada que ver con la libre producción inconsciente, sino precisamente con su “codificación”.

Por tanto, no debiera resultar extraña la equiparación “Edipo-Imperio” que aquí planteamos. Los propios Hardt y Negri hablan incluso de un “triple imperativo” que marca las etapas de funcionamiento del aparato social imperial, lo que recuerda directamente a los tres tipos de “máquinas sociales” (“primitiva”, “bárbara”, “civilizada”) establecidas por Deleuze y

---

<sup>112</sup> ‘*Despite their psychological origins, the terms “paranoia” and “schizophrenia” for Deleuze and Guattari designate effects of the fundamental organizing principles and dynamics of capitalist society. And paranoia represents what is archaic in capitalism, the resuscitation of obsolete, or traditional, belief-centered modes of social organization, whereas schizophrenia designates capitalism’s positive potential: freedom, ingenuity, permanent revolution.*’ (Holland, 2001: 3).

[A pesar de sus orígenes psicológicos, para Deleuze y Guattari los términos “paranoia” y “esquizofrenia” designan los efectos de los principios organizativos fundamentales de la sociedad capitalista. Y paranoia representa lo que es arcaico en el capitalismo, la vivificación de lo obsoleto, o tradicional, modelos de organización social centralizados, mientras que la esquizofrenia designa el potencial positivo del capitalismo: libertad, ingenuidad, revolución permanente. (*Mi traducción*)].

Guattari. Básicamente, Imperio se articula conforme a un primer imperativo de carácter “*inclusivo*”, otro de carácter “*diferencial*”, y un tercero de tipo “*administrativo*”. El primero entraña la vertiente liberal de Imperio, que acoge todos los elementos productivos, llamándolos a formar parte de él, sin ejercer ningún tipo de exclusión. Todo el mundo es bienvenido. Esto se correspondería con la fase de “desterritorialización” masiva que emprendía la “máquina civilizada”. El segundo imperativo implica la afirmación de las diferencias presentes en los elementos antes aceptados, lo que supone un claro movimiento de “territorialización”. Finalmente, el tercer imperativo consiste en la administración y jerarquización de estas diferencias en una economía general de dominio, de mando; en lo que constituiría un movimiento de “sobrecodificación” o “reterritorialización”. En resumen, podemos decir que las fases del control imperial, en directo paralelismo con las de Edipo, son: “*incorporación*”, “*diferenciación*”, y “*administración*”.<sup>113</sup> En estas circunstancias, se produce una íntima concordancia entre Edipo e Imperio, la cual sirve para ilustrar el sistema de sometimiento ejercido sobre el deseo inconsciente. Casi podríamos hablar del “*Imperio de Edipo*”; un régimen de poder basado en la producción y reproducción capitalista, definido en su interior por una dinámica contradictoria de producción y antiproducción que, en cambio, asegura su periódica renovación y subsistencia.

Ahora bien, esta radiografía del dominio de la subjetivización no tendría por qué convertirse en el anuncio de una irremediable condena, sino el acicate para contrarrestarla, pues es desde el interior mismo del *socius* “civilizado” de donde vendrá su enemigo mortal: el “esquizo”. Hardt y Negri afirman que es desde dentro de Imperio de donde saldrán los procesos

---

<sup>113</sup> ‘*The general apparatus of imperial command actually consists of three distinct moments: one inclusive, another differential, and a third managerial. The first moment is the magnanimous, liberal face of Empire. All are welcome within its boundaries, regardless of race, creed, color, gender, sexual orientation, and so forth. [...] In this first moment, then, the Empire is a machine of universal integration [...] The Empire does not fortify its boundaries to push others away, but rather pulls them within its pacific order, like a powerful vortex. [...] The second moment of imperial control, its differential moment, involves the affirmation of differences accepted within the imperial realm. [...] The differential moment of imperial control must be followed by the management and hierarchization of these differences in a general economy of command. [...] The imperial “solution” will not be to negate or attenuate these differences, but rather to affirm them and arrange them in an effective apparatus of command.*’ (Hardt; y Negri, 2000a: 198-200).

[‘El aparato general del dominio imperial en realidad opera en tres etapas: una inclusiva, otra diferencial y una tercera administrativa. La primera es la faceta magnánima, liberal del imperio. A todos se les da la bienvenida, todos pueden ingresar a través de sus fronteras, independientemente de la raza, el credo, el color, el género, la orientación sexual, etcétera. (...) En este primer momento, el imperio es pues una máquina de integración universal (...) El imperio no fortifica sus fronteras para excluir a los otros, sino que más bien los impulsa a penetrar en su orden pacífico, como un potente vórtice. (...) La segunda fase del control imperial, su momento diferencial, implica la afirmación de las diferencias aceptadas dentro del espacio del imperio. (...) A este movimiento diferencial del control imperial habrá de sucederle la administración y jerarquización de estas diferencias en una economía general de dominio. (...) La “solución” imperial no será negociar o atenuar estas diferencias, sino afirmarlas y ordenarlas en un aparato efectivo de dominio.’ (Hardt; y Negri, 2000b: 187-189)].

constituyentes que propicien el desmoronamiento de la regulación ontológica; ya que además, recordemos, no existe un *afuera* en el que podamos posicionarnos para hacer frente a la “máquina imperial”. Así las cosas, Imperio caerá, no tanto por las invasiones que provengan desde el exterior, sino por las revoluciones que se produzcan en su interior. *Las hordas bárbaras habitan en el interior de Imperio* –Hardt y Negri las llaman “*multitud monstruosa*”. ‘*The Roman Empire fell, for example, not really from the barbarian invasions but from the internal decline of its legitimacy and the rise of class struggle and forces counter to imperial command.*’ (Hardt; y Negri, 2011a: 235).<sup>114</sup> Es necesario, por tanto, promover un movimiento de insurgencia en el interior del constructo “edípico-imperial”; un “*Contrapoder*” sustentado en el deseo individual y colectivo. Por eso Hardt y Negri dicen claramente que el “biopoder” no es en sí mismo algo negativo; en realidad tal cosa dependerá de si lo anima el capital en lugar de la fuerza del deseo. De igual forma advertían Deleuze y Guattari que la esquizofrenia, como proceso de producción, no es negativa en cuanto tal; sólo lo es la “esquizofrenización” condicionada por el capital. Es más, la esquizofrenia como fuerza desterritorializadora se erige en la gran apuesta “anti-edípica” por la liberación de la productividad inconsciente.

---

<sup>114</sup> [‘Por ejemplo, el Imperio romano no cayó, a decir verdad, a causa de las invasiones bárbaras, sino del declive interno de su legitimidad y del ascenso de la lucha de clases y de las fuerzas contrarias al poder de mando imperial. (Hardt; y Negri, 2011b: 242)].

- CAPÍTULO 2: EL PROGRAMA DEL ANTI-EDIPO: ¿CÓMO PRODUCIR UNA SUBJETIVIDAD ALTERNATIVA?

*‘Le mot d’ordre est: devenir imperceptible, faire rhizome et ne pas prendre racine.’*

Gilles Deleuze

*(Deux régimes de fous, 60)*

### 2.1. Entre “rizomas”, “mesetas” y “líneas de fuga”.

Si el objetivo del capítulo anterior era poner sobre la mesa la visión codificadora del deseo implícita en el psicoanálisis, y someterla a un debate clarificador con el posicionamiento “anti-edípico”, corresponde a continuación indagar en los mecanismos específicos que Deleuze y Guattari estiman necesarios en la lucha contra Edipo. Con tal finalidad, procederemos en este segundo capítulo a desgranar la pragmática “deleuzoguattariana” orientada a combatir la concepción freudiana del deseo y a obtener con ello la liberación del dominio edípico; es decir, la liberación del modo ontológico del capital. Pasamos, pues, a exponer las propuestas principales de *L’Anti-Œdipe*, teniendo en cuenta que cada vez se dificulta más su puesta en práctica, en cuanto que vamos profundizando en el socius “civilizado-capitalista” y echando raíces en su dinámica de “desterritorialización-reterritorialización”. De ahí, por tanto, que debamos esbozar antes de nada la situación de dominación actual. La clave fundamental reside en la evolución que experimenta el socius, pasando de un perfil “disciplinario” a otro “de control”. Deleuze se hace especialmente consciente de esta realidad a partir de la obra de Michel Foucault, a quien debemos la observación primera de este proceso de mutación operativa en los dispositivos de poder. Sírvanos la explicación de Deleuze:

*‘C’est vrai que nous entrons dans une société qu’on peut appeler une société de contrôle. Un penseur comme Michel Foucault avait analysé deux types de sociétés assez rapprochées de nous. Les unes qu’il appelait sociétés de souveraineté et les autres qu’il appelait sociétés disciplinaires. Le passage typique d’une société de souveraineté à une société disciplinaire, il le faisait coïncider avec Napoléon. La société disciplinaire, elle se définissait –les analyses de Foucault sont restées à juste titre célèbres- par la constitution de milieux d’enfermement: prisons, écoles, ateliers, hôpitaux. Les sociétés disciplinaires avaient besoin de cela. [...] Bien sûr, il y a toutes sortes de restes de sociétés disciplinaires, pour des années et des années, mais nous savons déjà que nous sommes dans des sociétés d’un autre type qu’il faudrait appeler, selon le mot*

*proposé par Burroughs -et Foucault avait une très vive admiration pour lui- des sociétés de contrôle. Nous entrons dans des sociétés de contrôle qui se définissent très différemment des sociétés de discipline. [...] Les sociétés de contrôle ne passeront plus par des milieux d'enfermement.'* (Deleuze, 2003a: 299-300).<sup>1</sup>

### **2.1.1. Marco contextual de la dominación “edípico-imperial”: de la “sociedad disciplinaria” a la “sociedad de control”.**

Al respecto de las “*sociedades disciplinarias*”, Foucault delineaba un determinado cuadro de funcionamiento: originadas en los siglos XVIII y XIX, alcanzan su apogeo a principios del XX, basándose en el despliegue de espacios institucionalizados de reclusión: la prisión, el manicomio, la fábrica, el colegio, la Universidad, el escenario familiar-doméstico, etc. Por medio de estas instituciones se creaban cuerpos dóciles, *disciplinados*; susceptibles de ser moldeados a través de la vigilancia física continua, del aparato castigo-recompensa, y de la corrección como forma de adecuación a las normas establecidas. Bien es cierto que este tipo de sociedad ha caducado ya como tal; sin embargo resulta imposible negar la existencia de importantes secuelas que persisten aún en nuestros días. De hecho, como apunta Deleuze, la influencia de este tipo de sociedad promete ser prolongada. Por eso, son muchos los rasgos disciplinarios que se mantienen en la actualidad; en un tipo de sociedad que ya no es propiamente la “disciplinaria”, sino otra que Foucault llamó de “*normalización*”, y que William Burroughs, creador del concepto “*biocontrol*” -del que Foucault derivó el suyo de “*biopoder*”-, designó como “*sociedades de control*”. Como antes se decía, estas sociedades no requieren “instituciones disciplinarias”; en realidad, acabarán por prescindir de ellas, pues en las “sociedades de control” las instituciones se flexibilizan, eliminando los medios de reclusión característicos del poder disciplinario. Lo llamativo es que esta supuesta flexibilización se lleva a cabo bajo una engañosa apariencia de libertad: básicamente, la razón por la que la “sociedad de control” no necesita del encierro ni de la férrea reeducación disciplinaria se debe a que su arma fundamental viene dada por una enmascarada vigilancia, la cual ejerce un dominio más

---

<sup>1</sup> [‘Es cierto que estamos entrando en una sociedad que podríamos llamar sociedad de control. Un pensador como Michel Foucault analizó dos tipos de sociedades muy cercanas a las nuestras. Unas, a las que llamaba sociedades de soberanía, y otras a las que llamaba sociedades disciplinarias. Él hacía coincidir con Napoleón la transición típica de una sociedad de soberanía a una sociedad disciplinaria. La sociedad disciplinaria se definía -los análisis de Foucault a este respecto son célebres- por la constitución de espacios de encierro: cárceles, escuelas, talleres, hospitales. Las sociedades disciplinarias tenían necesidad de ellos. (...) Claro que quedan toda clase de residuos de las sociedades disciplinarias, y así durante años y años, pero ya sabemos que estamos ingresando en otro tipo de sociedad que podríamos llamar, según el término propuesto por Burroughs -por quien Foucault sentía una viva admiración-, sociedades de control. Estamos entrando en unas sociedades de control, que se definen de un modo completamente distinto a las sociedades de disciplina. (...) Las sociedades de control no necesitarán ya de espacios de encierro.’ (Deleuze, 2007a: 287)].

relacionado con la difusión controladora de las mentes y el deseo, que con la práctica de la acción directa y de castigo físico de las instituciones tradicionales. La suya es una sistematización más elaborada, en tanto que procede de forma más indirecta que la disciplinaria, aunque no por ello resulta precisamente menos efectiva.

En este análisis de la forma social contemporánea, no podemos obviar la presencia de un compuesto que, hasta cierto punto, sintetiza ambas modalidades, la “disciplinaria” y la de “control”, ya que lo habitual es encontrar rasgos de una dentro de otra; es decir, una mezcolanza, y no dos sistemas puros de socius. Tal es así que la “sociedad de control” sabrá reutilizar con especial acierto las anteriores herramientas disciplinarias, adaptándolas a los nuevos formatos de relación y comunicación aparecidos en tiempos recientes.<sup>2</sup> El ejemplo paradigmático que proporciona Foucault como muestra de poder “disciplinario”, a caballo entre esta tipología y la de “control”, es el “Panóptico”. Durante los años setenta, Foucault emprendió un estudio del fenómeno de poder que llamó “*panopticismo*”, el cual, inspirado en el modelo de prisión que diseñara a finales del siglo XVIII Jeremy Bentham, el padre del Utilitarismo británico, podía reconocerse todavía en una amplia variedad de instituciones. El Panóptico, del griego, *panoptes* (“verlo todo”), consistía en una propuesta arquitectónica acompañada de una metodología concreta de ejecución del poder, que Bentham inventó para su aplicación en la construcción y mejora de las prisiones de su país. Las cárceles del tipo panóptico -que tuvieron considerable aceptación en no pocas ciudades europeas<sup>3</sup>- se caracterizaban por recluir a los presos en celdas individuales distribuidas en torno a una torre central, desde la cual un guardia podía observar a los presos sin ser visto.<sup>4</sup> En virtud de este procedimiento, el Panóptico no sólo permitía contemplar y así vigilar las acciones de los presos (ejerciendo un poder externo), sino

---

<sup>2</sup> Por eso la transición de la “sociedad disciplinaria” a la “sociedad de control” no es del todo abrupta ni radical, ya que ambas tipologías de socius se muestran eficazmente entretreídas y para nada son mutuamente excluyentes. Así pues, aunque se produzca un cambio sustancial en el modelo social, ‘esto no quiere decir que los “viejos” dispositivos de encierro hayan quedado obsoletos, porque en la práctica, las nuevas tecnologías del control, se han superpuesto a las de la disciplina transformándolas sin sustituirlas [...]’ (Mesa del Castillo, 2012: 86).

<sup>3</sup> En la expansión de la moda del Panóptico, España no fue una excepción. A principios del siglo XIX comienza a aplicarse el sistema panóptico en la reforma de las cárceles del país. Véase a este respecto la obra *Cárceles y presidios: aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España, ó medio de mejorarlas, y de suprimir la pena de presidio con el establecimiento de casas construidas bajo el principio de inspección central*, de Jacobo Villanova y Roldán, editada en 1834.

<sup>4</sup> En una entrevista con Jean-Pierre Barou (titulada “El ojo del poder”) Michel Foucault describe el Panóptico de la siguiente manera: ‘El principio [del Panóptico] era: en la periferia un edificio circular; en el centro una torre; ésta aparece atravesada por amplias ventanas que se abren sobre la cara interior del círculo. El edificio periférico está dividido en celdas, cada una de las cuales ocupa todo el espesor del edificio. Estas celdas tienen dos ventanas: una abierta hacia el interior que se corresponde con las ventanas de la torre; y otra hacia el exterior que deja pasar la luz de un lado al otro de la celda. Basta pues situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un alumno.’ (Foucault en Bentham, 1989: 10).

que infundía también en los reclusos la certeza de un ojo todopoderoso que les gobierna perpetuamente en el anonimato; con lo cual aseguraba una eficiente simbiosis entre las prácticas de disciplinamiento con otras más avanzadas de dominio. Los presos saben, pues, de la existencia de un poder oculto; una especie de padre castigador, un “*superyó*” constante, que les observa para después reprender sus acciones. Por lo tanto, serán ellos mismos, los presos, quienes se inflijan a sí mismos la disciplina y la restricción de sus actos por miedo a la acción punitiva de esa mirada ajena.<sup>5</sup>

Con lo cual, el Panóptico se conduce de acuerdo a un único principio, el de la *inspección*, aunque articulado en dos pasos complementarios: el la *mirada* y el de la *interiorización del dominio*. Precisamente en esta dinámica localizamos la conexión del modelo panóptico con la “sociedad de control”, en la que acontece definitivamente la mutación del poder disciplinario: éste consigue infiltrarse en el individuo, y convertirlo en objeto de una perenne autovigilancia. Por esta razón, Foucault alude a un tipo de control derivado de una vigilancia visual engañosa, la cual soporta aún las bases de la sociedad en que vivimos actualmente.<sup>6</sup> Esta “observación infiltrada” del poder, que se mantiene oculto mientras el preso permanece en constante exposición al ojo supervisor, lleva a los individuos a sentirse actores de la propia vida ante un público amenazador; en función de lo cual reprimen su actividad deseante y se aplican a sí mismos la acción reterritorializadora de Edipo.<sup>7</sup> Es más, Bentham estimó que su diseño podría emplearse también para otros espacios en los que fuera necesario controlar la actividad de un grupo numeroso de manera eficaz; por ejemplo, fábricas, escuelas, hospitales.<sup>8</sup> ‘En realidad, el

---

<sup>5</sup> ‘El panóptico aplica una forma de poder mental, basado en el conocimiento, a través de la observación constante de los presos, que están separados entre sí sin posibilidad de interacción. La estructura panóptica permite a los vigilantes observar continuamente, sin ser vistos, el interior de cada celda desde su mirador estratégico, situado en una torre central muy alta. El sistema de observación no observada crea un tipo de conocimiento en la mente de los reclusos que es en sí una forma de poder.’ (Rheingold, 2004: 215).

<sup>6</sup> Se trata de aquella sociedad del ojo controlador a gran escala que combatiera el personaje de cómic creado por Alan Moore y David Lloyd, *V de Vendetta*; sociedad digna de las mejores predicciones de George Orwell, que ha pasado de la sociedad despótica de *la colonia penitenciaria* de Kafka, cuya máquina de tortura grababa *-tatuaba-* sus consignas en la piel de los condenados<sup>6</sup>, a metamorfosearse en un gigantesco *Show de Truman*, como planteaba Peter Weir en su película del año 1998 –pues quién podrá negar que la dinámica del Panóptico conlleva la *escenificación* de la vida misma.

<sup>7</sup> ‘Al no tener la certeza de ser vigilados, pero estar permanentemente presente la posibilidad de la observación de sus actos desde el panóptico situado en el centro de la prisión, la conducta de los condenados es disciplinada.’ (Mesa del Castillo, 2012: 70).

<sup>8</sup> En palabras del propio Bentham: ‘El principio del panóptico puede adoptarse con feliz éxito a todos los establecimientos en que se dan reunir la inspección y la economía: no está necesariamente ligado a ideas de rigor: pueden suprimirse las rejas de hierro: se puede permitir comunicación; y se puede hacer cómoda y nada molesta la inspección. Una casa de industria, una fábrica edificada por este plan, da a un hombre solo la facilidad de dirigir los trabajos de un gran número, y pudiendo estar los cuartos abiertos o cerrados, permiten diferentes aplicaciones del principio. En un hospital panóptico no podría haber abuso de negligencia, ni en la limpieza, ni en la renovación del aire, ni en la administración de los remedios [...] En fin, este principio puede aplicarse con facilidad y utilidad a las escuelas, a los cuarteles,

Panóptico de Bentham no es un modelo de prisión, o no lo es únicamente; es un modelo para una prisión -Bentham lo dice con mucha claridad-, sí, pero también para un hospital, una escuela, un taller, una institución de huérfanos, etcétera.’ (Foucault, 2005a: 84). Especialmente, el modelo panóptico será empleado en los manicomios, ya que el poder psiquiátrico encuentra en éste un insuperable instrumento para el control de la actividad deseante de los pacientes. Al sentirse observado, el loco reprime los signos de su “delirio” (las “síntesis pasivas” de su inconsciente no-edipizado) para actuar conforme al dictamen de control externo (el Complejo edípico impuesto por el analista). Así, reprime sus “máquinas deseantes”.<sup>9</sup> En su lugar, se les obliga a encarnar un modo de actuar que les sobreviene impuesto desde fuera, pero articulado desde dentro mismo del individuo. Una *representación* impuesta por Edipo. Y sin embargo, aunque el psicoanálisis no lo crea, hace tiempo que dejamos de interpretar *Hamlet*.

Así pues, tras la “sociedad disciplinaria” y la fase de transición representada por el Panóptico, desembocamos en la “sociedad de control”, que Zygmunt Bauman ha llamado precisamente “*sociedad post-panóptica*”, y que se corresponde con la actual sociedad posmoderna. En ella el formato panóptico alcanza su culminación como instrumento de control, al inocularse de forma imperceptible en el entramado inconsciente gracias a aliados como la World Wide Web y demás procesos derivados de la globalización político-económica, que sustituyen a las anteriores estructuras de disciplinamiento, cerradas e inamovibles, *ahora disueltas* en los nuevos dispositivos que tiene a mano el socius. En efecto, en esta “*sociedad líquida*”, en palabras de Bauman, los instrumentos de dominación se han licuado. Pero insistimos: *no han desaparecido*, sino que han evolucionado –el poso disciplinario continúa en la base del sistema de control. Sólo que ahora, la dominación no procede simplemente como imposición disciplinaria, sino que tiene lugar en las “máquinas deseantes” por medio de una elaborada manipulación de las “máquinas sociales”, que Bauman ha denominado “*vigilancia líquida*”. Ésta hace mella en las “máquinas sociales” sometiéndolas a un ritmo de imparable fluidez e interconexión, recubiertas por la cortina de humo hiperinformativa e imagocéntrica, e impulsadas por el crecimiento del cuarto poder (*mass-media*), el apogeo de la Red y las nuevas herramientas digitales.<sup>10</sup> De esta forma, la “sociedad de control” diluye, dispersa,

---

y a todos los establecimientos en que un hombre solo está encargado del cuidado de muchos.’ (Bentham, 1989: 74).

<sup>9</sup> Como expone Foucault: ‘El loco no sólo debe ser vigilado; además, el hecho de saber que siempre lo vigilan y, mejor aún, de saber que siempre pueden vigilarlo, que nunca deja de estar bajo el poder virtual de una mirada permanente, tiene valor terapéutico en sí mismo, pues uno no mostrará su locura cuando, justamente, se sepa observado, y observado como un loco, y entonces el principio de distracción, de disociación, va a actuar en su plenitud. Es preciso, por lo tanto, que el loco siempre sea susceptible de caer bajo una mirada posible [...]’ (Foucault, 2005a: 109).

<sup>10</sup> La inabarcable proliferación de las nuevas tecnologías, medios de comunicación de masas y redes sociales incide todavía más en el riesgo de este control panóptico en nuestros días, en la época de



desterritorializa las “máquinas sociales”; pero no lo hace para liberarlas, como ya sabemos, sino para aplicarles seguidamente la captura reterritorializadora.

A este respecto, la “sociedad de control” -o dicho de otra manera, *la sociedad de Imperio*- supera en eficacia a la “sociedad disciplinaria”, pues en vez de codificar la producción inconsciente a través de fijaciones jerárquicas e inmutables, como hacía el socius disciplinario, lo hace a través de una perenne oscilación de elementos deseantes, los cuales deja en libre circulación, para luego apropiárselos según le convenga. Se trata, en resumidas cuentas, de la adaptación capitalista del “*double bind*” que apuntábamos en páginas precedentes: por un lado, apertura de fronteras y libertad de movimiento de los flujos deseantes, que seguidamente son estratificados según un circuito concreto. Así pues, el control posmoderno es, sírvanos la analogía, un Panóptico evolucionado; un Panóptico mutable que supera las limitaciones arquitectónicas del modelo carcelario de Bentham para pasar a regular la vida generalizada en sociedad. Ciertamente, Imperio no cuenta ya con las instituciones clásicas, cuyo espacio de acción estaba perfectamente delimitado, ni con el sometimiento derivado de ellas. El cuerpo del individuo deseante no es ya simplemente la víctima de la “máquina de tortura” de la *colonia penitenciaria*; ahora el poder de control se conduce como las incisiones realizadas sobre el “*bloc mágico*” de Freud –símil de la psique, en cuya superficie no queda rastro de la herida provocada, mientras permanece indeleble en la capa inferior.<sup>11</sup> Es por todo ello que la “sociedad de control”, evolucionada a partir del Panóptico, resulta tan dañina. Su dominio se instala con fuerza en el inconsciente. Se interioriza, lo impregna todo; siendo mucho más constitutivo y mucho más inmanente al campo libidinal. El control se adosa firmemente a las “máquinas

---

Imperio; época de la globalización, o de “Pangea”, según la conceptualización de Vicente Luis Mora – este nuevo mundo que no excluye ni a nada ni a nadie, un “mundo expandido”, empujado por el avance de las tecnologías; un mundo que se ve sometido al hiper-panóptico de la Red y sus vástagos: ‘El mundo, gracias al Ojo Divino del Google Earth, se ha convertido en un Panóptico, donde cualquiera puede ser vigilado desde satélites lejanos, acechando sin ser visto, como en la teoría carcelaria de Bentham, estudiada por Foucault como metáfora social [...]’ (Mora, 2012: 132).

<sup>11</sup> ‘*Power is now exercised through machines that directly organize the brains (in communication systems, information networks, etc.) and bodies (in welfare systems, monitored activities, etc.) toward a state of autonomous alienation from the sense of life and the desire for creativity. The society of control might thus be characterized by an intensification and generalization of the normalizing apparatuses of disciplinarity that internally animate our common and daily practices, but in contrast to discipline, this control extends well outside the structured sites of social institutions through flexible and fluctuating networks.*’ (Hardt; y Negri, 2000a: 23).

[‘El poder se ejerce ahora a través de maquinarias que organizan directamente los cerebros (en los sistemas de comunicación, las redes de información, etcétera) y los cuerpos (en los sistemas de asistencia social, las actividades controladas, etcétera) con el propósito de llevarlos hacia un estado autónomo de alienación, de enajenación del sentido de la vida y del deseo de creatividad. En este sentido la sociedad de control podría caracterizarse por una intensificación y una generalización de los aparatos normalizadores del poder disciplinario que animan internamente nuestras prácticas comunes y cotidianas, pero, a diferencia de la disciplina, este control se extiende mucho más allá de los lugares estructurados de las instituciones sociales, a través de las redes flexibles y fluctuantes.’ (Hardt; y Negri, 2000b: 38)].

deseantes”, se hace *biopoder*, y así, finalmente, sus imposiciones ya no se asumen procedentes de un ente institucional exterior, como segunda piel que se encostra y al final se interioriza (como ocurría en la “sociedad disciplinaria”), sino que brotan del individuo, procediendo, pues, internamente; lo que constituye la diferencia esencial entre “*macrofascismo*” y “*microfascismo*”. Es conforme al incremento de este último que la “sociedad de control” se hace, en efecto, tan peligrosa.<sup>12</sup>

De acuerdo con Hardt y Negri, todo esto no sería posible sin el trasfondo del “CMI” (“Capitalismo Mundial Integrado”) y su naturaleza biopolítica como “capitalismo flexible”, según exponía Richard Sennet en *The Corrosion of Character* (1998). Es gracias a ello que se propicia un sistema aparentemente dinámico, de disposición *bicéfala*, que vehiculiza la producción deseante según sus intereses en el marco de una sociedad globalizada. Y es que el aparato capitalista vigente, aun siendo precisamente muy flexible, no es menos dominante que el anterior. Por el contrario, su objetivo no es otro que alcanzar un mayor grado de control, lo cual consigue precisamente a través de dicha flexibilización. Para ello induce una movilización de los flujos de deseo, pero persiguiendo una finalidad codificadora. Zygmunt Bauman ha estudiado a este respecto el fenómeno de la “flexibilización de las instituciones”, que llega a convertirse en un aspecto inconfundible de la sociedad posmoderna; la cual, justamente por este rasgo de dispersión y fugacidad de sus estructuras, es denominada “*modernidad líquida*” (por oposición a la modernidad “*sólida*” de la “sociedad disciplinaria”), o en palabras de Nicolas

---

<sup>12</sup> ‘*Disciplinary society is that society in which social commands is constructed through a diffuse network of dispositifs or apparatuses that produce and regulate customs, habits, and productive practices. Putting this society to work and ensuring obedience to its rule and its mechanisms of inclusion and/or exclusion are accomplished through disciplinary institutions (the prison, the factory, the asylum, the hospital, the university, the school, and so forth) that structure the social terrain and present logics adequate to the “reason” of discipline. Disciplinary power rules in effect by structuring the parameters and limits of thought and practice, sanctioning and prescribing normal and/or deviant behaviors. [...] We should understand the society of control, in contrast, as the society (which develops at the far edge of modernity and opens toward the postmodern) in which mechanisms of command become ever more “democratic”, ever more immanent to the social field, distributed throughout the brains and bodies of the citizens.*’ (Hardt; y Negri, 2000a: 22-23).

[‘La sociedad disciplinaria es aquella en la que la dominación social se construye a través de una red difusa de *dispositivos* y aparatos que producen y regulan las costumbres, los hábitos y las prácticas productivas. El objetivo de hacer trabajar a esta sociedad y de asegurar la obediencia a su dominio y a sus mecanismos de inclusión y/o exclusión se logra mediante la acción de instituciones disciplinarias (la prisión, la fábrica, el instituto neuropsiquiátrico, el hospital, la universidad, la escuela, etcétera) que estructuran el terreno social y presentan las lógicas adecuadas a la “razón” de la disciplina. En efecto, el poder disciplinario gobierna estructurando los parámetros y los límites del pensamiento y la práctica, sancionando y prescribiendo las conductas normales y/o desviadas. (...) La sociedad de control, en cambio, debería entenderse como aquella sociedad (que se desarrolla en el borde último de la modernidad y se extiende a la era posmoderna) en la cual los mecanismos de dominio se vuelven aún más “democráticos”, aún más inmanentes al campo social, y se distribuyen completamente por los cerebros y los cuerpos de los ciudadanos, de modo tal que los sujetos mismos interiorizan cada vez más las conductas de integración y exclusión social adecuadas para este dominio.’ (Hardt; y Negri, 2000b: 37-38)].

Bourriaud, “*altermodernidad*”. De este modo, la *sociedad posmoderna de control* -si podemos nombrarla así- no se entiende sin el perfeccionamiento de los mecanismos del “*capital avanzado*”, que dijera Fredric Jameson, o mejor, del “*capitalismo del desastre*”, según la expresión de Naomi Klein –pues en la medida en que se fortalece el “CMI”, se asienta el poder de control.

Es justamente a Naomi Klein (*The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, 2007) a quien se debe una incisiva indagación de los procesos constitutivos de este tipo de socius; el cual, según se extrae de su análisis, se implanta a base de crisis periódicas, que la autora llama “*shocks*”. En virtud de esta teoría, el “CMI” se valdría de *cracks* financieros, como impactos económico-sociales, que el propio sistema provocaría para prolongar su existencia, aprovechando la situación de desconcierto y confusión derivada de dichas crisis para reforzar su articulación y afianzar su control.<sup>13</sup> Por eso, hablar aquí de *shock* no es cosa de mero capricho, pues cuando una persona es víctima de un *shock*, de un impacto repentino de potentes consecuencias, queda desprovista de la capacidad para reponerse instantáneamente, y así, desvalida y desorientada, se convierte en blanco fácil de cualquier poder de control. En concreto, Klein entabla una correspondencia entre los efectos de los *cracks* económico-sociales y los *shocks* que provocan las descargas de electroshock; y se refiere en concreto a las investigaciones terapéuticas con pacientes sometidos a brutales sesiones de electroshocks llevadas a cabo hasta los años sesenta en universidades estadounidenses gracias a financiación de la CIA, con objeto de efectuar avances en las prácticas de tortura de presos. La razón por la que el electroshock se convierte aquí en motivo de interés se explica por las ventajas de control que facilita su aplicación: las descargas permiten bloquear la actividad psíquica del individuo, e incidir después en su configuración, moldeándola por medio de la sugestión psicológica.

Por eso el electroshock atraía también poderosamente a la medicina psiquiátrica, que veía en su sistematización clínica la posibilidad de eliminar los componentes malignos de la patología del paciente y recomponer así su perfil subjetivo, prácticamente como si fuera una *tabula rasa*; literalmente una mente en blanco, sobre la que reescribir un nuevo código de personalidad. Así lo recuerdan algunas de las víctimas de los ensayos con electroshock, cuyos

---

<sup>13</sup> De hecho, como expone Richard Sennet en *The Culture of the New Capitalism* (2006), el rasgo básico y perenne del sistema capitalista es su *inestabilidad*. El propio sistema económico observa en su configuración esta circunstancia, es decir, la dispone como instrumento fundamental de su constitución interna, pues se trata del elemento que le sirve para su periódica afirmación. Aparente ironía la de asumir la inestabilidad como necesidad para prolongar la estabilidad sistémica. En otras palabras, el propio sistema económico crea sus *cracks* y provoca sus caídas para fortalecer sus alzas venideras. No olvidemos que el sistema capitalista *esquizofreniza*; que el “CMI” funciona según la dinámica de polos opuestos “esquizo-paranoide”, la cual, empleada con objetivos de difusión y “reterritorialización”, provoca la esquizofrenización social que le sirve para implantar en su beneficio un sometimiento generalizado.

sobrecogedores testimonios recolecta Naomi Klein: después de infligirles las descargas, encontrándose en un estado de terror, conmoción y completa desorientación, los individuos eran reclusos en total aislamiento y se les obligaba a escuchar unas grabaciones, reproducidas en bucle, con frases y mandatos destinados a doblegar determinadas actitudes. Se trataba, por tanto, de un auténtico “lavado de cerebro”. Como decía una de las ex-pacientes: ‘Trataron de borrar y volver a crearme.’ (Klein, 2007: 50). Siendo así, a Freud tampoco le disgustaría, creemos, esta práctica, con la que comparte la voluntad de acceder al inconsciente y reconfigurarlo. De hecho, ya en *Más allá del principio del placer* Freud alude a la teoría del *shock* para explicar la génesis de las neurosis traumáticas, que define como la consecuencia de una rotura profunda en la protección del organismo contra las excitaciones. Pues bien, en paralelo al procedimiento psiquiátrico, Klein ubica el *crack*, refiriéndose a una “*terapia de shock económica*”, que funciona también reprogramando las mentes “*post-shock*” en su beneficio. La base de esta “terapia” se sustenta en periódicos *shocks* acontecidos en el entramado de la economía mundial, pensados para golpear los ciclos económicos y desconcertar a los ciudadanos, ayudando así a la subsistencia del sistema mismo a escala global. Como dijese Negri, las actuales crisis financieras y fiscales, así como las de carácter político y social, son crisis que buscan provocar impactos en el modo ontológico del vivir común.

Como referente imbatible de este tipo de *shock*, Naomi Klein pone el ejemplo de los atentados del 11 de septiembre -“obra de arte total” y *espectáculo* de masas<sup>14</sup>-, fenómeno en el cual la emergencia de la sociedad posmoderna tiene un punto de anclaje incuestionable.<sup>15</sup> Los efectos del atentado fueron considerablemente similares a los de una tremenda descarga de electroshock; en palabras de Klein, una ‘profunda desorientación, miedo y ansiedad agudas, y una regresión colectiva.’ (Klein, 2007: 71). Es más, en opinión de Paul Virilio, acontecimientos

---

<sup>14</sup> Si ésta es, como afirmara Guy Debord, la *sociedad del espectáculo*, ¿qué mayor “espectáculo” podría imaginarse que el del atentado terrorista de las Torres Gemelas? El mayor “*shock*” vivido por nuestra sociedad posmoderna. En este sentido, en su libro *Ante el dolor de los demás* (2003), Susan Sontag afirma que el atentado de las Torres Gemelas tuvo los efectos de una conmoción “irreal”, como si de una película apocalíptica se tratara; una ilusión literalmente *increíble*, cuya imagen, potentemente perturbadora, fue bombardeada luego por televisión y demás medios hasta el hartazgo. Así mismo, en la introducción de su libro *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado* (2012), Servando Rocha se hace eco de esta circunstancia, relatando el testimonio del compositor alemán Stockhausen, que en una conferencia pronunciada justo una semana después del atentado, afirmó que el acontecimiento del derrumbe de las Torres Gemelas había sido la mayor obra de arte jamás concebida. Testimonio parecido al de Jean Baudrillard, para quien el ataque fue “la performance absoluta”.

<sup>15</sup> Edgar Morin parece secundar la tesis de Klein cuando, al argumentar el paso de la sociedad moderna a la sociedad posmoderna (a la que llama “*sociedad-mundo*” o también -con ciertas reminiscencias de Hardt y Negri- “*imperio-mundo*”), defendía que esta sociedad se había visto zarandeada, a la par que reforzada en su constitución, a raíz del derrumbe de las Torres Gemelas: ‘El 11 de septiembre de 2001 supuso un electroshock decisivo en el devenir de la sociedad-mundo y, a partir de la desintegración de las dos torres de Manhattan, extendió por el mundo el sentimiento de una amenaza planetaria.’ (Morin, 2010: 65).

como el 11-S desencadenan en la sociedad una especie de “*estética de la desaparición*”, promovida por lo que bautiza “NDE” (“*Near Death Experience*”), y su reconversión en “golpes de Estado mediáticos” que noquean al espectador infundiéndole un estado de pánico e inseguridad.<sup>16</sup> En esta situación de dispersión, el efecto post-traumático del *shock* es utilizado por la instancia de poder, cuyos efectos sabrá aprovechar para someter al individuo (“desterritorialización-reterritorialización”) e implementar una singular praxis geopolítica, ya intuida por Hardt y Negri en su descripción de Imperio: la combinación de una “*world politics*” con las herramientas de “*world policy*”. He aquí que se gesta un ente de control que, parapetado en la “guerra contra el terrorismo” (la “guerra justa”, la guerra por la “seguridad, la libertad y la democracia”) deriva en una policía mundial que engarza con el refuerzo de la urdimbre económica.<sup>17</sup> Este modelo de intervención bélico-empresarial se perfiló para ser exportado bajo el eslogan de la lucha contra el terrorismo mundial y la voluntad de llevar la democracia a todos los países; tal y como satiriza la película *War Inc.* (Joshua Seftel, 2008).<sup>18</sup>

### **2.1.2. La alternativa “deleuzoguattariana”: “rizomas”, “líneas de fuga” y cartografías.**

En este contexto de profunda dominación, Deleuze y Guattari promulgan un movimiento de escape para liberarse del discurrir cíclico diseñado por el capital (“desterritorialización-reterritorialización”), y evitar de este modo ser engullidos por él e incorporados a su dinámica. En primer lugar, para hacer efectiva dicha liberación es preciso trazar “*líneas de fuga*” (“*lignes de fuite*”), las cuales, a pesar de su designación, no deben ser confundidas con una actitud

---

<sup>16</sup> Un fenómeno que ha sido estudiado por Nicholas Mirzoeff en *Watching Babylon: the war in Iraq and Global Visual Culture* (2005).

<sup>17</sup> Consiste, en otras palabras, en el “derecho de policía”, que sirve como aval de seguridad, de paz (la “*Pax Americana*”, en palabras de Saskia Sassen; o la “*Pax Augusta*”, la “*Pax Imperii*”, que dijera Hardt y Negri). También Noam Chomsky se ha referido a esta “guerra contra el terror”, que en su opinión resulta un rasgo característico de los llamados “*Estados fallidos*”; los cuales ponen en marcha una doctrina institucionalizada de dominación imperial, “ilegal pero legítima”, que cristaliza en la praxis de la “*preemptive war*” (una guerra que no es sólo *preventiva*, sino también *preferente*).

<sup>18</sup> ‘En retrospectiva, lo que ocurrió en los días de desorientación posteriores a los ataques [de las Torres Gemelas y el Pentágono] fue una forma doméstica de terapia de *shock* económico. El equipo de Bush, Friedman hasta la médula, actuó con rapidez para explotar el *shock* que se apoderó de la nación y conseguir imponer su visión radical de un gobierno hueco en el que todo, desde la guerra hasta la respuesta al desastre, fuese un negocio rentable. Fue una audaz evolución de la terapia de *shock*. En lugar del enfoque de los años noventa (vender las empresas públicas), el equipo de Bush creó toda una estructura nueva -la guerra contra el terror-, pensada para ser privativa desde el principio. Esta hazaña requería dos fases. En primer lugar, la Casa Blanca utilizó la omnipresente sensación de peligro posterior al 11-S para aumentar drásticamente los poderes policiales, de vigilancia, detención y ataques bélicos del ejecutivo (una toma de poder que el historiador militar Andrew Bacevich calificó como “golpe sucesivo”). A continuación, esas funciones de seguridad, invasión, ocupación y reconstrucción, perfectamente definidas y financiadas, se subcontrataron y pasaron al sector privado. Aunque se transmitió a la población que el objetivo era luchar contra el terrorismo, el efecto fue la creación del complejo del capitalismo del desastre: una nueva economía de seguridad nacional, guerra privatizada y reconstrucción de desastres cuyas tareas consistían nada menos que en crear y dirigir un Estado de seguridad privatizada, dentro y fuera del país.’ (Klein, 2007: 399).

“cobarde” o con una huída del mundo. No es ese tipo de huída; pues construir la propia subjetividad no consiste propiamente en *huir*, sino en *escapar*. Por eso hay que hallar “líneas de fuga” y esforzarse en prolongarlas, sabiendo que dichas líneas son las vías que tiene el inconsciente para zafarse de la codificación. Digamos, pues, que son aquellas estrategias de subjetivación que han escapado de la garra de Edipo y de su manía esquematizadora. Ahora bien, estas “líneas de fuga” están presentes en “*dispositivos*” (“*dispositifs*”); según explica Deleuze, madejas o conjuntos multilineales de carácter afectivo y social, de los que todos formamos parte y en virtud de los cuales discurrimos.<sup>19</sup> Pero no todas las líneas que forman los “dispositivos” son “líneas de fuga”. De entre el compendio de líneas que los entrecruzan las hay de diferente carácter; algunas no consiguen escapar a la codificación y se definen como “*líneas de estratificación y sedimentación*”, mientras que otras, por el contrario, logran desembarazarse de las estructuras impuestas y se erigen en “*líneas de actualización o creatividad*”, también llamadas “*líneas de subjetivación*”, que dan pie a “*líneas de fractura*”; a su vez, generalmente denominadas “líneas de fuga”. En efecto, ‘*une ligne de subjectivation est un processus, une production de subjectivité dans un dispositif: elle doit se faire, pour autant que le dispositif le laisse ou le rend possible. C’est une ligne de fuite.*’ (Deleuze, 2003a: 318).<sup>20</sup>

Son estas “líneas de subjetivación” -las líneas que escaparon de la estrangulación edípica- a las que debemos prestar atención: su labor consiste en favorecer procesos creativos que constantemente se paralizan, pero que de igual forma se retoman, y que llevan a romper

---

<sup>19</sup> Con el término “dispositivo”, Deleuze y Guattari remiten una vez más a Foucault, incorporando dicho concepto a su propia producción filosófica. Por su parte, Hardt y Negri se hacen también eco de este vocablo, y recogen el sentido foucaultiano del mismo: ‘[...] Foucault’s use of the notion of *dispositifs*, that is, the material, social, affective, and cognitive mechanisms active in the production of subjectivity. Foucault defines the *dispositif* as a network of heterogeneous elements oriented by a strategic purpose: “By *dispositif* I understand a sort of formation, let’s say, whose primary function, at a given historical moment, is to respond to a demand (urgence). The *dispositif* thus has an eminently strategic function (which means that) it involves a certain manipulation of relations of force, either to develop them in some direction or to block them or to stabilize and utilize them. The *dispositif* is thus always inscribed in a power relation (un jeu de pouvoir), but always also tied to one or several limits of knowledge, which derive from it and, at the same time, condition it”.’ (Hardt; y Negri, 2011a: 126).

[‘(...) el uso de la idea de *dispositivo* por parte de Foucault, esto es, de los mecanismos materiales, sociales, afectivos y cognitivos que operan en la producción de subjetividad. Foucault define el *dispositivo* como una red de elementos heterogéneos orientados por un fin estratégico: “Por *dispositivo* entiendo -digamos- una especie de formación que, en un momento histórico dado, ha tenido la función principal de responder a una urgencia. El dispositivo tiene, pues, una función estratégica dominante (lo que supone) que se trata de una determinada manipulación de relaciones de fuerzas, tanto para desarrollarlas en una dirección como para bloquearlas o para estabilizarlas y utilizarlas. Por lo tanto, el *dispositivo* está siempre inscrito en un juego de poder (*jeu de pouvoir*), pero asimismo está siempre unido a uno o varios límites de saber, que nacen del mismo pero que a su vez lo condicionan”.’ (Hardt; y Negri, 2011b: 140)].

<sup>20</sup> [‘la línea de subjetivación es un proceso, una producción de subjetividad en un dispositivo: hay que hacerla, en la medida en que el dispositivo lo permita o lo haga posible. Es una línea de fuga.’ (Deleuze, 2007a: 307)].

antiguos “dispositivos” para crear otros nuevos. Se trata, en realidad, de un proceso para habilitar caminos a la “desterritorialización”, a la producción ontológica fuera del dominio “edípico-imperial”. De ahí que la “desterritorialización”, en opinión de Deleuze y Guattari, sea la operación básica de las “líneas de fuga”. Líneas que, dado su carácter, pueden llamarse también *líneas rizomáticas*. Pero, ¿qué es un “rizoma”? De partida, un “rizoma” (“*rhizome*”) no es ni una raíz ni tampoco un árbol –que depende de las raíces y crece gracias a ellas. Precisamente, un “rizoma” halla su razón de ser en contraposición al “árbol” y a las “raicillas”. Por el primero entendemos un sistema jerárquico, vertical, significante, *genealógico*. Las segundas conforman un cúmulo de pseudo-multiplicidades arborescentes, y suelen definirse como raíces pivotantes o fasciculadas. Estas “raicillas” pueden inducir a confusión, ya que en cierto sentido, también podrían considerarse “rizomas”; lo que ocurre es que no llegan a serlo plenamente porque desvían su itinerario, retornando a una unidad indisoluble, *arbórea*, opuesta a la multiplicidad que es propia de los “rizomas”.<sup>21</sup> Las “raicillas” son, por tanto, rizomas potenciales que presentan un alto riesgo de codificación; mientras que los auténticos “rizomas” son aquellos que se caracterizan por un inherente movimiento de “desterritorialización”, por una tendencia ajena a la verticalidad del “árbol”, pues, de hecho, el “rizoma” crece horizontalmente estableciendo vínculos y conexiones heterogéneas. En este sentido, entre los caracteres generales del “rizoma” Deleuze y Guattari distinguen un “*principio de conexión y de heterogeneidad*” (*‘n’importe quel point d’un rhizome peut être connecté avec n’importe quel autre, et doit l’être. C’est très différent de l’arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre.*’ [Deleuze y Guattari, 1980: 13]<sup>22</sup>); también un “*principio de multiplicidad*” (*‘Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes.*’ [Deleuze; y Guattari, 1980: 14]<sup>23</sup>); y un “*principio de ruptura asignificante*” (*‘Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome.*’ [Deleuze; y Guattari, 1980: 16]<sup>24</sup>).

---

<sup>21</sup> *‘Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l’avortement de la racine principale, mais son unité n’en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible.’* (Deleuze; y Guattari, 1980: 12).

[‘En este caso, la raíz principal ha abortado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo. La realidad natural aparece ahora en el aborto de la raíz principal, pero su unidad sigue subsistiendo como pasado o futuro, como posible.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 11)].

<sup>22</sup> [‘cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 13)].

<sup>23</sup> [‘Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 14)].

<sup>24</sup> [‘Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 15)].

Como vemos, el “rizoma” no responde a la norma unificadora de Edipo y su “teorema de dictadura” –*Tel est bien le principe des arbres-racines, ou l’issue, la solution des radicelles, la structure du Pouvoir.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 26)<sup>25</sup>. El “rizoma” no tiene nada que ver con el empeño del “árbol” en que la subjetividad *eche raíces*, forzándola a un crecimiento en una misma dirección.<sup>26</sup> En consecuencia, el “rizoma” supone un modo de subjetivación alternativo a la jerarquización arborescente, que es claramente edípica. En resumen, el “rizoma” se traduce en una forma de producción deseante libre de esquematizaciones y/o reterritorializaciones codificantes, o lo que es lo mismo, libre de la trayectoria trazada por Edipo y su concepción monolítica del inconsciente. A diferencia del “rizoma”, en una labor digna del más arrojado arqueólogo (recordemos que una de las grandes pasiones de Freud fue siempre la arqueología), el “árbol-psicoanalista” buscará siempre las “raíces” -las causas latentes- de las manifestaciones patógenas del paciente, escarbando en su infancia y pasado familiar -su “árbol genealógico”-, y proyectando en él la normativa edípica. Como afirmase con atino Maurizio Ferraris: ‘El trabajo de reconstrucción del psicoanalista muestra metodológicamente una clara convergencia con las reconstrucciones que realiza el arqueólogo con sus hallazgos.’ (Ferraris, 2000: 184). A causa de este procedimiento ‘*Deleuze and Guattari consider psychoanalysts as modern-day priests, charged with placing the origin, or root, of all psychological issues in the bourgeois family home. Psychoanalysis, then, functions by perpetually imposing the image of thought of the tree. If you have a sexual ‘problem’, this is because you did not develop correctly as a child.*’ (Martin-Jones; y Sutton, 2008: 8).<sup>27</sup>

De esta manera, si el “rizoma” es capturado por el “árbol” e integrado en la ruta de su desarrollo vertical habremos perdido la oportunidad de obtener los resultados productivos del

---

<sup>25</sup> [‘Tal es el principio de los árboles raíces, o la salida, la solución de las raicillas, la estructura del Poder.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 22)].

<sup>26</sup> ‘*Deleuze and Guattari compared the dominant Western model of thinking to the tree. This image refers not only to the literal shape of a tree (the seed is the cause, the tree the effect), but also -for instance- to the genealogical lineage attributed to ancestry in the family tree. In a family tree there is an obvious causal relationship between a single point of origin (the father) and his offspring. Thus the image of the tree expresses how the dominant model of Western thinking creates a single version of the truth [...]. from which the “Other” is then defined -the space around the tree, or that which is “not tree”.*’ (Martin-Jones; y Sutton, 2008: 3-4).

[Deleuze y Guattari comparan el modelo dominante de pensamiento occidental con el árbol. Esta imagen se refiere no sólo a la forma literal de un árbol (la semilla es la causa, el árbol el efecto), sino también -por ejemplo- al linaje genealógico atribuido a los antepasados del árbol genealógico. En un árbol familiar hay una relación casual obvia entre un simple punto de origen (el padre) y su descendencia. Así la imagen del árbol expresa cómo el modelo dominante de pensamiento occidental crea una sola versión de la verdad (...), desde el cual el “Otro” es entonces definido -el espacio alrededor del árbol, o ese que “no es árbol”. (*Mi traducción*)].

<sup>27</sup> [Deleuze y Guattari consideran a los psicoanalistas como los sacerdotes de nuestro tiempo, encargados de localizar el origen, o raíz, de todos los temas psicológicos del hogar de la familia burguesa. Los psicoanalistas funcionan, entonces, imponiendo perpetuamente la imagen del pensamiento arbóreo. Si tienes un problema “sexual”, es porque no progresaste debidamente siendo niño. (*Mi traducción*)].



inconsciente como deseo liberado. Por eso dicen Deleuze y Guattari que '*Quand un rhizome est bouché, arbrifié, c'est fini, plus rien ne passe du désir; car c'est toujours par rhizome que le désir se meut et produit. Chaque fois que le désir suit un arbre, ont lieu des retombées internes qui le font choir et le conduisent à la mort [...].*' (Deleuze; y Guattari, 1980: 22).<sup>28</sup> Quede claro, pues, que no hay que buscar razones a los síntomas de los supuestos males del paciente en su pasado familiar; no hay que interpretar su "árbol genealógico" ni empeñarse en embridar sus esquejes según las instrucciones de Edipo. Recordemos: horizontalidad en vez de verticalidad. El "rizoma" es una *anti-genealogía*.<sup>29</sup> Y siendo como es anti-genealógico, el "rizoma" no compone "árboles", no crea estructuras arborescentes, discursivas o generativas, sino que traza "mapas", pues también figura entre las características del "rizoma" el principio de "cartografía": a diferencia del psicoanálisis, en vez de calcar, es decir, de reproducir hasta la saciedad la uniformización de un mismo modelo ontológico aplicado sistemáticamente, el "rizoma" se afana en cartografiar, en componer "mapas". "Mapas" que no son fijos, sino que están sujetos a constantes variaciones y replanteamientos; son "mapas" que crecen, cambian y se metamorfosean. "Mapas" que, así, construyen *performativamente* las diversas trayectorias de las "líneas de fuga" del inconsciente:

*'Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un*

---

<sup>28</sup> ['Cuando un rizoma está bloqueado, arborificado, ya no hay nada que hacer, el deseo no pasa, pues el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente. Siempre que el deseo sigue un árbol se producen repercusiones internas que lo hacen fracasar y lo conducen a la muerte (...).' (Deleuze; y Guattari, 2000: 19)].

<sup>29</sup> En Michel Foucault se encuentran ya las bases de esta nueva concepción de la "genealogía" no lineal, no arborescente. En su texto "Nietzsche, la genealogía y la historia", plantea una forma diferente de entender la "labor cognitiva de la genealogía", desprendida por fin de la concepción interpretativa de los sucesos humanos y la historia misma. En su opinión, la tarea de la genealogía consistiría en 'percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia -los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos-; captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles [...].' (Foucault, 1980b: 7). El sentido del saber ontológico de esta nueva genealogía se aleja, pues, de las formulaciones teóricas fijas y derivativas. Su búsqueda, el rastreo de elementos subjetivistas, ya no remite a la idea de personalidades unitarias que revelan elementos sintomáticos, sino que rastrea los elementos de un "yo" fluctuante.

*groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples [...] Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours «au même». Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une «compétence» prétendue.*' (Deleuze; y Guattari, 1980: 20).<sup>30</sup>

Así pues, a diferencia del método del psicoanálisis, que hace “calcos” (copias de un Único Original elevadas al infinito), el “rizoma” hace “mapas”. En otras palabras, no copia ni reproduce, sino que *produce*; pues en ese cartografiar se hacen viables las trayectorias intensivas de las “líneas de subjetivación”: ‘*À l’opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l’opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 32).<sup>31</sup> En cambio, Edipo no hace “mapas”; no permite el trazado de “líneas de fuga”: Edipo es un “árbol” y, como tal, hace “calcos”. Es por ello que Deleuze y Guattari critican la *calcomanía freudiana*, que nunca se cansa de sacar reproducciones infinitas del mismo modelo del inconsciente. Tal y como explican Deleuze y Guattari: ‘*Toute la logique de l’arbre est une logique du calque et de la reproduction. [...] Elle consiste à décalquer quelque chose qu’on se donne tout fait, à partir d’une structure qui surcode ou d’un axe qui supporte. L’arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l’arbre. Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. Faire la carte, et pas le calque.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 20).<sup>32</sup> Así pues, ¡haced “rizoma”! ‘*Une conception*

---

<sup>30</sup> [‘Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo. Lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas (...). Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 18)].

<sup>31</sup> [‘Contrariamente al grafismo, al dibujo o la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 26)].

<sup>32</sup> [‘La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. (...) Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol. Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco*. Hacer el mapa y no el calco.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 17)].

*cartographique est très distincte de la conception archéologique de la psychanalyse.*' (Deleuze, 1993: 83).<sup>33</sup> Los autores de *L'Anti-Edipe* animan a escapar y a constuirnos "mapas" de *umbrales intensivos*, extrayendo las "líneas de fuga" de los "dispositivos" en que nos movemos (*Démêler les lignes d'un dispositif, dans chaque cas, c'est dresser une carte, cartographier, arpenter des terres inconnues [...]'* [Deleuze, 2003a: 316-317]<sup>34</sup>). Esto es precisamente lo que Deleuze y Guattari dan en llamar "*cartografías esquizoanalíticas*", o de forma más generalizada, "*esquizoanálisis*". Es la única manera de escapar de Edipo.

Como podrá suponerse, estas *cartografías* no tienen nada en común con la disciplina cartográfica tradicional ni con la "nueva Geografía" tecnocrática y científica, ni con la "Geografía burguesa", ni siquiera con las renovaciones que a partir de los años cincuenta emprendieron geógrafos de línea marxista como B. Kayser, P. Gourou, P. George, R. Guglielmo, o J. Dresch contra la geografía colonial. Las *cartografías esquizoanalíticas* no son proyectos del geógrafo pintado por Vermeer, que contempla el globo terráqueo, marca contornos y establece fronteras según criterios territoriales, políticos, o demográficos; criterios que buscan, en resumidas cuentas, sellar *rasgos identitarios* en base a recursos de *representación* y *significación*.<sup>35</sup> La cartografía que defienden Deleuze y Guattari no es esta herramienta de control. Los "*mapas esquizoanalíticos*" son más bien *diagramas* que estudian las líneas rizomáticas y configuran un nuevo tipo de inconsciente, alejado de los modelos edípicos. Cartografiar significa, por tanto, hacer el recorrido -siempre mutable- de la *microfísica del deseo*, la microfísica del poder constituyente. Cartografiar el inconsciente, individual y social, no es otra cosa, pues, que escuchar el ruido de las "máquinas deseantes" a las que Freud hace oídos sordos. (No importa lo mucho que grite el "Hombre de los Lobos"; a Freud sólo le interesa hacer "calcos" de Edipo). Cartografiar es, en definitiva, desencadenar la libre producción del deseo. Ahora bien, según indica Guattari, las *cartografías esquizoanalíticas* no responden a un prototipo estructural; no son una ciencia ni siguen un modelo sistemático. En vez de remitir a unos principios establecidos para interpretar el inconsciente, los "mapas" plasman la trayectoria de puntos autónomos, aunque interrelacionados, que van constituyendo los crecimientos afectantes. Son "mapas" de territorios *vividos, intensificados, subjetivados*.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> ['Una concepción cartográfica es muy distinta de la concepción arqueológica del psicoanálisis'. (Deleuze, 1996: 92)].

<sup>34</sup> ['Desenredar las líneas de un dispositivo, caso por caso, es trazar un mapa, cartografiar, explorar tierras desconocidas (...)' (Deleuze, 2007a: 305)].

<sup>35</sup> 'Los mapas pues son dispositivos tecnopolíticos capaces de dar forma al espacio y de condicionar contribuir a dominar biopolíticamente a los sujetos. En este sentido, podemos considerar los mapas clásicos como un dispositivo más relacionado con las técnicas disciplinarias foucaultianas.' (Mesa del Castillo, 2012: 33).

<sup>36</sup> Con este horizonte, son muchos los creadores contemporáneos que se involucran en la realización de cartografías en su producción artística, recibiendo una importante influencia de la teoría

Podríamos decir entonces que nada tienen que ver estos “mapas” con, por ejemplo, el mapa de Jefferson y Hartley; aquella cuadrículada delineación del territorio de los Estados Unidos, dibujada, sin conmiseración hacia relieves naturales, ríos o montañas, por los padres fundadores de la nación, convertido ya en imagen representativa de la propia identidad norteamericana.<sup>37</sup> Tampoco tienen relación las *cartografías esquizoanalíticas* con el ansia territorial de los cartógrafos de Borges (según el texto “Del rigor en la ciencia”; relato es utilizado por Jean Baudrillard para ilustrar el *simulacro* en época posmoderna), que por indicación de su insaciable gobernante van realizando un mapa de su imperio cada vez mayor, hasta conseguir uno a escala real.<sup>38</sup> Por el contrario, quién sabe si serían algo parecido al mapa que soñaba Walter Benjamin en la “Crónica berlinesa” de sus *Escritos Autobiográficos*, al imaginar un diagrama vital en el que plasmar los emplazamientos relacionados con sus experiencias más fundamentales acaecidas en el Berlín por él vivido:

‘Hace ya mucho tiempo, años en realidad, que juego con la idea de organizar gráficamente en un mapa el espacio de la vida –bios. [...] He ideado un sistema de signos, y el fondo gris de tales mapas se llenaría de colorido si se registrasen allí: las viviendas de mis amigos y amigas, las salas de reunión de los colectivos de todo tipo -desde los *Sprechsäle* del Movimiento Juvenil hasta los lugares de reunión de la juventud comunista-, las habitaciones de hotel y las de putas -que yo conocí por una noche-, los importantísimos blancos del parque zoológico, los caminos a la escuela y las tumbas de las que he presenciado el momento en que son rellenadas, y los lugares en los que había espléndidos cafés cuyos nombres, que nosotros pronunciábamos a diario, hoy han desaparecido, las pistas de tenis en las que hoy

---

“deleuzoguattariana”. Véase por ejemplo la exposición comisariada por Helena Tatay para el Caixa Forum de Barcelona en 2012, que bajo el título *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento*, incluía obras de Carolee Schneemann, Gordon Matta-Clark, Ana Mendieta, Vahida Ramujkic o Rogelio López Cuenca, entre otros.

<sup>37</sup> ‘El mapa de Jefferson era en verdad un proyecto social de los padres fundadores de Estados Unidos. No sólo salta a la vista la simplicidad, racionalidad y carácter lineal de la organización territorial, sino también que se derivan de un proyecto político: el ideal de un equilibrio entre Estados que han de ser en cierta medida uniformes y de igual poder para generar un máximo de estabilidad, de una relación entre centro y periferia que obstaculice acumulaciones unilaterales de poder. Debía alcanzarse una medida intermedia ideal, aunque probada, de extensión territorial y cantidad de población, ni demasiado grande ni demasiado pequeña. El diseño geográfico es la versión espacial del concepto de sociedad. La construcción del Estado, el hallazgo de la forma política llamada Estados Unidos tiene lugar en ese proceso de asentamiento y apropiación. En esa “invención de Estados Unidos” van de la mano conformación de instituciones y del territorio estatal.’ (Schlögel, 2007: 180).

<sup>38</sup> ‘En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.’ (Borges, 1960: 103).

hay casas de alquiler vacías y las salas adornadas de oro y estuco que los terrores de las clases de baile casi convertían en gimnasios...’ (Benjamin, 1996: 190-191).

O más seguramente, serían como los trazados del “Nuevo Urbanismo” pretendido por Iván Chitchevlov, cuyas propuestas tanto apreció Deleuze. El autor ruso, muy influenciado por los preceptos situacionistas, y miembro de la Internacional Letrista, elaboró una especie de manifiesto, de título “Formulario para un nuevo urbanismo” (publicado bajo el pseudónimo de Gilles Ivain en el boletín *Internacional Situacionista* en 1953) en el que, bajo la impronta de la “teoría de la deriva”, sentaba las bases de una formulación psicogeográfica de la ciudad, la cual se convertía de este modo en un espacio para el desarrollo de la propia subjetividad.<sup>39</sup> A este respecto destaca también la “Introducción a una crítica de la geografía urbana” (1955), texto de referencia en el que Guy Debord postula los principios de análisis emocional y ambiental de la psicogeografía, que tanta semejanza parece mantener con la *cartografía esquizoanalítica*. Es más, en sí misma la propuesta evoca claramente rasgos de “*flâneurismo*” recogidos ya por los surrealistas –véase por ejemplo *Le Paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon.

### 2.1.3. Los “devenires” del “nómada”.

Un aspecto fundamental de las *cartografías esquizoanalíticas* es que a este tipo de “mapas” le interesa mucho plasmar “*mesetas*”. Es más, podemos decir, siguiendo a Deleuze y Guattari, que las cartografías se fundamentan precisamente en esta operación. Dicho término, “meseta”, es, junto con el de “rizoma”, el protagonista indiscutible del libro de Deleuze y Guattari al que da título, *Mille Plateaux* (1980), cuyos autores lo toman prestado de Gregory Bateson (*Steps to an Ecology of Mind*, 1972), reorientándolo para designar, dentro de la cadena de producción deseante, “espacios de intensidad continua” a caballo entre dos o más puntos conectados.<sup>40</sup> En palabras de Deleuze y Guattari: ‘*Nous appelons «plateau» toute multiplicité*

---

<sup>39</sup> ‘Los distritos de esta ciudad podrían corresponderse con los diversos sentimientos que se encuentran accidentalmente en la vida cotidiana. Barrio Extravagante - Barrio Feliz, especialmente reservado para la vivienda - Barrio Noble y Trágico (para los niños buenos) - Barrio Histórico (museos, escuelas) - Barrio Útil (hospital, tiendas de herramientas) - Barrio Sinistro, etc. [...] Podría también existir un Barrio de la Muerte, no para morir en él, sino para vivir en paz, y aquí pienso en Méjico y en un principio de crueldad en la inocencia que cada día se me hace más querido. [...] La actividad principal de sus habitantes será la DERIVA CONTINUA. Los cambios en el paisaje cada hora provocarán una completa desorientación.’ (Citado en Andreotti; y Costa (eds.), 1996: 17).

<sup>40</sup> ‘The word “plateau” comes from an essay by Gregory Bateson’s on Balinese culture, in which he found a libidinal economy quite different from the West’s orgasmic orientation. For Deleuze and Guattari, a plateau is reached when circumstances combine to bring an activity to a pitch of intensity that is not automatically dissipated in a climax leading to a state of rest. The heightening of energies is sustained long enough to leave a kind of afterimage, creating a fabric of intensive states between which any number of connecting routes could exist.’ (Massumi, 1992: 7).

*connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome.*' (Deleuze; y Guattari, 1980: 33).<sup>41</sup> Pues bien, es justamente la “radiografía” de estos espacios lo que intentan recoger los “mapas” esquizoanalíticos de Deleuze y Guattari. Así, las *cartografías deseantes* están atentas a dibujar estas “mesetas”, este universo de espacios inconscientes de deseo, creado por los umbrales intensivos que generan las “líneas de fuga” en su trayectoria rizomática. Siendo ésta su naturaleza, las “mesetas” presentan rasgos de transversalidad y conectividad, pues es cosa sabida que los “rizomas” responden a un sistema abierto y acentrado que genera conexiones multilaterales diversas.<sup>42</sup> En verdad, no es otra la finalidad de las “mesetas”: conectar, relacionar, *mediar*. No debe resultarnos extraña esta afirmación, pues según indican Deleuze y Guattari: ‘*Un rhizome ne commence et n’aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L’arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d’alliance. L’arbre impose le verbe «être», mais le rhizome a pour tissu la conjonction «et . . . et . . . et . . .».*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 36).<sup>43</sup>

Recordemos que el “rizoma” no crece verticalmente, sino en horizontal, sin *echar raíces*. El “rizoma”, de hecho, se desplaza lateralmente, “como los cangrejos”, dicen Deleuze y Guattari. Por tanto, la función de la “meseta” consiste en estar *en medio*, en ser un “entre”. Su razón es la transversalidad. Los autores de *L’Anti-Edipe* lo resumen así: ‘*Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. Gregory Bateson se sert du mot «plateau» pour désigner quelque chose de très spécial: une région continue d’intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou*

---

[La palabra “meseta” proviene de un ensayo de Gregory Bateson sobre la cultura balinesa, en la cual este autor encontró un modo de economía libidinal bastante diferente al de la orientación orgásmica en Occidente. Para Deleuze y Guattari, una meseta se alcanza cuando las circunstancias se combinan para llevar una actividad a su máximo de intensidad, lo cual no se disipa automáticamente en un clímax para dar pie a un estado de reposo. El refuerzo de las energías se mantiene de manera sostenida lo suficiente para dejar una especie de imagen consecutiva, creando una fábrica de estados intensivos entre los que cualquier ruta conectiva podría existir. (*Mi traducción*)].

<sup>41</sup> [‘Nosotros llamamos “meseta” a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 26)].

<sup>42</sup> En palabras de Simon O’Sullivan: ‘*A rhizome is a system, or anti-system, without centre or indeed any central organising motif. It is flat system in which the individual nodal points can, and are, connected to one another in a non-hierarchical manner. A rhizome then fosters transversal connections and communications between heterogeneous locations and events. Indeed a rhizome, ultimately, is composed not of points but of the lines between these points.*’ (O’Sullivan, 2006: 12).

[Un rizoma es un sistema, o anti-sistema, sin centro o, más bien, sin ningún motivo central organizador. Es un sistema plano en el cual los puntos nodales individuales pueden ser, y son, conectados a otros de manera no jerárquica. Un rizoma propicia entonces conexiones transversales y comunicaciones entre localizaciones y eventos heterogéneos. De hecho, un rizoma está finalmente compuesto no por puntos, sino por líneas entre estos puntos. (*Mi traducción*)].

<sup>43</sup> [‘Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y”.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 29)].

*vers une fin extérieure.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 32).<sup>44</sup> De esta forma, una “meseta”, como producto rizomático que es, y por tanto como red de relaciones, se perfila como un “*espacio liso*” (“*espace lisse*”) que conecta el vuelo de las diferentes “líneas de fuga” que en ella confluyen. En pocas palabras, nos encontramos con que es ésta, la “meseta”, el espacio idóneo en el que producir la subjetividad. Un espacio que se encuentra habitado por el “*nómada*” —a diferencia del “*espacio estriado*” (“*espace strié*”) del “*sedentario*”, quien se conduce de acuerdo a patrones arborescentes. De acuerdo a la distinción que hacen Deleuze y Guattari, el “*nómada*” es aquel que vive en las “mesetas”, y por extensión, aquel que escapa de la “reterritorialización”. En efecto, el “*nómada*” es el desterritorializado por excelencia. ‘*Il est vecteur de déterritorialisation.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 473).<sup>45</sup> El “*nómada*” es aquel que está en constante movimiento, *aunque sin abandonar un mismo lugar*. Por eso dicen Deleuze y Guattari que no debemos confundir al “*nómada*” con el “*migrante*”, el cual cambia de hábitat periódicamente. Y es que el “*nómada*”, aun estando en perenne movimiento, *no se mueve de sitio*. Él vive en las “mesetas”. Pero como en las “mesetas” no hay “raíces” sino “rizomas”, el “*nómada*” sortea el riesgo de la “sobrecondición” por medio de una “movilidad fija”.

Así, el “*nómada*” está siempre en camino, aunque sin abandonar las “mesetas”. ‘*La vie du nomade est intermezzo.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 471).<sup>46</sup> El “*nómada*” se mueve, pero no por voluntad de Edipo, sino a su libre albedrío, siendo así imposible de “reterritorializar” —pues el “*nómada*” se encuentra en un particular estado de movilidad que le permite escapar de la “codificación”.<sup>47</sup> El suyo es un entretejido de movimientos y flujos deseantes libres ya de Edipo. Por eso la vida del “*nómada*” es la única capaz de subvertir la dinámica imperial que ora diluye, ora codifica, volviendo después a infligir una dispersión de códigos en la reproducción de un eterno circuito. No por casualidad afirman Hardt y Negri que para resistir a esta dinámica de

---

<sup>44</sup> [‘Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra “meseta” (*plateau*) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 26)].

<sup>45</sup> [‘El *nómada* es un vector de desterritorialización.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 386)].

<sup>46</sup> [‘La vida del *nómada* es *intermezzo*.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 385)].

<sup>47</sup> El sujeto “*nómada*” encuentra considerables similitudes con el sujeto “*radicante*” de Nicolas Bourriaud; una modalidad de sujeto que hace hincapié en su constitución por medio del viaje y la citación constructiva. El “*radicante*” busca una total movilización, aunque no descarta instalar sus raíces en la multiplicidad de espacios por los que transita. Por eso, en cierto sentido, el “*radicante*” difiere del “*rizoma*”, si bien ambos persiguen el idéntico propósito de subvertir la estructura arborescente y erigir una subjetividad precaria y mutable: ‘Lo *radicante* difiere así del *rizoma* por su insistencia en el itinerario, el recorrido, como relato dialogado, o intersubjetivo, entre el sujeto y las superficies que atraviesa, en que se arraiga para producir lo que se podría llamar una *instalación*: instalarse en una situación, un lugar, de manera precaria; y la identidad del sujeto no es sino el resultado provisional de esa acampada, en que se efectúan actos de traducción. Traducción de un recorrido sin el idioma local, traducción de sí en un medio, traducción en ambos sentidos. El sujeto *radicante* se presenta como una construcción, un montaje: dicho de otro modo, una obra, nacida de una negociación infinita.’ (Bourriaud, 2009b: 62).

control y construir un Contraimperio no sirve tan sólo la voluntad de *estar en contra* (la desobediencia frente al control uniformizador de la autoridad, o sencillamente rebeldía), sino que se requieren también procesos de deserción, éxodo, movilidad, flexibilidad, nomadismo y mestizaje. ‘Hay un Contraimperio. Es la multitud siempre en movimiento y la irreductible multiplicidad de los sujetos.’ (Negri, 2006b: 52). Vivamos, pues, como el “nómada”, entre “mesetas”.<sup>48</sup> Seamos vagabundos, errantes; como el “*flâneur*”. Seamos los “sin patria”, seamos “acorianos”.<sup>49</sup> Con todo, y en contra de lo que su propia designación pareciera sugerir, el “nómada” es alguien que permanece en un lugar, aunque, como se ha visto, *esto no quiere decir que permanezca quieto*. El “nómada” es alguien que viaja dentro de las “mesetas”, o si se prefiere, alguien que realiza -en palabras de Deleuze- “*viajes inmóviles*”. Alguien que, por decirlo con una frase de García Lorca, “*viaja por su propio jardín*”.<sup>50</sup>

El ejemplo que ponen Deleuze y Guattari es el del beduino, que *aun estando sentado va al galope*: la imagen metafórica del “nómada” que *se mueve sin moverse, que se traslada sin cambiar de sitio*. ‘*Ils sont nomades à force de ne pas bouger, de ne pas migrer, de tenir un espace lisse qu’ils refusent de quitter, et qu’ils ne quittent que pour conquérir et mourir. Voyage sur place, c’est le nom de toutes les intensités [...]*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 602).<sup>51</sup> Ahora bien, ¿en qué procesos se traduce la movilidad del “nómada”? En otras palabras, ¿cuál es la clave de esos “*viajes in situ*” que realiza? ¿Y cómo por medio de esos viajes consigue escapar de la “reterritorialización”? La respuesta a estas preguntas se encuentra en un abanico de términos entrelazados: *intensidades*, “*afectos*”, y muy especialmente, los derivados de éstos, llamados “*devenires*” (“*devenirs*”). Según indican los autores de *L’Anti-Œdipe*: ‘*Les affects sont des devenirs*.’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 313).<sup>52</sup> Y de hecho, lo que acontece en las

---

<sup>48</sup> ‘*The nomad is the one, par excellence, who is freed from a fixed place, a fixed identity. During his travels, the nomad has to create his identity over and over again. The nomad breaks out of the given orders, the institutional settings, and so forth. He carries his roots on his back. He has no origin, no native country.*’ (De Bolle (ed.), 2010: 7-8).

[El nómada es por excelencia aquel que se encuentra liberado de un lugar fijo, de una identidad fija. Durante sus viajes, el nómada tiene que crearse su identidad una vez tras otra. El nómada rompe con las órdenes dadas, con los marcos institucionales, etc. Lleva sus raíces a la espalda. No tiene origen, no tiene país de nacimiento. (*Mi traducción*)].

<sup>49</sup> Véase Moro, Tomás (1984): *Utopía*. Madrid: Alianza. “Acorianos”, pueblo que vive al sudeste de la isla de Utopía. El término proviene del griego, y como el de “utopía”, alude a los “sin territorio”, sin patria (“*a-joros*”), que viven libremente sin pertenencia a ningún imperio y no comparten el ansia expansionista y dominadora de los demás reinos.

<sup>50</sup> ‘Yo, en cambio, prefiero como Alfonso Karr viajar alrededor de mi jardín’ dice García Lorca a través de su yo ficticio en el poema *Diálogo con Luis Buñuel*. (Citado en Hernández Pin; y Sánchez (coords.), 2009: 198).

<sup>51</sup> [‘Son nómadas a fuerza de no moverse, de no migrar, de mantenerse en un espacio liso que se niegan a abandonar, y que sólo abandonan para conquistar y morir. Viaje *in situ*, ese es el nombre de todas las intensidades (...)’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 490)].

<sup>52</sup> [‘Los afectos son devenires.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 271)].



“mesetas” son, precisamente, “devenires”; término con el que Deleuze y Guattari aluden a los viajes inmóviles del “nómada”. No se nos censurará en demasía si decimos, entonces, que es aquí, en las implicaciones de dicho concepto, donde reside la importancia del programa “anti-édipico” propuesto por Deleuze y Guattari; ya que para producir una subjetividad en la que fluya el deseo inconsciente, es necesario impulsar “devenires” –en la medida en que éstos surgen de las trayectorias trazadas por las “líneas de fuga”. Concretando el significado del término, los “devenires” son una especie de “circulación de estados” o “transformaciones incorporales” de diferente naturaleza por las cuales pasa el “nómada”. Consisten, en definitiva, en el paso de un estado a otro; en una conexión entre “mesetas” que desencadena un “*devenir-diferente*”, un “*devenir-múltiple*”, un “*devenir-ilimitado*”; en suma, un “*devenir-otro*”.

Pero por encima de todo, los “devenires” son propiciados por los “*afectos*” o *intensidades* que se desencadenan a partir de encuentros; los cuales se denominan, más específicamente, *acontecimientos* o “*eventos*”. En el capítulo primero se efectuaba ya un acercamiento al análisis de los “afectos”, concepto que, de clara procedencia spinozista, se vincula a los crecimientos de intensidad en el individuo y afirma la alegría con base orgánica, facilitando la aparición del “*Conatus*”, definido éste como la máxima potencia del sujeto deseante –si bien no resultaba equiparable a la experiencia de un sentimiento<sup>53</sup> La irrupción de dichos “eventos” en el contexto de las “mesetas” (cada “meseta” es un *continuum* de intensidad constituido por múltiples “acontecimientos” conectados entre sí) se convertirá en el punto de partida de sucesivas experiencias de “devenir”, ya que como puntualiza Deleuze: ‘*Une liste de affects ou constellation, une carte intensive, est un devenir [...]*.’ (Deleuze, 1993: 85).<sup>54</sup> Ciertamente, la concatenación de “afectos” se estima la causa de los “devenires” que experimenta el individuo; siendo así el motivo de su mutación interna, el por qué de su crecimiento intensivo. Las intensidades son, en resumen, la razón de que el “nómada” emprenda sus viajes inmóviles, de que se desterritorialice; de que *devenga*. Después de lo dicho se infiere que un “devenir” es un proceso de variación provocado por “afectos”, que oscila al menos entre dos puntos de intensidad, en lo que implica cierta conversión identitaria; una “transformación. Como su nombre indica, un “devenir” es ante todo un *proceso*, un *estar-entre*; un *intermezzo* nomádico. Deleuze y Guattari hacen especial hincapié en este aspecto constituyente del “devenir”: ‘*Un devenir n’est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite, de*

---

<sup>53</sup> ‘*L’affect est la décharge rapide de l’émotion, la riposte, alors que le sentiment est une émotion toujours déplacée, retardée, résistante.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 497-498).

[‘El afecto es la descarga rápida de la emoción, la respuesta, mientras que el sentimiento siempre es una emoción desplazada, retardada, resistente.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 402)].

<sup>54</sup> [‘Una lista de afectos o constelación, un mapa intensivo, es un devenir.’ (Deleuze, 1996: 94)].

*chute, perpendiculaire aux deux.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 360).<sup>55</sup> Por lo tanto, emprender un “devenir” supone la transición de un estado a otro, ya que, no en vano, consiste en realizar un *recorrido afectivo*, o lo que es lo mismo, el trayecto de una “línea de fuga”.

Pero no vaya a suponerse que un “devenir” es una transformación física visible. Por el contrario; un “devenir” no es una evolución palpable, ni una metamorfosis aparente. Así, y aun sugiriendo un variado muestrario de “devenires” posibles, tales como “*devenir-mujer*”, “*devenir-niño*”, “*devenir-animal*”, “*devenir-planta*”, “*devenir-mineral*”, etc., Deleuze y Guattari especifican que ningún “devenir” equivale jamás al cambio de una identidad fija por otra identidad fija. “Devenir” es “*devenir-rizomático*”.<sup>56</sup> En pocas palabras, un “devenir” no consiste en que alguien mude su personalidad por otra. No es un mero trueque identitario. No se trata, por ejemplo, de que un hombre deje de ser hombre para convertirse en mujer, o en animal, o en planta. No se trata de adoptar otra identidad. No tiene nada que ver con el abandono de una forma para asumir otra, sino que entraña el proceso de abrir el “yo” habitual para permitir la entrada a componentes de otras identidades que de habitual resultan ajenas. ‘*Devenir n’est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d’indiscernabilité ou d’indifférenciation telle qu’on ne peut plus se distinguer d’une femme, d’un animal ou d’une molécule [...]*’ (Deleuze, 1993: 11).<sup>57</sup> “Devenir” vendría a ser entonces algo así como dejarse entrecruzar por las intensidades que les son propias a estas realidades exteriores al “yo” individual; dejarse atravesar, insistimos, por “líneas de fuga”; construirse una identidad variable por aproximación y vecindad. Deleuze y Guattari lo exponen claramente: ‘*Devenir, c’est, à partir des formes qu’on a, du sujet qu’on est, des organes qu’on possède ou des fonctions qu’on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu’on est en train de*

---

<sup>55</sup> [‘Un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entre-dos, frontera o línea de fuga, de caída, perpendicular a las dos.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 293)].

<sup>56</sup> ‘*Devenir est un rhizome, ce n’est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n’est certainement pas imiter, ni s’identifier; ce n’est pas non plus régresser-progresser; ce n’est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants; ce n’est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à «paraître», ni «être», ni «équivaloir», ni «produire».*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 292).

[‘Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir”.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 245)].

<sup>57</sup> [‘Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no queda distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula (...).’ (Deleuze, 1996: 11-12)].

*devenir, et par lesquels on devient . C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir.'*  
(Deleuze; y Guattari, 1980: 334).<sup>58</sup>

#### **2.1.4. La molecularización del “yo”: “cyborgs”, “grupos-sujeto”, “multitud”.**

Una vez más, se trata de abandonar ese “yo” que creemos inamovible y primigenio, que creemos nuestra identidad, y adoptar una identidad *inter-media*. Puestos a ser algo, seamos un *en-medio*. En una palabra, se trata de *desdibujar la identidad*; identidad unitaria entendida como sistema arbóreo, nuclear, que Edipo ha obligado a aceptar. Debemos emborronar, pues, las fronteras según las cuales nos hemos dejado configurar. Por eso Deleuze y Guattari establecen una diferencia fundamental entre una identidad “molar”, fija, jerárquica, edípica, y una identidad “molecular”, siendo ésta la que caracteriza a los “nómadas”; imprecisa, fluida, cambiante. Podríamos decir que una formación “molar” es la correspondiente a una individuación delimitada, integralmente constituida, que manifiesta parámetros en cuyos límites se mantiene, infranqueables. Por su parte, una formación “molecular” responde a un individuo en expansión, conformado por múltiples interrelaciones deseantes. Desde la perspectiva “deleuzoguattariana”, la primera modalidad es una consecuencia directa de la huella edípica, cuya fuerza organizadora captura el desarrollo productivo del deseo, y marca las pautas que debe seguir el proceso de subjetivación conforme a un esquema arborescente. Así, en el surgimiento de la subjetividad “molar” el deseo queda subyugado y se ve atrapado en el circuito triangular “papá-mamá-yo”, condenado a reproducirlo una vez tras otra. ‘*Oedipus, phallocentrism, molar personhood itself.*’ (Massumi, 1992: 94).<sup>59</sup> Sólo la personalidad “molecular” puede escapar de semejante entrelazado. De ahí que, en realidad, lo que los “devenires” vienen a poner sobre la mesa sea la posibilidad de progresar desde una posición “molar” a otra “molecular”.

Dicho de otro modo, “devenir” sería lo mismo que impulsar la “molecularización” del “yo”. En efecto, de eso se trata. *El proceso del “devenir” es, por propia definición, “molecular”.* En suma, el objetivo de los “devenires” es convertir lo “molar” en “molecular”; dispersar las ataduras edípicas y reivindicar un deseo inconsciente para un “yo” múltiple. De esto se extrae, por tanto, que la finalidad del “devenir” es la “desterritorialización”, y por eso, la

---

<sup>58</sup> [‘Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 275)].

<sup>59</sup> [Edipo, falocentrismo, personalidad molar en sí misma. (Mi traducción)].

llamada *ontología del “devenir”* resulta, a juicio de Deleuze y Guattari, una revolución “molecular”. En este contexto de proliferación “molecular”, y extrapolando la teoría “nomádico-maquinica” de Deleuze y Guattari a su límite lógico, encontramos lo que vendría a ser una variante del “nómada”: el “*cyborg*”; figura muy relacionada con las propuestas de producción de la subjetividad de Judith Butler, Donna Haraway y Beatriz Preciado –integrantes destacadas del pensamiento feminista-*queer* contemporáneo, cuyos trabajos sobre género y performatividad constituyen casos reseñables de consecución de esa identidad rizomática (identidad “*trans*”, identidad tráfuga), tan del gusto de Deleuze y Guattari, capaz de cruzar “mesetas” y desarticular identidades “molares”. Esta identidad nomádica subvierte las consecuencias unidireccionales que el *sistema normativo “sexo/género”* ejerce sobre la producción de la identidad y la *construcción del cuerpo*; poniendo en tela de juicio las correspondencias tradicionalmente establecidas entre las etiquetas biológicas “varón-hembra”, las sociales “hombre-mujer”, y las culturales o de género, “masculino-femenino”, en lo que inducen a un incremento de “devenires” entre dichas categorías. Ello trae consigo la negación de la *verdad natural preexistente* en cuanto identidad sexuada -supuestamente dada desde el momento mismo en que venimos al mundo, dependiendo de la constitución física del recién nacido (“¡es un niño!”, “¡es una niña!”). Butler denuncia que los valores de género atribuidos a la supuesta sexualidad del varón (masculinidad) y de la hembra (feminidad) no son rasgos consustanciales a una identidad que venga emparejada al sexo del neonato, sino que son constructos de finalidad clasificatoria que se imponen al individuo para determinarle un modo de ser, de proceder en la vida y de entender la propia subjetividad. Dichos valores de normatividad estipulan, como el sistema edípico, un recorrido afectivo de identificaciones fantasmáticas y un concreto desempeño de roles en un escenario acotado que obliga a ocupar normas de naturalización preestablecidas.<sup>60</sup>

Por lo tanto, el sistema binario “sexo/género”, a través del contrato social heterocentrado de aquél derivado, produce una marca, imprime un tatuaje identitario de sesgo despótico, coartando y recanalizando la actividad deseante del individuo por medio de los roles de género convenidos y las prácticas sexuales que se estiman naturalizadas. Sin embargo, biología y género no van en el mismo “pack”. Por el contrario, esta cuestión, tal y como ha probado sobradamente Butler, no depende del sexo del individuo, sino de un conjunto de acciones

---

<sup>60</sup> ‘Si el género es los significados culturales que asume el cuerpo sexuado, entonces no puede decirse que un género sea resultado de un sexo de manera única. [...] La suposición de un sistema binario de géneros mantiene implícitamente la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, si no, está restringido por él. Cuando la condición del género se teoriza como algo radicalmente independiente del sexo, el género mismo se convierte en un artificio vago, con la consecuencia de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer.’ (Butler, 2001a: 39).

performativas que no conocen límites clasificatorios. En efecto, como dicen Deleuze y Guattari, no tenemos por qué ser el “hombre-masculino-heterosexual” ni tampoco la “mujer-femenina-heterosexual”: los ingredientes de estas secuencias-bloque pueden desarticularse. Es más, deberían, ya que semejantes compuestos no son otra cosa que poderosos formatos de *subjetividad molarizada* que es urgente deshacer. Por eso es tan importante emprender “devenires” en el seno de la normatividad “sexo/género”. Un modo de hacerlo es la praxis de la “*Contra-sexualidad*”, formulada por Beatriz Preciado en el *Manifiesto* del mismo título (2002). Consiste en una forma de autoconstrucción de la identidad que escapa de la uniformización del Imperio ontológico y desmorona la dualidad edípica en materia de “sexo/género”. El resultado es la producción de una *identidad autofabricada*, de una *identidad maquinaica*, a base de una constante política de “devenires”.<sup>61</sup> En este sentido, no debemos perder de vista que, como dijera Haraway: ‘Los cuerpos, por lo tanto, no nacen, son fabricados.’ (Haraway, 1995: 357). Es en este sentido que los “devenires” fabrican “*cyborgs*”. Debemos, pues, *hacernos “cyborgs”*; ese “humano-maquinaico” personificación de la transubjetividad (subjetividad flexible), y evitar con ello la construcción identitaria impuesta por Edipo. Dicho de otro modo, *debemos producirnos como “CsO”*: cortar-fluir, huir sin cambiar de sitio, descomponer “árboles” genealógicos, conectar y desconectar “máquinas deseantes”.

Ahora bien, ampliando el análisis del “devenir” a la esfera del socius, encontramos que aquí también operan estructuras “molares” que deben ser reconvertidas en “moleculares”; por eso son igualmente necesarios los “devenires” de tipo social, y no sólo individual, esto es, mutaciones intensivas de las “máquinas sociales” y no sólo de las “máquinas deseantes”. Así pues, se hará necesario descomponer también las estructuras arborescentes del socius que determinan la producción de la subjetividad conforme a patrones “molares”. Son lo que Deleuze y Guattari denominan “*grupo sometido*” (“*groupe assujetti*”). Éstos se oponen diametralmente a otras entidades de tipo “molecular”, denominadas “*grupo-sujeto*” (“*groupe-sujet*”). Éstas últimas constituyen agrupaciones rizomáticas, abiertas a la transversalidad, que dictan sus propias reglas y rompen con los esquemas de dominación impuestos; de ahí que la finalidad de las “líneas de fuga” en el socius sea precisamente transformar los “grupos sometidos” y hacerlos devenir “grupo-sujeto”. Es muy importante no perder de vista que este formato ontológico-

---

<sup>61</sup> ‘La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados “hombre”, “mujer”, “homosexual”, “heterosexual”, “transexual”, así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos...’ (Preciado, 2002: 19).

grupales recibe también el nombre de “*multitud*”. Hardt y Negri hablan incluso de “*multitudo*”, como la figura que llevará a cabo la efectiva realización del Contraimperio desde dentro mismo de Imperio –la “multitud” es ‘*the living alternative that grows within Empire.*’ (Hardt; y Negri, 2005: XIII).<sup>62</sup> Ahora bien, según advierten estos autores, no debe confundirse la “multitud” con sus aparentes sinónimos “masa”, “pueblo”, “gente”, “muchedumbre”, etc., pues en la “multitud” no hay sentido alguno de uniformidad o arborificación. En este sentido, Hardt y Negri puntualizan:

*‘The counter-empire is the multitude. We already know what the multitude is not: it is not “the people”, in other words a unity constructed by sovereign command; it is not class, in other words a unity constructed by capitalist exploitation; it is not nation, in other words a unity ideologically constructed by those same powers and directed against enemies in other nations. It is, furthermore, not an undifferentiated mass: rather, the multitude is an ensemble of productive singularities set to work and -as such- productive.’ (Negri, 2008a: 12).<sup>63</sup>*

Por tanto, en esto consiste la “multitud”: una identidad social construida en base a singularidades. No obstante, se hace necesario subrayar que dichas singularidades que componen la “multitud” son a su vez una *multiplicidad* en sí mismas; un ramillete rizomático, por así decirlo. En efecto, según Hardt y Negri, tanto la “multitud” como los individuos que la integran son una *multiplicidad* de singularidades: ‘La multitud es un conjunto de singularidades, pero toda singularidad es, a su vez, un conjunto de multitudes.’ (Negri, 2006b: 91). Por eso resulta imposible reducir la “multitud” a la unidad que representa la “masa”, la “gente” o “el pueblo”. La “multitud” comporta una categoría ontológica de perfil “molecular”.<sup>64</sup> De ahí, pues, que la “multitud” se encargue de propiciar una labor colectiva, poniendo en marcha nuevas relaciones y formas asociativas, las cuales nos permiten hablar de un espacio de subjetivación

---

<sup>62</sup> [‘(...) la alternativa viva que crece en el interior del Imperio.’ (Hardt; y Negri, 2004: 15)].

<sup>63</sup> [El Contraimperio es la multitud. Sabemos lo que no es la multitud: no es “la gente”, en otras palabras, una unidad construida por un mandato soberano; no es clase social, en otras palabras, una unidad construida por la explotación capitalista; tampoco es nación, en otras palabras, una unidad ideológicamente construida por los mismos poderes y dirigida contra enemigos de otras naciones. Por otra parte, no es tampoco una masa indiferenciada: al contrario, la multitud es un ensamblaje de singularidades productivas puestas a trabajar -y como tales- productivas. (*Mi traducción*)].

<sup>64</sup> ‘*The multitude is composed of a set of singularities –and by singularity here we mean a social subject whose difference cannot be reduced to sameness, a difference that remain different.*’ (Hardt; y Negri, 2005: 99).

[‘La multitud se compone de un conjunto de *singularidades*, y aquí entendemos por singularidad un sujeto social cuya diferencia no puede reducirse a uniformidad: una diferencia que sigue siendo diferente.’ (Hardt; y Negri, 2004: 127)].

compartido; el espacio ontológico del “común”, según la terminología de Hardt y Negri.<sup>65</sup> A través de este potencial será posible escapar de Imperio, la vertiente “macrofascista” del poder, ejercida sobre el inconsciente colectivo. De ahí, por tanto, la importancia de “*devenir-multitud*”. A este respecto, dicen Hardt y Negri que la “multitud” se define como “*potenza*”, y además, la califican de “*monstruosa*”. ¿Pero por qué monstruosa? Muy fácil: nótese que la revolución “molecular” del *socius* supone una revolución monstruosa, ya que por un lado implica la destrucción del “yo” a gran escala -algo que puede asustarnos y parecernos, en efecto, *monstruoso*<sup>66</sup>-, pero sobre todo porque “devenir-otro” da como resultado un “monstruo” –si antes hablábamos de la aparición del “*cyborg*”, ahora será el turno del “*freak*”. Esto es, un “otro” en constante cambio, que despierta en el individuo una faceta marginal, menor y alienante, que en relación a la norma puede ser un lado femenino, infantil, animal, etc. En ello se resume la aventura de la “desterritorialización”; razón por la cual cada “devenir” constituye un proceso esencialmente monstruoso. “Devenir” es sacar a alguien de su patrón tipo, por eso “devenir-colectivo” es lo mismo que “*devenir-monstruo*”.

Así resulta una identidad que no es “una”, sino múltiple, fractal, diversa. Una concepción plural, dinámica y polivalente de la subjetividad, en cuanto que se produce a sí misma, procediendo además de forma *maquínica*. En efecto, es cosa harto sabida que para Deleuze y Guattari la identidad es el resultado aleatorio de un proceso que está en constante producción, nunca finalizado. ‘*L’individuation est mobile, étranagement souple, fortuite, jouissant de franges et de marges, parce que les intensités qui la promeuvent enveloppent d’autres intensités, sont enveloppés par d’autres et communiquent avec toutes.*’ (Deleuze, 1985b: 331).<sup>67</sup> Por lo tanto, no

---

<sup>65</sup> ‘*Hardt and Negri are quick to point out, however, that their use of the term “common” does not imply any sameness of elements. Not is the common some transcendent identity standing over society. Rather it consists of singularities whose differences constitute a heterogeneous multiplicity capable of spontaneous organisation and the power to deconstruct the global sovereign regime of biopower. The new common, in other words, is a force of deterritorialisation immanent in networks [...].*’ (Poster; y Savat (eds.), 2009: 27).

[No obstante, Hardt y Negri son raudos en puntualizar que el uso que le dan al término “común” no contempla ninguna igualdad de elementos. Lo común no es ninguna identidad trascendente que se ubica por encima de la sociedad. No consiste tampoco en singularidades cuyas diferencias constituyen una multiplicidad heterogénea capaz de organizaciones espontáneas y de poder para deconstruir el régimen global y soberano del biopoder. La nueva idea de lo común es, en otras palabras, una fuerza de desterritorialización inmanente en redes de conexiones (...). (*Mi traducción*)].

<sup>66</sup> ‘*This revolutionary process of the abolition of identity, we should keep in mind, is monstrous, violent, and traumatic. Don’t try to save yourself –in fact, your self has to be sacrificed!*’ (Hardt; y Negri, 2011a: 339).

[‘No debemos olvidar que este proceso revolucionario de la abolición de la identidad es monstruoso, violento y traumático. No intentes salvarte a ti mismo –¡es más, tu propio *sí mismo* tiene que ser sacrificado!’ (Hardt; y Negri, 2011b: 341)].

<sup>67</sup> [‘La individuación es móvil, extrañamente flexible, fortuita, goza de franjas y de márgenes, debido a que las intensidades que la promueven envuelven otras intensidades, son envueltas por otras, y comunican con todas.’ (Deleuze, 1988: 410)].

es cuestión de “ser”, como diría el psicoanálisis, sino de “devenir”. No es cuestión del verbo “to be” sino del verbo “to become”; más bien del sustantivo-gerundio, “becoming”. Una vez más, la subjetividad no *es*, sino que se *produce*. Ciertamente, como suelen decir Deleuze y Guattari, no hay sujeto, sino producción de subjetividad. Para referirse a esta noción de *identidad rizomática* Deleuze y Guattari recurren al término “*haecceitas*”, acuñado originalmente por Duns Escoto, ahora empleado para designar ‘una individuación intensiva, de acontecimiento, y por lo tanto móvil y comunicante [...]’ (Zourabichvili, 2011: 148). En esta línea, arengan Deleuze y Guattari: ¡No seáis uno ni múltiple, sed *multiplicidades!* “Yo soy legión” dicen los autores de *L’Anti-Edipe* casi al modo bíblico. ‘*Je suis légion. Fascination de l’homme aux loups devant plusieurs loups qui le regardent.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 293).<sup>68</sup> Hay que “devenir-caos”. “*Caosmosis*”, según Guattari. Hay que boicotear lo “Uno”; a Edipo, bombardearlo. Así lo requiere la “desterritorialización”, dado que hacerse “nómada” y “devenir-multitud” implica necesariamente borrar el “yo” universal de raíces edípicas. Dicho de otra forma, hay que disolver la identidad “molar”.<sup>69</sup>

Pero, ¡atención! Este borrar, este desdibujar contornos identitarios, debe hacerse con precaución, advierten Deleuze y Guattari, considerando que una dispersión indiscriminada es igual, o peor, que una subjetividad “molar”. Tendremos ocasión de comprobar cómo los autores de *L’Anti-Edipe* remarcan con particular énfasis la necesidad de una acción comedida a la hora de llevar a cabo la “desterritorialización” en los “devenires”, ya que sería iluso negar el riesgo que existe de pasar de un extremo a otro, de la completa dominación arborescente a una disolución total de las formas subjetivas. Podríamos decir que tan peligrosa es la cárcel “molar” como una despreocupada *molecularización*, lo que se convertiría en una prisión más dañina incluso. En esta difícil tesitura se enmarca, pues, el reto de la “desterritorialización”: por un lado, urge alcanzar la liberación del inconsciente deseante en los procesos de subjetivación, y para ello hay que trazar “líneas de fuga” y emprender “devenires”, pero por otro lado, debe hacerse con prudencia, ya que no es un proceso fácil. No obstante, en cualquier caso hay que hacerlo. Es una cuestión de *vida o muerte*, insisten Deleuze y Guattari. Verdaderamente, en la producción de la subjetividad no basta con exclamar “¡Viva lo múltiple!”, aunque ya sea de por

---

<sup>68</sup> [‘Yo soy legión. Fascinación del *Hombre de los lobos* ante varios lobos que le miran. (Deleuze; y Guattari, 2000: 245)].

<sup>69</sup> ‘Nuestra identidad está formada por los contornos fijos, las líneas duras del ser. Para que la vida circule y devenga hay que poner en movimiento el territorio, emprender líneas de fuga, desterritorializarse. Convertirse en nómada. [...] Ser nómada es emprender movimientos de desterritorialización y reterritorialización, es salir fuera de los estratos de nuestra identidad como personas, fuera de la lógica binaria por la que somos hombre o mujer, niño o adulto, profesor o alumno, humano o animal. Deshacer o borrar esos estratos de contornos fijos no es matarse, sino permitir conexiones, circuitos, tránsitos y devenires. Es combatir el uno de nuestra identidad y hacernos múltiples.’ (Zourabichvili, 2011: 42-43).



sí muy difícil lanzar ese grito. *Lo importante es realizarlo, llevarlo a efecto. 'Le multiple, il faut le faire [...].'* (Deleuze; y Guattari, 1980: 13).<sup>70</sup> Y la forma de hacerlo es *hacer "rizoma"*. *'Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais! Ne semez pas, piquez! [...] Soyez rapide, même sur place! [...] Ne suscitez pas un Général en vous!'* (Deleuze; y Guattari, 1980: 36).<sup>71</sup> Evitad el "microfascismo", cabría añadir. Así pues, hay que luchar contra la tendencia edipizante; ¡eliminad "árboles" y "raicillas"!<sup>72</sup> Debemos extirpar de nosotros esas malas hierbas, y exclamar, como Deleuze y Guattari: *'Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux racinelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome.'* (Deleuze; y Guattari, 1980: 22).<sup>73</sup>

## 2.2. "Devenir-esquizo" o cómo construirse un "Cuerpo sin Órganos": la opción de la subjetividad esquizoanalítica.

Decíamos antes que la única forma de escapar de Edipo es trazar "líneas de fuga", que se constituyen así en los soportes básicos del movimiento rizomático del "nómada". La puesta en marcha de este programa de producción ontológica dará forma a una entidad subjetivante múltiple y variada, "molecular"; en una palabra, *polifónica*, como suelen decir Deleuze y Guattari. En este contexto, los "devenires" son la clave de dicho sistema "anedípico" de construcción de la subjetividad, al permitir los tránsitos entre "mesetas", esto es, entre diferentes estados de intensidad con los que vinculamos nuestra identidad, que así resulta una realidad parcial, progresiva y cambiante. He aquí, por tanto, la alternativa para combatir la instancia edípica: debemos encontrar nuestras "líneas de fuga" y vehicular a través de ellas potenciales "devenires". Deleuze y Guattari plantean esta operación en términos más precisos, que centralizan en un mandato específico: ¡Haceros un "CsO"! En el capítulo primero veíamos que

---

<sup>70</sup> [*'Lo múltiple hay que hacerlo.'* (Deleuze; y Guattari, 2000: 12)].

<sup>71</sup> [*'¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! (...) ¡Sed rápidos, incluso sin moveros! (...) ¡No suscitéis un General en vosotros!'* (Deleuze; y Guattari, 2000: 28)].

<sup>72</sup> Ampliando la metáfora "botánica", deberíamos hacer como Guattari, inspirado por Gregory Bateson: desarrollar una ecología que combata las malas ideas. *'Il y a une écologie des mauvaises idées, comme il y a une écologie des mauvaises herbes.'* (Guattari, 1989b: 11).

[*'Así como existe una ecología de las malas hierbas existe una ecología de las malas ideas.'* (Guattari, 2000b: 6)].

<sup>73</sup> [*'Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. 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, 2000: 20)].

el “CsO” era el elemento antiproduktivo, de cero intensidad, que como pieza integrante de las “máquinas deseantes” repelía la atracción entre “objetos parciales” y/o “máquinas deseantes”, haciendo posible la generación básica del deseo (“y...y...y”); siendo también el que, al asumir el excedente libidinal de esta fase conectiva, propiciaba la disyunción de dicha secuencia y abría recorridos divergentes (“o...o...o”). Como resultado, ya en la fase conjuntiva, el “CsO” daba lugar al consumo de deseo antes producido, y a su cristalización en un sujeto larval producto del auto-reconocimiento en el deseo experimentado (“¡Ah, con que eso soy yo!”). En resumen, el “CsO” es el encargado de efectuar interrupciones periódicas del *continuum* de deseo y conectarlo sucesivamente para asegurar la satisfactoria productividad de su carga energética.

### 2.2.1. La importancia de fabricarse un “CsO”.

Habiendo revisado brevemente su importancia en el seno de la maquinaria deseante, salta a la vista que el “CsO” desempeña un rol fundamental en la conexión de “mesetas”, de las que forma parte como el umbral por el que transitan las intensidades del deseo. ‘*Un CsO est fait de telle manière qu’il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. [...] Le CsO fait passer des intensités, il les produit et les distribue dans un spatium lui-même intensif, inétendu.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 189).<sup>74</sup> Por esto, Deleuze y Guattari se refieren también al “CsO” como “*plan de consistencia del deseo*” o “*plan de inmanencia del deseo*”.<sup>75</sup> De ahí que debamos, por necesidad, *hacernos un “CsO”*, en la medida en que ello hace posible la *producción inconsciente*. En este punto, es bien sabido que, a diferencia del inconsciente freudiano, el que proponen los autores de *L’Anti-Œdipe* es de carácter “*autopoiético*”, y nada tiene que ver con las represiones del deseo por incompatibilidad con el “principio de realidad”. En otras palabras, no es un inconsciente surgido por derivación de la ley negativa de la carencia, ni tampoco por deuda respecto a un ente unitario o trascendente. El inconsciente “deleuzoguattariano” no debe nada al “árbol” edípico. En efecto: ‘*L’inconscient ne désigne plus le principe caché du plan d’organisation transcendant, mais le processus du plan de consistance immanent, en tant qu’il apparaît sur lui-même au fur et à mesure de sa construction. Car l’inconscient est à faire, non pas à retrouver.*’ (Deleuze; y

---

<sup>74</sup> [‘Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. (...) El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 158)].

<sup>75</sup> ‘*Le CsO, c’est le champ d’immanence du désir, le plan de consistance propre au désir (là où le désir se définit comme processus de production, sans référence à aucune instance extérieure, manque qui viendrait le creuser, plaisir qui viendrait le combler).*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 191).

[‘El CsO es el *campo de inmanencia* del deseo, el *plan de consistencia* propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 159)].

Guattari, 1980: 348).<sup>76</sup> Sin embargo, Edipo se adosa fuertemente al inconsciente y se infiltra hasta el extremo de lograr una total identificación. Es la perversa habilidad del “microfascismo”, que se hace uno con el inconsciente.

De todo esto se infiere la importancia de acometer la libre producción del “CsO”, para facilitar que la dinámica deseante fluya al margen de la imposición de un modelo de inconsciente sometido a la triangulación familiarista y a sus principios de identificación-representación fantasmática. En esta coyuntura, ¿cómo podremos liberar el inconsciente de este parásito indeseado que lo coloniza y dictamina su acción? La clave para resolver este interrogante se apuntaba en páginas anteriores: ¡esforcémonos en trazar “líneas de fuga” y movernos rizomáticamente! Es la única vía de escape. La única forma de fabricarnos un “CsO”. Una vez más, es cuestión de vida o muerte. ‘*Trouvez votre corps sans organes, sachez le faire, c’est question de vie ou de mort, de jeunesse et de vieillesse, de tristesse et de gaieté. Et c’est là que tout se joue.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 187).<sup>77</sup> Es necesario desprenderse de Edipo. Pero éste posee, como se ha visto, una extraordinaria habilidad para introducirse en la configuración psíquica. Se trata de la capacidad del “superyó” para hacerse *nuestro*, para *hacerse nosotros mismos*; la “facilidad” con que la superestructura psíquica de la autoridad es asumida como propia, sin provocar siquiera sospecha de semejante proceso de imposición y asimilación –tan efectiva resulta su acción. Así pues, Edipo se incorpora a la propia actividad deseante, e imprime limitaciones constantes sobre los flujos libidinales, intentando recanalizarlos según el itinerario preestablecido –“papá-mamá-yo”. A Edipo no le conviene que el deseo se mueva fuera de este circuito, pues daría pie a continuas e imprevisibles “síntesis pasivas” que escaparían a su control. Edipo sólo le permitirá al inconsciente conducirse por unos caminos previamente delimitados, siempre los mismos, que asientan un mismo tipo de subjetividad (“calcos” y no “mapas”).

Arribamos así a la conclusión de que Edipo alcanza por este mecanismo la dominación de las articulaciones deseantes del individuo. Por eso no queda otro remedio que luchar *contra nosotros mismos*; es decir, contra la componente edípica que actúa en nosotros –contra el Edipo que llevamos dentro. Deleuze lo expresa claramente: Edipo es ‘*an internal secretion, a gland, and you can’t fight oedipal secretions except by fighting yourself, by experimenting on yourself,*

---

<sup>76</sup> [‘El inconsciente ya no designa el principio oculto del plan de organización trascendente, sino el proceso del plan de consistencia inmanente, en tanto que aparece en él a medida que se construye. Pues el inconsciente no hay que encontrarlo, hay que construirlo.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 285)].

<sup>77</sup> [‘Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 157)].

*by opening yourself up to love and desire [...].*' (Deleuze, 1995a: 10).<sup>78</sup> Más concretamente, según indican los autores de *L'Anti-Œdipe*, la solución a esta problemática vendrá con el *desmantelamiento del "organismo"*, lo que se correspondería técnicamente con la producción del "CsO". Ahora bien, ¿en qué consiste el "organismo"? ¿Y por qué hay que desmantelarlo? De lo dicho hasta el momento se entiende que la vertiente "microfascista" del poder, una vez ha truncado el itinerario deseante, lo obliga a adecuarse a otra disposición, aquella que es favorable a sus objetivos de control. Así, semejante disposición se traduce en un formato "molar" al que quedan sometidas las coordenadas identitarias, y esto es justamente lo que Deleuze y Guattari califican como "organismo": una estructura jerárquica de organización ontológica bajo el ordenamiento de sinergias preestablecidas, que busca imponer siempre el mismo modelo de subjetividad. Ello explica que, en el contexto de reivindicar la producción de un "cuerpo sin órganos", Deleuze y Guattari empleen para su uso metafórico el término "organismo", dado que un organismo es ante todo eso: un conjunto *organizado*. Un organismo pone a trabajar sus órganos siempre conforme a una misma dinámica para configurar un todo efectivo gracias a una sincronización bien orquestada entre todos sus elementos. Así, ninguno de los órganos que integran el organismo puede salirse de este dictamen general y operar de manera que no sea en beneficio del funcionamiento orgánico global. En caso contrario, ello supondría una alteración en el proceder normal del organismo. Si se detectara alguna actividad diferente, "anómala", el organismo estaría enfermo y para su curación (*normalización*) habría que sanar el órgano discordante para introducirlo de nuevo en el funcionamiento que estipulado. Sucede con el "organismo", entonces, lo que con el sujeto edipizado, que devienen, así pues, sinónimos.

De este modo, podemos decir entonces que el objetivo fundamental de Edipo no es otro que *organizar* el inconsciente deseante (el "organismo" se define por ser una *organización*), manipulando la producción de deseo con el único propósito de componer individuos unitarios que respondan a las mismas coordenadas subjetivas. Por eso Deleuze y Guattari insisten en la "desterritorialización", y enarbolan la necesidad de una *desorganización ontológica*. En suma, la consigna es *des-organizar* el "organismo", estableciendo en su lugar el "CsO", el cual, claro está, carece de cualquier organización. En realidad, el "cuerpo" nunca está organizado; el "cuerpo" se rebela contra la organización de sus elementos, pues '*le corps souffre d'être ainsi organisé, de ne pas avoir une autre organisation, ou pas d'organisation du tout.*' (Deleuze; y Guattari, 1973: 14)<sup>79</sup>, y por eso protesta: '*Le CsO hurle: on m'a fait un organisme! on m'a plié*

---

<sup>78</sup> [(Edipo es) una secreción interna, una glándula, y no puedes luchar contra las secreciones edípicas sino luchando contra ti mismo, experimentando sobre ti mismo, abriéndote al amor y al deseo (...). (*Mi traducción*)].

<sup>79</sup> ['el cuerpo sufre por ser organizado de este modo, por no tener otra organización, o por no tener ninguna organización' (Deleuze; y Guattari, 1980: 17)].

*indûment! on m'a volé mon corps!*' (Deleuze; y Guattari, 1980: 197).<sup>80</sup> En resumen, la idea fundamental se resume en que el "cuerpo" nunca es un "organismo". Se trata de una distinción sustancial: a diferencia del "organismo", el "cuerpo" se opone a la *organización de sus "órganos"*. Como especifican Deleuze y Guattari, el "cuerpo" no necesita tener sus miembros organizados, pues no cabe hablar de organización en relación al "cuerpo" al estar atravesado por recorridos de líneas intensivas, e inmerso en constantes "devenires". Así se dibuja, por tanto, la idea de un "cuerpo" *sin "órganos"*, es decir, un "cuerpo" libre de la organización de sus "órganos", los cuales ya no son propiamente *órganos* aunque sigamos llamándolos así —es necesario puntualizar que los "órganos" son peligrosos sólo cuando son sometidos a organización, esto es, incorporados a un "organismo". Por eso el "cuerpo" se rebela contra los "órganos", aunque no está realmente en contra de ellos, sino de la *organización* a la que se ven doblegados. El "cuerpo" se opone, en otras palabras, a la "codificación" de sus "órganos" para ser integrados en el "organismo"; o lo que es lo mismo, la sumisión de las "máquinas deseantes" a un todo molarizado.<sup>81</sup> *'C'est donc moins aux organes qu'il s'oppose, qu'à l'organisation des organes en tant qu'elle composerait un organisme.'* (Deleuze; y Guattari, 1980: 43).<sup>82</sup> Por eso, insisten Deleuze y Guattari que el enemigo del "CsO" no son los "órganos" en cuanto tales, sino el "organismo".

La fuente principal en la que se basan Deleuze y Guattari para proponer esta revisión de la construcción de la subjetividad remite directamente —como ya se señaló en el capítulo anterior— al polivalente creador surrealista Antonin Artaud (1896-1948). De él recoge la influencia del "*cuerpo sin órganos*", concepto que procede de uno de sus más conocidos versos: *'Le corps est le corps/ il est seul/et n'a pas besoin d'organe/ le corps n'est jamais un organisme/ les organismes sont les ennemis du corps.'* (Artaud en Deleuze; y Guattari, 1973:

---

<sup>80</sup> ['El CsO grita: ¡Me han hecho un organismo! ¡Me han plegado indebidamente! ¡Me han robado mi cuerpo!'] (Deleuze; y Guattari, 2000: 164)].

<sup>81</sup> *'Nous nous apercevons peu à peu que le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ne sont pas les organes. L'ennemi, c'est l'organisme. Le CsO s'oppose, non pas aux organes, mais à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. [...] Le corps est le corps. Il est seul. Et n'a pas besoin d'organes. Le corps n'est jamais un organisme. Les organismes sont les ennemis du corps. Le CsO ne s'oppose pas aux organes, mais, avec ses «organes vrais» qui doivent être composés et placés, il s'oppose à l'organisme, à l'organisation organique des organes.'* (Deleuze; y Guattari, 1980: 196).

[‘Poco a poco nos vamos dando cuenta de que el CsO no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. Es cierto que Artaud libra una batalla contra los órganos, pero al mismo tiempo está contra el organismo, su enemigo es el organismo: *El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo.* El CsO no se opone a los órganos, sino que, con sus "órganos verdaderos" que deben ser compuestos y situados, se opone al organismo, a la organización orgánica de los órganos.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 163)].

<sup>82</sup> ['El cuerpo sin órganos se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 37)].

15).<sup>83</sup> Artaud se refirió por primera vez al “cuerpo sin órganos” en una intervención radiofónica producida el 28 de noviembre de 1947; fecha que toman Deleuze y Guattari para titular el capítulo 6 de su libro *Mille Plateaux*, en el que desarrollan precisamente la noción de “CsO”. Cabe decir que el término surge en el marco de la particular “guerra contra los órganos” que Artaud mantendría a lo largo de su vida, en una incuestionable existencia de subversión creativa y no pocas vicisitudes psiquiátricas, que le llevaron a pasar largas temporadas de reclusión en varios manicomios, donde recibió incluso tratamiento con electroshock.<sup>84</sup> Su sostenido enfrentamiento con las instancias codificadoras de la identidad y los engranajes represivos del deseo hacen de él un modelo indiscutible de producción rizomática contra la organización edípica, ‘*car liez-moi si vous le voulez, mais il n’y a rien de plus inutile qu’un organe.*’ (Artaud en Deleuze; y Guattari, 1980: 186).<sup>85</sup> Así lo entendieron Deleuze y Guattari, adoptando la obra artaudiana como referencia clave. ‘En su cuestionamiento del artificio edípico, Deleuze y Guattari no han podido encontrar mejor guía, mejor compañero de viaje que Artaud.’ (Morey en Artaud, 1977: 19). En efecto, no imaginaba Artaud el eco fundamental que su obsesión *orgánica* iba a tener en la teoría “anti-edípica”.

Ciertamente, la noción de “CsO” supone una alternativa perfecta frente a la idea psíquica de “*organismo*”, dado que implica una visión totalmente distinta del inconsciente: un inconsciente autoconstruido, progresivo, y por encima de todo, afectante. En otras palabras, *intensivo*. ‘*Le corps sans organes est un corps affectif, intensif, anarchiste, qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils et des gradients. C’est une puissante vitalité non-organique qui le traverse.*’ (Deleuze, 1993: 164).<sup>86</sup> De este modo se constata que el deseo se erige en el elemento constituyente del “CsO”, que lo atraviesa y conforma. En cambio, según señalan Deleuze y Guattari, es completamente imposible que el deseo pase por el “organismo”. Con lo cual, se aprecia fácilmente la concordancia que se establece entre deseo y “CsO”, constituyéndose éste, como antes se refería, en el *plan de consistencia* del deseo. He aquí la

---

<sup>83</sup> [‘El cuerpo es el cuerpo / está solo / y no necesita órganos / el cuerpo nunca es un organismo / los organismos son los enemigos del cuerpo’]. (Artaud en Deleuze; y Guattari, 1980: 18)].

<sup>84</sup> ‘*He [Artaud] declares war on the organs: the organs, or rather the organism, is the enemy of the body. The organism imposes an order on it, restricting the capacities of the affected body. As such, the body is no longer a functioning unity of which desire is only an aspect, but, on the contrary, it coincides completely with desire.*’ (De Bolle (ed.), 2010: 26).

[(Artaud) le declara la guerra a los órganos: los órganos, o mejor, el organismo, es el enemigo del cuerpo. El organismo le impone un orden, restringiendo las capacidades del cuerpo afectado. Como tal, el cuerpo ya no es una unidad operativa de la cual el deseo es sólo un aspecto, sino que, por el contrario, coincide plenamente con el deseo. (*Mi traducción*)].

<sup>85</sup> [‘Pues atadme si queréis, pero yo os digo que no hay nada más inútil que un órgano’]. (Artaud en Deleuze; y Guattari, 2000: 156)].

<sup>86</sup> [‘El cuerpo sin órganos es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa.’ (Deleuze, 1996: 182)].

razón por la cual los autores de *L'Anti-Edipe* consideran al “CsO” el responsable de acometer las funciones principales dentro de las secuencias productivas de deseo. Funciones que, como se recordará del capítulo anterior, tienen que ver con la dinámica combinada de dos operaciones - “fluir-cortar”-, que producen oscilaciones cortocircuitadas entre la atracción de las “máquinas deseantes” y los “objetos parciales” (“órganos”); lo que se traduce en alzas y caídas de intensidad (“afectos”). Así pues, la alternativa “anti-edípica” de construcción de la subjetividad es ésta: producirse como “CsO” ¡Conectar y desconectar “máquinas deseantes”! Como dicen Deleuze y Guattari: todo el mundo un “bricoleur”. ‘*Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement: des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source: l’une émet un flux, que l’autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. [...] C’est ainsi qu’on est tous bricoleurs; chacun ses petites machines.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 7).<sup>87</sup> Debemos ponernos manos a la obra -¡cuánto antes!- a la construcción del “CsO”; es prioritario evitar el avance de Edipo.

Así pues, es necesario producirse *anorgánicamente*: ya no hay “organismo” que valga. ¡Abajo el orden edípico! El “CsO” se produce de manera discordante, sorpresiva, *maquínica* – conectando y desconectando. Ya no sirve, por tanto, la verticalidad arborescente; la estructuración “molar”. En el inconsciente hay acoplamientos y rupturas transversales de deseo, pero ninguna *organización*. Como dijera Deleuze citando otro verso de Artaud: ‘*Pas de bouche Pas de langue Pas de dents Pas de larynx Pas d’oesophage Pas d’estomac Pas de ventre Pas d’anus. Toute une vie non organique, car l’organisme n’est pas la vie, il l’emprisonne. Le corps est entièrement vivant, et pourtant non organique.*’ (Deleuze, 1981b: 33).<sup>88</sup> Así se deshace el “yo” fraguado a la sombra del lastre superyoico, dejando vía libre al “ello”. Deleuze y Guattari encuentran el ejemplo de esta vida *maquínica* y *des-organizada* en el relato clínico del pequeño Joey, recogido por Bruno Bettelheim en *The Empty Fortress* (1967), del que se valen precisamente los autores de *L'Anti-Edipe* para componer la imagen de un “cuerpo” maquínico, el cual sólo funciona *rompiéndose* (“fluir-cortar”) de acuerdo a la libre circulación deseante.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> [‘En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquélla. (...) De este modo, todos “bricoleurs”; cada cual con sus pequeñas máquinas.’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 11)].

<sup>88</sup> [‘No boca. No lengua. No dientes. No laringe. No esófago. No estómago. No vientre. No ano. Toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona. El cuerpo está perfectamente vivo, y con todo no es orgánico.’ (Deleuze, 2009: 52)].

<sup>89</sup> ‘*Bettelheim fait le tableau de cet enfant qui ne vit, ne mange, ne défèque ou ne dort qu’en se branchant sur des machines pourvues de moteurs, de fils, de lampes, de carburateurs, d’hélices et de volants: machine électrique alimentaire, machine-auto pour respirer, machine lumineuse anale. Peu*

La historia de este “niño-máquina” queda ilustrada también en un lienzo de Richard Lindner, *Boy with Machine* (1954), en el que Deleuze y Guattari encuentran a ese “manitas” que acopla y desconecta sus pequeñas “máquinas deseantes”; ese “*bricoleur*” que fabrica su “CsO”. Este es, no en vano, el objetivo “anti-edípico”: ser dueños de la producción de nuestra subjetividad. Hacerla con nuestras propias manos, según la lógica del “*Do-I-Yourself*”. Hombre-máquina; de nuevo, un “*cyborg*”.<sup>90</sup> Un ente maquínico que solamente funciona roto, esto es, conectado y a la vez desconectado. Pues ya sabemos que un “cuerpo”, a diferencia de un “organismo”, funciona *rompiéndose continuamente*.

Por eso, el “CsO” es un “cuerpo” que protesta constantemente contra el funcionamiento establecido de sus “órganos”; sabedor de que el enemigo se encuentra precisamente en este ordenamiento interno. El “cuerpo” se rebela así contra dicha organización, y denuncia que sus “órganos” le están siendo usurpados y transformados en un “organismo”. De ahí que el “cuerpo” se enfrente a sus propios “órganos”, o mejor, contra la dinámica organizada que les ha sobrevenido. Así el “cuerpo” combate su propio funcionamiento interno. Y es que, efectivamente, el enemigo está dentro; se trata del “microfascismo” de Edipo, que se encarga de *organizar* los “órganos”. Para alterar esta disposición se hace necesario discurrir, entonces, como el “niño-máquina”; un “cuerpo” que, más que un “organismo”, es una *fábrica de deseo inconsciente*. Algo parecido a las pinturas de Fritz Kahn, médico alemán perseguido por el nazismo, que explicaba el funcionamiento biológico mediante dibujos que imitan la actividad de una fábrica o los engranajes de una máquina. Además, en este panorama podemos optar, según argumentan Deleuze y Guattari, a una amplia gama de “CsO”: el “*cuerpo hipocondríaco*” (que destruye los “órganos” recurriendo a una lógica desestructurante), el “*cuerpo masoquista*” (que paraliza la acción de los “órganos”, dejando pasar solamente intensidades dolorosas), el “*cuerpo drogadicto*” (el suyo es un intento experimental de destruir los “órganos”, lo que debe afrontar

---

*d'exemples manifestent aussi bien le régime de la Production désirante, et la manière dont le cassage fait partie du fonctionnement même, ou la coupure, des connexions machiniques.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 45).

[‘Bettelheim traza el cuadro de este niño que no vive, no come, no defeca o no duerme más que enchufándose a máquinas provistas de motores, de hilos, de lámparas, de carburadores, de hélices y de volantes: máquina eléctrica alimenticia, máquina-auto para respirar, máquina luminosa anal. Pocos ejemplos muestran tan bien el régimen de la producción deseante, y el modo como la rotura, o el desarreglo, forma parte del propio funcionamiento, o el corte, de las conexiones maquinales.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 43)].

<sup>90</sup> ‘La metáfora del cibernético es, en efecto, una de las más sugerentes que han surgido en las últimas décadas para investigar las nuevas relaciones del hombre -y la mujer- con las máquinas, -máquinas entre las cuales habría que incluir sin duda la arquitectura y la ciudad. Cuando nos referimos a los cibernéticos, no nos estamos necesariamente refiriendo a seres que son mitad máquina electrónica (cib) y mitad organismo (org), como la etimología original sugería. Hablamos en primer lugar de las máquinas como extensiones o ampliaciones de nuestras capacidades corporales o mentales; hablamos también de ensamblajes, o agenciamientos –según los enuncian Deleuze y Guattari-, que transformando o no a sus componentes, producen nuevas entidades con capacidad de acción transformadora.’ (Pérez de Lama, 2006: 14).



con precaución), el “*cuerpo paranoico*” (éste destruye los “órganos”, pero luego, irónicamente, los restaura, por lo que Deleuze y Guattari no lo consideran recomendable), y en último lugar, la modalidad más apreciada por los autores de *L'Anti-Edipe*, el “*cuerpo esquizofrénico*” (que lucha interiormente para destruir los “órganos”).

### 2.2.2. ¿Qué significa “devenir-esquizo”?

La formación de este “cuerpo esquizofrénico” se entiende a partir de una actitud “*esquizo-paranoide*”, consistente en el doble movimiento de unión y desconexión propio de las “máquinas deseantes”; ese movimiento de atracción y repulsión, que en el marco de las “síntesis pasivas”, era ejecutado por la “máquina esquizofrénica” y la “máquina paranoica”, respectivamente.<sup>91</sup> Pues bien, es justo esta dinámica productivo-deseante lo que impide configurar un “organismo”, ya que en esta oscilación libidinal se materializa el movimiento escapista del “nómada” en ruta de su itinerario rizomático. De ahí, por tanto, que llamemos al “nómada” (al sujeto “molecular”) con el nombre de “*esquizo*”, que es a su vez sinónimo de aquel que se ha hecho un “CsO”. Y es que, como dicen Deleuze y Guattari, todo “esquizo” es una “máquina deseante”; un “cuerpo” *esquizo-experimental*, o lo que es lo mismo, un “cuerpo libidinal”, que como tal, no supone integración psíquica ninguna; simplemente conforma una instancia generada por las conexiones y rupturas de la producción primaria del deseo. En consecuencia, dicha entidad corporal resulta la piedra angular de la propuesta “anti-edípica”, y se da en llamar, claro está, “Cuerpo sin Órganos”. De ahí la íntima relación que se establece entre el “esquizo” y el “CsO”, en cuya aparición el primero participa de manera directa. Dicho esto, si semejante dinámica “esquizo-paranoide” es lo que sostiene la producción deseante, y por ende, la aparición del “CsO”, es posible afirmar entonces que el inconsciente “anti-edípico” se gesta gracias a la materialización ontológica resultante de estas secuencias libidinales; en otras palabras, el “esquizo”. Llegados a este punto, no resultará extraño si hablamos de *esquizofrenia* como sinónimo de producción de deseo y origen de “máquinas deseantes”. De entrada, conviene, eso sí, guardar cautela ante el riesgo de malinterpretar el término mismo de “esquizofrenia”, ya que Deleuze y Guattari no lo emplean conforme a la definición clínica de la

---

<sup>91</sup> ‘*Du point de vue d’une clinique universelle, on peut présenter la paranoïa et la schizophrénie comme les deux: bords d’amplitude d’un pendule oscillant autour de la position d’un socius comme corps plein et, à la limite, d’un corps sans organes dont une face est occupée par les ensembles molaires, l’autre, peuplée d’éléments moléculaires.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 334-335).

[‘Desde el punto de vista de una clínica universal, podemos presentar la paranoia y la esquizofrenia como los dos bordes de amplitud de un péndulo que oscila alrededor de la posición de un socius como cuerpo lleno y, en el límite, de un cuerpo sin órganos del cual una cara está ocupada por los conjuntos molares y la otra poblada de elementos moleculares.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 291)].

enfermedad, sino que de ella toman exclusivamente determinados rasgos operativos para ilustrar la “deconstrucción orgánica” por ellos pretendida.

De manera general, los aspectos que interesan a Deleuze y Guattari de la enfermedad de la esquizofrenia se concretan en el síndrome básico de la patología: un fenómeno de *desarticulación y desorganización* que se diversifica en un compendio de síntomas de carácter fragmentario; los cuales actúan, por un lado, sobre la unidad del discurso verbal, por otro sobre la percepción sensorial y afectiva, y finalmente en la alteración de los procesos de pensamiento. Esto se decanta en formaciones orales inconexas (el paciente asocia rápidamente ideas ajenas entre sí y conforma un todo inaprensible en su significación), también en alucinaciones, o lo que es lo mismo, percepciones incorrectas de tipo auditivo (voces que hablan al enfermo y le indican que haga determinadas acciones) o en menor grado, visual y olfativo; y finalmente en delirios (ideas falaces que el razonamiento lógico no puede contrarrestar, y que admiten variantes tipológicas –delirios de persecución, de conspiración, de grandeza, delirios somáticos, religiosos...). En el trasfondo de estas distorsiones de la realidad y de esta tendencia a la fragmentación en las organizaciones de sentido, se hallan trastornos neurocognoscitivos particulares, en su mayoría de etiología desconocida, pero que se hacen inconfundibles de esta patología psíquica en particular. En palabras de Jordi Obiols, doctor en Psiquiatría y catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona: ‘Probablemente, estos déficits estén en la base de la denominada conducta desorganizada que padecen algunos esquizofrénicos y que se refiere a la falta de lógica, de orden y de sentido común que se desprenden de sus actos.’ (Obiols, 2011: 19). Lo cierto es que aunque la esquizofrenia supone quizá la enfermedad mental más “famosa”, encontrándose en la base de la propia historia de la locura y de la disciplina psiquiátrica, se ignoran todavía con certeza, incluso a pesar de los sustanciales avances acontecidos en el último siglo, tanto sus causas exactas como su desarrollo y clasificación.

En general, se da en definir como una psicosis orgánica de carácter degenerativo, de origen somático desconocido y variabilidad sintomática, que *gira en torno a la disolución del “yo” psíquico*, acompañada de delirios y disociación cognoscitiva y lingüística. Fue el doctor Eugen Bleuler (1857-1939) quien, en su famosa obra *Dementia Praecox or the Group of Schizophrenias* (1911), acuñó el término “esquizofrenia” (“*mente escindida*”) a partir de la dispersa denominación de “*demencia precoz*” (“*pérdida temprana de la mente*”) dada originalmente por Emil Kraepelin (1856-1926), el otro padre, junto con Bleuler, de la psiquiatría moderna, y a quien se debe la estructuración básica de las características que desde entonces le son reconocidas como propias a la enfermedad en cuestión, entre ellas las ya mencionadas del pensamiento en fragmentación (una alteración del “desorden formal del

pensamiento”, o “DFP”<sup>92</sup>), la separación respecto al mundo real, la dislocación de asociaciones, el empleo de gramática alterada y falta de conexión lógica entre frases y argumentos, saltos entre temas diferentes, incoherencias verbales y actitudinales, alucinaciones, trastornos formales y de contenido del pensamiento (delirios), y reestructuraciones ilógicas de la unidad espacio-temporal. En cualquier caso, hay unanimidad en acordar que la característica común de este tipo de psicosis es un síntoma fundamental: la disociación (“*spaltung*”). En tiempos recientes, otros muchos psiquiatras han venido a corroborar el ordenamiento de semejante sintomatología. Por ejemplo, Henry Ey, psiquiatra francés fallecido en 1977, célebre por su innovadora aportación del “órgano-dinamismo”, considera la esquizofrenia *un proceso crónico de destrucción de la personalidad* con síntomas englobados en tres principios básicos: ‘a) la patología de la estructura sincrónica del Ser consciente, de la vivencia del tiempo-espacio, de la presencia en el mundo; b) la patología de la estructura diacrónica del Ser consciente, de la consciencia del sí mismo, y c) la patología de la consciencia autobiográfica, por la que el ser humano se construye a sí mismo, tarea inabarcable para el esquizofrénico, incapaz de construirse como persona al fallar las dos estructuras anteriores.’ (Chinchilla, 2007: 7).

En estos pilares se aprecia claramente la vertiente *desestructurante de la identidad* que trae consigo la esquizofrenia, y que, no por casualidad, persiguen Deleuze y Guattari con su “yo” maquínico. De tal manera, es en este sentido, fundamentalmente metafórico, que los autores de *L’Anti-Edipe* revisionan los rasgos patológicos de la esquizofrenia, haciendo particular énfasis en los aspectos de desarticulación del “yo”, así como en la ruptura del significado y resquebrajamiento de las unidades coherentes del pensamiento. Son estos elementos los que interesan a Deleuze y Guattari, en la medida en que suponen herramientas para combatir la organización de la identidad “molar”. Herramientas, por tanto, esenciales para resquebrajar el “yo” y subvertir los esquemas de la racionalidad superyoica. Por eso decimos que el acercamiento de Deleuze y Guattari a la esquizofrenia se debe a un objetivo más figurado que clínico. En este sentido, se apropiarán de las características de la enfermedad que mejor les sirvan para respaldar la defensa de la mecánica esquizofrénica como equivalencia del sistema de subjetivación “anti-edípica”. Por ejemplo, Deleuze y Guattari hacen especial hincapié en la fluidez de asociación y en la libertad de códigos que distorsionan el pensamiento y el lenguaje del esquizofrénico; individuo que experimenta, por tanto, un constante *movimiento de fuga* que proyecta conexiones insospechadas para romperlas inmediatamente sin componer ninguna

---

<sup>92</sup> ‘El “desorden del pensamiento” y, sobre todo, el “desorden formal del pensamiento”, que sigue siendo considerado por algunos investigadores y, en especial, por la mayoría de los clínicos como un concepto primordial, ha quedado subsumido, en las explicaciones de la mayoría de los investigadores actuales, en la alteración más global de “la comunicación y el lenguaje” que caracteriza a los esquizofrénicos.’ (Castilla del Pino; *et. al.*, 1991: 59).

realidad fija, representativa o significante. Así las cosas, se entiende entonces que Deleuze y Guattari sugieren un ángulo específico de comprensión de la enfermedad, que resumen en los siguientes términos:

*‘On dirait que le schizophrène passe d’un code à l’autre, qu’il brouille tous les codes, dans un glissement rapide, suivant les questions qui lui sont posées, ne donnant pas d’un jour à l’autre la même explication, n’invoquant pas la même généalogie, n’enregistrant pas de la même manière le même événement, acceptant même, quand on le lui impose et qu’il n’est pas irrité, le code banal œdipien, quitte à le re-bourrer de toutes les disjonctions que ce code était fait pour exclure.’*  
(Deleuze; y Guattari, 1973: 21-22).<sup>93</sup>

Pues bien, este proceder que se pone de manifiesto en el enfermo de esquizofrenia se da también, por traslación metafórica, en el “esquizo” de Deleuze y Guattari, convertido, pues, en *la máquina de “desterritorialización” por excelencia*. Fluir, cortar; conexiones rápidas, conexiones rotas rápidamente. Deseo en constante producción: inconsciente liberado. *‘Where Oedipus does not take root at all, then schizophrenia will arise.’* (Goodchild, 1996: 90).<sup>94</sup> Por tanto, cuando los autores de *L’Anti-Edipe* incitan al lector a “*devenir-esquizo*” no quiere decir necesariamente que le estén animando a volverse loco. Ya hemos dicho que no se trata de una revalorización de la esquizofrenia en un sentido literal. *‘Quelqu’un nous a demandé si nous avions jamais vu un schizophrène, non, non, nous n’en avons jamais vu.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 456).<sup>95</sup> Véase, pues, la diferencia: el “esquizo” no es el enfermo esquizofrénico, sino *aquel que produce deseo*. El “esquizo” es una *fábrica* de producción del deseo. Es el que conecta y a la par desconecta, el que se mueve siempre -aun en el mismo lugar- de forma rizomática para escapar de la “reterritorialización”; en suma, aquel que desvirtúa esquemas organizativos. En conclusión, Deleuze y Guattari reivindican lo esquizofrénico, que no la

---

<sup>93</sup> [‘Se podría decir que el esquizofrénico pasa de un código a otro, que *mezcla todos los códigos*, en un deslizamiento rápido, siguiendo las preguntas que le son planteadas, variando la explicación de un día para otro, no invocando la misma genealogía, no registrando de la misma manera el mismo acontecimiento, incluso aceptando, cuando se le impone y no está irritado, el código banal edípico, con el riesgo de atiborrarlo con todas las disyunciones que este código estaba destinado a excluir.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 23)].

<sup>94</sup> [Allí donde Edipo no echa raíces, la esquizofrenia surgirá. (*Mi traducción*)].

<sup>95</sup> ‘Alguien nos ha preguntado si habíamos visto alguna vez a un esquizofrénico, y no, nunca lo hemos visto.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 390)]. Tampoco es del todo cierta esta connotativa afirmación, más “metafórica” que real, ya que Guattari, en su profesión de psicoanalista en la clínica La Borde, tuvo que tratar con frecuencia a estos enfermos. Ciertamente es, sin embargo, que no sentían por ellos demasiada devoción, sobre todo en el caso de Deleuze. Decía Guattari en una entrevista a Alain Aptekman: ‘En ese momento, Gilles me dijo: “¿Cómo puedes soportar a los esquizofrénicos?” No soportaba ver a los locos.’ (Dosse, 2009: 21).

esquizofrenia.<sup>96</sup> Insistimos, pues, en que no se trata de alabar la enfermedad mental, sino en adoptar un procedimiento de construcción de la subjetividad que discurra según los procedimientos de rupturas, conexiones, fragmentaciones y asociaciones dislocadas que le son característicos, y que llevados al ámbito ontológico, atentan directamente contra la unidad edípica.<sup>97</sup> En consecuencia, el “esquizo” asume una importancia determinante en la metodología “anti-edípica”: él es quien canaliza los flujos deseantes, el que los interrumpe y los conecta. El que los hace trabajar en sinergia con el “CsO”. El que traza las “líneas de fuga”. ‘*Le schizo emporte les flux décodés, leur fait traverser le désert du corps sans organes, où il in stalle ses machines désirantes et produit un écoulement perpétuel de forces agissantes.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 155).<sup>98</sup>

Como es obvio, el “esquizo” trabaja directamente con las “máquinas deseantes”. Para él todo es *máquina* y todo funciona *maquínicamente*. Por eso, instalado en el plano de la producción inmanente, se convierte en el principal productor de deseo: ‘*Le schizophrène est le producteur universel.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 13).<sup>99</sup> Justo por eso, y a diferencia de lo que suele propugnar la disciplina psiquiátrica, Deleuze y Guattari aclaran : ‘*Loin d’avoir perdu on ne sait quel contact avec la vie, le schizophrène est le plus proche du cœur battant de la réalité, à un point intense qui se confond avec la production du réel [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 104).<sup>100</sup> Por lo tanto, el “esquizo” es -qué duda cabe- el individuo que, impulsado por la trayectoria de las “líneas de fuga”, escapa de la “codificación” gracias a la potencia productiva de los afectos. Ahora bien, ¿cómo efectúa el “esquizo” su traslación nomádica, esto es, su movimiento rizomático entre “mesetas”? En otras palabras, ¿cómo lleva a cabo esta labor productiva de conexión e interrupción? Sencillamente, a través de los “devenires”; los cuales se relacionan con otras características de des-*organización* propias de la esquizofrenia, como son la disolución del “yo” y la multiplicidad de la subjetividad. Y es que desde la perspectiva

---

<sup>96</sup> ‘*The “schizophrenia” Deleuze and Guattari embrace is not a pathological condition. [...] Schizophrenic as a positive process is inventive connection, expansion rather than withdrawal.*’ (Massumi, 1992: 1).

[La “esquizofrenia” que abrazan Deleuze y Guattari no es una condición patológica. (...) El esquizofrénico como proceso positivo es: conexiones inventivas, expansión antes que desapego. (*Mi traducción*)].

<sup>97</sup> ‘Contrariamente a lo que podría dar a entender una lectura demasiado rápida, la intención de Deleuze y Guattari no es hacer la apología de la esquizofrenia. La voluntad que manifiestan al “esquizofrenizar” el inconsciente apunta a acabar con la sujeción edípica y familiarista de la práctica psicoanalítica.’ (Dosse, 2009: 253).

<sup>98</sup> [‘El esquizo lleva los flujos descodificados, les hace atravesar el desierto del cuerpo sin órganos, donde instala sus máquinas deseantes y produce un derrame perpetuo de fuerzas actuantes.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 136)].

<sup>99</sup> [‘El esquizofrénico es el productor universal.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 16)].

<sup>100</sup> [‘En vez de haber perdido no se sabe qué contacto con la vida, el esquizofrénico es el que está más cerca del corazón palpitante de la realidad, en un punto intenso que se confunde con la producción de lo real (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 94)].

“deleuzoguattariana” no resulta demasiado arriesgado establecer una directa sincronía entre estos procesos de la patología y las implicaciones ontológicas derivadas de los “devenires”. Ya indicaba Bleuler la existencia de un mecanismo de disociación identitaria en los individuos esquizofrénicos, quienes, errantes y fragmentados en su “yo”, dan lugar a personalidades desmigadas, difusas y variables; de límites desdibujados, que interseccionan unas con otras e incluso con objetos u otras realidades, tanto físicas como conceptuales. El esquizofrénico no sabe bien quién es, puesto que *puede ser todo el mundo*. Su subjetividad es una constante autoproducción. De modo que este tipo de sujeto pasa por diferentes estados afectantes *identificándose* con ellos y con los detalles personales, naturales o históricos que definen cada fase intensiva que atraviesa.<sup>101</sup>

De esta forma, acontece en el “esquizo” una pérdida de la integridad de su “yo”; un derrumbe progresivo de la instancia “molar” yoica (el “yo” unitario, *orgánico*, que pretenden los imperativos edípicos no existe en el hábitat del “esquizo”), lo cual se produce gracias a una mutabilidad de sus coordenadas definitivas, al entrar éstas en confluencia con otras distintas por medio de un crecimiento lateral expansivo, *rizomático*. Constituye esto una clarísima definición de lo que Deleuze y Guattari llaman, efectivamente, “devenires”. Devenir, o *dejarse ser otro*. Como diría Deleuze citando a Rimbaud: “Yo es otro...”. ‘*Chacun passe par tant de corps en chacun.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 49).<sup>102</sup> El esquizofrénico pierde, por tanto, la noción de su “yo”. ‘*His ego is evacuated from its position in the centre of his sense of subjecthood.*’ (Buchanan, 2008: 42).<sup>103</sup> Aquí reside, pues, la herramienta básica de la que dispone el “CsO” en su lucha contra la organización signifiante: disolver la unidad yoica para lograr así la ruptura definitiva con la dominación arborescente de Edipo. Evacuar las certezas de la subjetividad “molar”. *Disolver la identidad que se nos ha dicho que somos*. Por fortuna, el “esquizo” tiene dificultad para asumir la identidad “precocinada” que la instancia de poder le ha impuesto. He ahí, pues, que, en palabras de Deleuze y Guattari, *el “esquizo” no es edipizable*. El “esquizo” es un inagotable “devenir”. “Devenir-mujer”, “devenir-animal”, “devenir-roca”, “devenir-molécula”... En esta línea, Harold F. Searles, nombre pionero en la investigación sobre la esquizofrenia, indica precisamente: ‘El problema más básico de la esquizofrenia es el fracaso del paciente a la hora de desarrollar una identidad humana.’ (Read; *et. al.* (eds.), 2006: 263). Por su parte, Deleuze y Guattari no ven en este rasgo de la esquizofrenia un fracaso, por el

---

<sup>101</sup> Así por ejemplo, Herbert Rosenfeld, psicoanalista kleiniano, ‘hace hincapié en que, durante el estado agudo, los pacientes esquizofrénicos se introducen tan completamente en otros objetos (otras personas a las que quieren y/u odian) que queda muy poco del yo fuera de la otra persona. Esto interfiere en las funciones del yo [...]’ (Read; *et. al.* (ed.), 2006: 263).

<sup>102</sup> [‘¡Cada uno pasa por tantos cuerpos en su propio cuerpo!’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 42)].

<sup>103</sup> [Su ego es evacuado de su posición en el centro de su sentido de subjetividad. (*Mi traducción*)].

contrario, lo entienden como el logro remarcable del “esquizo”; el logro del constante “devenir”. Deleuze resume con acierto, y con guiños evidentes a la disociación esquizofrénica, la conquista de esta realidad nomádica: ‘*Il y a toujours un autre souffle dans le mien, une autre pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède, mille choses et mille êtres impliqués dans mes complications [...] Il ne s’agit pas des influences que nous subissons, mais des insufflations, des fluctuations que nous sommes, avec lesquelles nous nous confondons.*’ (Deleuze, 1969: 346).<sup>104</sup>

En definitiva, el cuadro clínico de la esquizofrenia arroja luz sobre un tipo concreto de experiencia del “yo”, en la cual se desvanece la noción identitaria –por tanto, una experiencia ontológica en la que la instancia psíquica del “yo” se pierde. Es más, este sentido de *alienación* en los esquizofrénicos se manifiesta en percepciones alteradas del rostro y de los órganos. ‘Los enfermos se vuelven extraños a sí mismos; ya no se comprenden: sus miembros, su rostro, su expresión, sus pensamientos y sus sentimientos les han sido alienados.’ (Tausk, 1983: 185). Así pues, en esta desaparición del “yo”, se descompone también el “organismo”. Esta vivencia de corte esquizofrénico hace que el individuo pierda las referencias de su subjetividad unívoca y permanente, volviéndose, por así decirlo, contra *sí mismo*. Un desfundamiento del “yo” que Fernando Pessoa expresó en términos inmejorables. ‘Dios mío, Dios mío, ¿a quién asisto? ¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué es este intervalo que hay entre mí y mí?’ (Pessoa, 1984: 45). El “esquizo” destruye así, por tanto, esa identidad “molar” a la cual nos aferramos, temerosos de perdernos en el vacío existencial. Efectivamente, es necesario armarse de valor para abandonar lo conocido, lo que nos ha sido dado, y ponerlo en cuestión. No obstante, es algo inaplazable: como el “nómada”, hay que hacer las maletas del “devenir” rizomático y salir a explorar intensidades afectantes. Todo ello, por supuesto, con la debida precaución que advierten Deleuze y Guattari, ya que hacerse un “CsO” no es tarea fácil.<sup>105</sup> Emprendemos, así, la aventura

---

<sup>104</sup> [‘Siempre hay otro aliento en el mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que poseo, mil cosas y mil seres en mis complicaciones: todo pensamiento verdadero es una agresión. Y no se trata de las influencias que sufrimos, sino de las insufoluciones que *somos*, con las cuales nos confundimos.’ (Deleuze, 2011: 345)].

<sup>105</sup> ‘*Que veut dire désarticuler, cesser d’être un organisme? Comment dire à quel point c’est simple, et que nous le faisons tous les jours. Avec quelle prudence nécessaire, l’art des doses, et le danger, overdose. On n’y va pas à coups de marteau, mais avec une lime très fine. On invente des autodestructions qui ne se confondent pas avec la pulsion de mort. Défaire l’organisme n’a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d’intensité, des territoires et des déterritorisations mesurées à la manière d’un arpenteur.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 198).

[‘¿Qué quiere decir desarticular, dejar de ser un organismo? Cómo explicar hasta qué punto es simple, y que lo hacemos a diario. Cuánta prudencia se necesita, el arte de las dosis, y el peligro, la sobredosis. No se puede andar a martillazos, sino con una lima muy fina. Se inventan autodestrucciones que no se confunden con la pulsión de muerte. Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un acontecimiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales,

de deconstruirmos: trazar “líneas de fuga”, atravesar “mesetas”, “devenir-múltiple”. Es lo que Deleuze y Guattari han dado en llamar el “paseo del esquizo”; una expresión que los autores de *L’Anti-Œdipe* inventan a partir del protagonista de *Lenz*, de Georg Büchner, y de las criaturas de Beckett, “esquizos integrales”: personajes de discursos cortocircuitados, de palabrería ilógica y actitud dinámica aunque no cambien de sitio –ellos siempre esperan a Godot... Y aun esperando, van y vienen; se están yendo sin irse, como el beduino, “sentado en movimiento”.

Por eso el “paseo del esquizo” es una constante partida, o dicho de otro modo, un *viaje in situ*: ‘*Le schizo sait partir: il a fait du départ quelque chose d’aussi simple que naître et mourir. Mais en même temps son voyage est étrangement sur place. Il ne parle pas d’un autre monde, il n’est pas d’un autre monde: même se déplaçant dans l’espace, c’est un voyage en intensité, autour de la machine désirante qui s’érige et reste ici.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 156).<sup>106</sup> Recuerdan estos “paseos” -este nomadismo identitario del “esquizo”- a la oscilación misma de la subjetividad del esquizofrénico, que nunca es algo dado, nunca es una entidad unitaria, sino más exactamente un proceso siempre en tránsito. De hecho, la esquizofrenia sólo puede entenderse “en movimiento”, ya que está contantemente transformando al individuo; dado que, ante todo, la esquizofrenia es una *cuestión de estados, procesos, y mutaciones*. Tal es así que, de manera parecida a la expresión “deleuzoguattariana”, esta característica de la patología mental se suele denominar, en términos clínicos, “*viaje del esquizofrénico*”; lo que en palabras del antipsiquiatra Ronald D. Laing, autor de *El yo dividido* (1964), se materializa en una “experiencia trascendental de la pérdida del ego”. En conclusión, la importancia del “esquizo” se hace evidente en la medida en que, por medio de su “paseo”, revela cómo funciona el inconsciente –rizomáticamente, fluyendo y cortando, moviéndose pero permaneciendo, escapando sin huir. Por eso la esquizofrenia interesa a Deleuze y Guattari, porque *ilustra el modo en que trabaja el deseo*.<sup>107</sup> De ahí que el delirio del esquizofrénico sea el más rotundo

---

pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 164-165)].

<sup>106</sup> [‘El esquizo sabe partir: ha convertido la partida en algo tan simple como nacer o morir. Pero al mismo tiempo su viaje es extrañamente in situ. No habla de otro mundo, no es de otro mundo: incluso al desplazarse en el espacio es un viaje en intensidad, alrededor de la máquina deseante que se erige y permanece aquí.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 136)].

<sup>107</sup> ‘[...] *the schizophrenic process is not the same thing as schizophrenia, the illness, which Deleuze and Guattari readily acknowledge can be a distressing disease. Essentially, what Deleuze and Guattari want to demonstrate is this: the schizophrenic, in the full flight of delirium, reveals to us the true nature of desire as a synthetic process. The schizophrenic process, then, is Deleuze and Guattari’s model of how desire works.*’ (Buchanan, 2008: 40).

[(...) el proceso esquizofrénico no es la misma cosa que la esquizofrenia, la enfermedad, la cual Deleuze y Guattari admiten que puede ser una angustiada dolencia. Esencialmente, lo que Deleuze y Guattari quieren demostrar es esto: que el esquizofrénico, en la plenitud del vuelo de su delirio, nos revela la verdadera naturaleza del deseo como proceso de síntesis. El proceso esquizofrénico, entonces, es para Deleuze y Guattari el modelo de cómo trabaja el deseo. (*Mi traducción*)].



ejemplo de producción deseante. No se obvие que este “paseo del esquizo” es, pues, el equivalente del delirio, el cual hace patente el modo operativo de las “máquinas deseantes”; ya que para Deleuze y Guattari la producción deseante está en todas partes, aunque solamente se hace visible en su estado puro en el delirio esquizofrénico. Así las cosas, el “esquizo” supone la alternativa perfecta para desbancar la subjetividad edípica, lo que lleva a Deleuze y Guattari, en su clara defensa de una psiquiatría materialista, a reivindicar el inconsciente esquizoide frente al inconsciente sometido a la triangulación deseante: ‘*La promenade du schizophrène: c’est un meilleur modèle que le névrosé couché sur le divan.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 7).<sup>108</sup>

De acuerdo con esto, el “esquizo” da inicio a una batalla contra el *ser*, contra el cógito psicoanalítico. Insistimos, el “esquizo” no tiene un “yo” definido. ‘*Monde fascinant où l’identité du moi est perdue, non pas au bénéfice de l’identité de l’Un ou de l’unité du Tout, mais au profit d’une multiplicité intense et d’un pouvoir de métamorphose, où jouent les uns dans les autres des rapports de puissance.*’ (Deleuze, 1969: 345).<sup>109</sup> En eso consiste *hacerse “esquizo”*: confundirse con otros cuerpos identitarios en inquebrantable movimiento de fuga, diseñar una personalidad en constante proceso de realización, y abrirnos al mundo de las intensidades afectantes. Con lo cual, en lugar del “yo” edípico, la única unidad ontológica de la que podemos hablar es la subjetividad cortocircuitada de la producción deseante; la identidad del “*flujo-esquiza*”: componente básico de las “máquinas deseantes”, que recorre la superficie del “CsO” sin implicar ningún valor representativo, ninguna unidad medular, ninguna organización ni significación. Así que la subjetividad ya no es una, sino múltiple. Es más, la subjetividad no *es*, sino que *se produce* a lo largo de los estados deseantes, y por eso el sujeto no es un “yo” unitario, sino que se articula como una entidad fluctuante, imprecisa y dinámica, en suma, como el resultado aleatorio de una tirada de dados.<sup>110</sup> La identidad, en la expresión de Zygmunt Bauman, es, en efecto, un perpetuo *statu nascendi*. Ya no volváis a decir “yo soy tal” o “yo soy cual”. ‘*C’est un très bon rêve schizo. Etre en plein dans la foule, et en même temps complètement en dehors, très loin: bordure, promenade à la Virginia Woolf («jamais plus je ne*

---

<sup>108</sup> [‘El paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico acostado en el diván.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 11)].

<sup>109</sup> [‘Mundo fascinante donde la identidad del yo está perdida, no en beneficio de la identidad de lo Uno o de la unidad del Todo, sino en provecho de una multiplicidad intensa y de un poder de metamorfosis, en el que actúan unas en otras relaciones de potencia.’ (Deleuze, 2011: 344)].

<sup>110</sup> ‘La ontología se asemeja a una tirada de dados. No tiene el estatuto de un zócalo para apoyarse o para descansar, sino el de un devenir aleatorio, el de una abertura [...]. Estas tiradas de dados tienen una relación con el sujeto, con el “Yo”, pero siempre quebrado, hendido, y desplazan las líneas de fisura dentro del orden de la temporalidad.’ (Dosse, 2009: 198).

*dirai je suis ceci, je suis cela*»).' (Deleuze; y Guattari, 1980: 42).<sup>111</sup> No codifiquéis. No echéis “raíces”. La identidad brota en el auto-reconocimiento de las intensidades de deseo, como causa y producto excedente de una secuencia maquínica.<sup>112</sup> Por ello dice oportunamente Deleuze que ‘*n’y a-t-il pas d’autre cogito qu’avorté, ni d’autre sujet que larvaire.*’ (Deleuze, 1985b: 146).<sup>113</sup>

En este contexto, los autores de *L’Anti-Edipe* insisten en la necesidad de perder nuestro “yo”, de desarticular nuestra identidad, de deconstruir nuestros rasgos, de borrar nuestra cara. En concreto, argumentan que al igual que urge deshacer el “organismo”, urge también desvirtuar el “rostro”, ya que “organismo” y “rostro” son inseparables en tanto en cuanto el “rostro” constituye la fijación de unos rasgos concretos; o dicho de otra manera, la “molaridad” de la identidad. Por eso el “esquizo”, aquel que no tiene una subjetividad definida y que no se reconoce en sus propios rasgos, se posiciona en contra de la “facialidad”; en contra del fascismo de lo “molar”. ¡Cortad el “árbol”, descomponed el “organismo”! No habrá un “rostro” que se corresponda con vuestro “yo”, porque el “yo” no *será*, no habrá “yo” con identidad. Nadie podrá reconocerlos. Nadie os hará un retrato robot. Ningún rasgo perfilado, la cara debe cambiar constantemente. Así, nos será ya imposible reconocer rostros, como el *hombre que confundió a su mujer con un sombrero*,<sup>114</sup> e infundiremos el “Síndrome de Alicia en el País de las Maravillas” en cuantos nos rodean.<sup>115</sup> En definitiva, la actitud esquizofrénica es la feliz

---

<sup>111</sup> [‘Qué gran sueño esquizofrénico. Estar de lleno en la multitud y a la vez totalmente fuera, muy lejos: borde, paseo a lo Virginia Woolf (“jamás volveré a decir *soy esto, soy aquello*”).’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 36)].

<sup>112</sup> ‘De hecho, nos pasamos el tiempo diciendo Yo, identificándonos, reconociéndonos y declinando nuestras propiedades. Lo que Deleuze muestra es que el sujeto es efecto y no causa, residuo y no origen, y que la ilusión comienza cuando se lo tiene justamente por un origen: de los pensamientos, de los deseos, etc. [...]. Le pertenece a la identidad el estar perdida, y a la identificación el comenzar siempre demasiado tarde, *a posteriori.*’ (Zourabichvili, 2011: 141).

<sup>113</sup> [‘no hay otro cogito que el abortado, ni otro sujeto que el larvario.’ (Deleuze, 1988: 194)].

<sup>114</sup> Se hace alusión al libro del neurólogo británico Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales* (1985), en el que, entre otros casos, se relata el que da título a la obra; la historia de un afamado profesor de música, que sufre agnosia visual, lo que le lleva a cometer “errores” anecdóticos de no poca curiosidad. Lo más significativo de su déficit es la imposibilidad de captar visualmente y componer en su mente lo que ve, es decir, de percibir y aprehender correctamente los estímulos visuales que recibe: la totalidad de una escena, de un paisaje, e incluso de un rostro; en suma, un conjunto de elementos unitariamente acoplados. Él sólo veía elementos “aislados”, desconectados, incapaz de hilvanar un todo coherente, y por tanto, de reconocer objetos, lugares, e incluso personas. ‘No era capaz de ver la totalidad, sólo veía detalles, que localizaba como señales en una pantalla de radar. Nunca establecía relación con la imagen como un todo... nunca abordaba, digamos, su fisonomía. Le era imposible captar un paisaje, una escena.’ (Sacks, 2009: 26-28). No se pase por alto la similitud de esta anomalía con las particularidades funcionales del esquizofrénico y su desorden mental cortocircuitado, tan parecido, por cierto a la primera síntesis deseante –“y...y...y...”.

<sup>115</sup> Nos referimos a la prosopagnosia, un tipo de agnosia visual (Freud fue, por cierto, el primero en emplear este término de “agnosia” en su libro *Afasia*, de 1891). Esta anomalía es conocida también como “Síndrome de Alicia en el País de las Maravillas”, y se caracteriza por la incapacidad de los que lo padecen de reconocer caras. Esta enfermedad perceptiva, por lo misterioso de su proceder, ha sido objeto de reinterpretaciones varias en medios artísticos, de lo que es claro ejemplo la película *Agnosia* (Eugenio Miras, 2010).

predisposición de lograr una subjetividad de múltiples “yoes” percederos, de diversos “egos” abortados, en lo que podría ser una analogía del cuento de Khalil Gibrán “El sepulturero”, incluido en su libro titulado precisamente *El loco* (1918):

‘Una vez, mientras yo estaba enterrando uno de mis egos, se acercó a mí el sepulturero, para decirme:

- De todos los que vienen aquí a enterrar a sus egos muertos, sólo tú me eres simpático.
- Me halagas mucho -le repliqué-; pero, ¿por qué te inspiro tanta simpatía?
- Porque todos llegan aquí llorando; sólo tú llegas riendo, y te marchas riendo, cada vez.’ (Gibrán, 1983: 51).

### **2.2.3. Esquizofrenia frente al capital: “esquizoanálisis”.**

No es, por tanto, un elogio a la esquizofrenia lo que propugnan Deleuze y Guattari. Visto está que su interés no reside tanto en la enfermedad mental como en sus características, con idea de aplicarlas de modelo en la producción “anti-edípica” de la subjetividad. No se trata, pues, de esquizofrenia, sino de “*esquizofrenización*”; lo cual consistiría en ese proceso de desintegración del “yo” unitario y/o “molar”, que venimos describiendo. Es decir, ese proceso de desmembración del “yo” edípico, que pretende eliminar el “microfascismo” que controla el deseo inconsciente. De ahí, pues, que Deleuze y Guattari hablen justamente de “*esquizofrenizar*” a Edipo. Ahora bien, en paralelo, hay que “*esquizofrenizar*” a Imperio, para atacar no sólo la vertiente microfascista de la dominación inconsciente, sino también la vertiente macrofascista, liberando así no sólo las “máquinas deseantes” sino además las “máquinas sociales”.<sup>116</sup> Por eso se decía en el capítulo primero que había que “*esquizofrenizar*” el capital; pues éste prolonga el dominio edípico en el plano deseante de la colectividad. En esta tarea, la labor rizomática del “nómada” -el “*paseo del esquizo*”- será un elemento clave. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que si la “*esquizofrenización*” de Edipo, por medio de la fabricación del “CsO”, era ya de por sí una empresa arriesgada, esta nueva misión implicará así mismo considerables dificultades; sobre todo porque *el capital se encarga de producir él*

---

<sup>116</sup> ‘*Tel est donc le but de la schizo-analyse: analyser la nature spécifique des investissements libidinaux de l’économique et du politique; et par là montrer comment le désir peut être déterminé à désirer sa propre répression dans le sujet qui désire (d’où le rôle de la pulsion de mort dans le branchement du désir et du social).* (Deleuze; y Guattari, 1973: 124-125).

[‘Este es, pues, el objetivo del esquizoanálisis: analizar la naturaleza específica de las catexis libidinales de lo económico y lo político; y con ello mostrar que el deseo puede verse determinado a desear su propia represión en el sujeto que desea (de ahí el papel de la pulsión de muerte en el ramal del deseo y de lo social).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 110).]

también “esquizos” que luego, como sabemos, intenta controlar. Por lo tanto, el gran problema es que la máquina de captura del inconsciente a nivel de socius (la “máquina civilizada-capitalista”) funciona igual que el deseo: *el capitalismo se conduce de manera “esquizo-paranoide”* (“fluir-cortar”) buscando la producción de un sujeto “esquizo” que él pueda someter para beneficio del sistema.

Por tanto, he aquí el riesgo fundamental –no en vano, Deleuze y Guattari señalan con frecuencia que el capitalismo es una poderosa “máquina deseante”. Y sin embargo, aun siendo la misma mecánica que la de la producción deseante, el capital busca un resultado por completo distinto: si bien ambos cortan y dejar fluir los elementos deseantes, uno lo hace para liberarlos, y el otro para sobrecodificarlos en un último gesto de “reterritorialización”. El sistema capitalista imprime así sobre el “esquizo” este gesto de captura, haciendo de él un objeto de dominación, el cual, no obstante, había sido generado por medio de una “desterritorialización” previa. En esto consiste la mecánica perversa del capital. De este modo, Imperio impulsa en primer lugar una dispersión de conexiones inconscientes, pero luego se esfuerza por apresar al sujeto desterritorializado que nace de aquí, y fijarlo en la dinámica que mejor convenga al capital. Realmente lo que pretende es desintegrar unidades para después condensar los fragmentos resultantes y recomponerlos según sus intereses de continuidad y permanencia. Con lo cual, es cierto: *el capital forma esquizos*; pero también es verdad que no les deja desarrollarse de acuerdo a su naturaleza esquizoide, puesto que enseguida procede a encarcelarlos con camisa de fuerza, produciéndolos únicamente en tanto resultan útiles para el sistema. ‘*Notre société produit des schizos comme du shampoing Dop ou des autos Renault, à la seule différence qu’ils ne sont pas vendables.*’ (Deleuze; y Guattari: 1973, 290).<sup>117</sup> Por así decirlo, el capital quiere “esquizar a la carta”, pues sabe que el “esquizo” en libertad es su potencial enemigo; la flagrante amenaza para la supervivencia de su propio ordenamiento. Expuesto brevemente, diríamos que el capitalismo ve en el “esquizo” el peligro inminente de su disolución, nacido además de sí mismo, lo que le induce a controlarlo para anular su poder contestatario.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> [“Nuestra sociedad produce esquizos como produce champú Dop o coches Renault, con la única diferencia de que no pueden venderse. Pero, precisamente, ¿cómo explicar que la producción capitalista no cesa de detener el proceso esquizofrénico, de transformar al sujeto en entidad clínica encerrada, como si viese en ese proceso la imagen de su propia muerte llegada desde dentro? ¿Por qué encierra a sus locos en vez de ver en ellos a sus propios héroes, su propia realización?” (Deleuze; y Guattari, 1985: 252-253)].

<sup>118</sup> ‘*Capital is powerless, however, to prevent the conjunction of deterritorialized flows and the creation of new desiring-machines. Indeed, capital produces schizophrenics, machines of immanent desiring-production, in the same way that it produces anything else. To prevent capital from being overturned by schizophrenia, and the free exercise of desiring-production, it must find a way of capturing desire.*’ (Goodchild, 1996: 100).

[El capital no tiene poder, sin embargo, para prevenir la conjunción de flujos desterritorializados y la creación de nuevas máquinas deseantes. De hecho, el capital produce esquizofrenia, máquinas inmanentes de producción deseante, de la misma manera que produce cualquier otra cosa. Para prevenir el

Así, el “esquizo” corre el riesgo de malograrse y convertirse en el “esquizo” *producido por el capital* y no por las “síntesis pasivas” de deseo. Por eso dicen Deleuze y Guattari que *la esquizofrenia es la enfermedad de nuestro tiempo*, ya que a causa del “*double bind*” de Imperio se configuran personas insatisfechas, engañadas con el fantasma de su propio “yo”, víctimas de la representación y del deseo entendido como carencia. De esto se infiere que todo “esquizo” absorbido por el capital se torna enfermizo y angustiado, insustancial, manipulado por las corrientes del socius “civilizado”; se hace, literalmente, esquizofrénico. En otras palabras, el “rizoma” se transforma en “raicilla”. Por eso el esquizofrénico clínico, el esquizofrénico en su sentido “negativo”, es decir, el esquizofrénico patológico y no el “deleuzoguattariano”, tiene mucho que ver con los productos ontológicos que resultan de la estructura capitalista imperante:

*‘Le décodage des flux, la déterritorialisation du socius forment ainsi la tendance la plus essentielle du capitalisme. Il ne cesse de s’approcher de sa limite, qui est une limite proprement schizophrénique. Il tend de toutes ses forces à produire le schizo comme le sujet des flux décodés sur le corps sans organes [...] Quand on dit que la schizophrénie est notre maladie, la maladie de notre époque, on ne doit pas vouloir dire seulement que la vie moderne rend fou. Il ne s’agit pas de mode de vie, mais de procès de production. [...] En fait, nous voulons dire que le capitalisme, dans son processus de production produit une formidable charge schizophrénique sur laquelle il fait porter tout le poids de sa répression, mais qui ne cesse de se reproduire comme limite du procès. Car le capitalisme ne cesse pas de contrarier, d’inhiber sa tendance en même temps qu’il s’y précipite; il ne cesse de repousser sa limite en même temps qu’il y tend.’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 41-42).<sup>119</sup>*

Comprobamos, entonces, que el “esquizo” se encuentra en el extremo final de la secuencia capitalista como su resultado inevitable, como producto de su actividad primaria de “descodificación”, y ahí permanece, como arma de liberación de flujos libidinales. Por eso el

---

riesgo de ser derrocado por la esquizofrenia, y los libres ejercicios de producción deseante, el capital debe hallar una manera de capturar el deseo. (*Mi traducción*).

<sup>119</sup> [‘La descodificación de los flujos, la desterritorialización del socius forman, de este modo, la tendencia más esencial del capitalismo. No cesa de aproximarse a su límite, que es un límite propiamente esquizofrénico. Tiende con todas sus fuerzas a producir el esquizo como el sujeto de los flujos descodificados sobre el cuerpo sin órganos (...) Cuando decimos que la esquizofrenia es nuestra enfermedad, la enfermedad de nuestra época, no queremos decir solamente que la vida moderna nos vuelve locos. No se trata de modo de vida, sino de proceso de producción. (...) De hecho, queremos decir que el capitalismo, en su proceso de producción, produce una formidable carga esquizofrénica sobre la que hace caer todo el peso de su represión, pero que no cesa de reproducirse como límite del proceso. Pues el capitalismo no cesa de contrariar, de inhibir su tendencia al mismo tiempo que se precipita en ella; no cesa de rechazar su límite al mismo tiempo que tiende a él.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 39-40)].

“esquizo” personifica, para terror del capital, la movilidad deseante y su multiplicidad de conexiones. Y es por eso que Imperio intenta hacerse con él tan pronto se constituye. *‘Le schizophrène se tient à la limite du capitalisme: il en est la tendance développée, le surproduit, le prolétaire et l’ange exterminateur. Il brouille tous les codes, et porte les flux décodés du désir.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 43).<sup>120</sup> Por eso el “esquizo”, aun siendo hijo del capital, es también su amenaza, y por eso el objetivo del capital es dominarlo; meter por vereda este vástago rebelde recanalizando su “potenza” de acción. En palabras de Deleuze y Guattari: *‘On peut donc dire que la schizophrénie est la limite extérieure du capitalisme lui-même ou le terme de sa plus profonde tendance, mais que le capitalisme ne fonctionne qu’à condition d’inhiber cette tendance, ou de repousser et de déplacer cette limite, en y substituant ses propres limites relatives immanentes qu’il ne cesse de reproduire à une échelle élargie. Ce qu’il décode d’une main, il l’axiomatise de l’autre.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 292).<sup>121</sup> En resumen, el capital crea al “esquizo”, pero también lo inhibe, lo hace *enfermar* de verdad. Por eso no es lo mismo la esquizofrenia de las “síntesis pasivas” que la esquizofrenia generada por el capital.<sup>122</sup> *‘La schizophrénie n’est donc pas l’identité du capitalisme, mais au contraire sa différence, son écart et sa mort.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 293).<sup>123</sup>

Se hace necesario, entonces, poner en práctica la esquizofrenia que defienden Deleuze y Guattari para así establecer un combate contra Imperio desde el interior mismo de Imperio. En otras palabras, enfrentarse a su dominación dando un uso distinto a sus mismos procedimientos. En eso consiste “esquizofrenizar” el capital desde dentro de la articulación capitalista: proyectar “rizomas” y trazar “líneas de fuga” para dinamitar la subjetivación “edípico-imperial”. Como afirmaban Hardt y Negri, es necesario trabajar *desde dentro de Imperio y a través de Imperio* para poder subvertirlo. Aquí entra en juego la capacidad revolucionaria de la esquizofrenia; esa fuerza desterritorializadora que el capital tanto teme y que intenta subyugar por todos los

---

<sup>120</sup> [‘El esquizofrénico se mantiene en el límite del capitalismo: es su tendencia desarrollada, el excedente de producto, el proletario y el ángel exterminador. Mezcla todos los códigos, y lleva los flujos descodificados del deseo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 41)].

<sup>121</sup> [‘Podemos decir, por tanto, que la esquizofrenia es el límite exterior del propio capitalismo o la terminación de su más profunda tendencia, pero que el capitalismo no funciona más que con la condición de inhibir esa tendencia o de rechazar y desplazar ese límite, sustituyéndolo por sus propios límites relativos inmanentes que no cesa de reproducir a una escala ampliada. Lo que con una mano descodifica, con la otra axiomatiza.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 253)].

<sup>122</sup> *‘Et pourtant ce serait une grande erreur d’identifier les flux capitalistes et les flux schizophréniques, sous le thème général d’un décodage des flux de désir. Certes, leur affinité est grande [...]’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 291).

[‘(...) cometeríamos un gran error si identificásemos *los flujos capitalistas y los flujos esquizofrénicos*, bajo el tema general de una descodificación de los flujos de deseo. Ciertamente, su afinidad es grande (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 252)]

<sup>123</sup> [‘La esquizofrenia no es, pues, la identidad del capitalismo, sino al contrario su diferencia, su separación y su muerte.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 253)].

medios. Pues bien, a partir de ésta, Deleuze y Guattari sistematizan una pragmática ontológica que bautizan con el nombre de “esquizoanálisis” (“schizo-analyse”), cuyos elementos principales han sido ya desgajados previamente: desde el “rizoma” hasta los “devenires”, teniendo por horizonte fundamental la construcción del “CsO”, en lo que localizamos nuestras “máquinas deseantes” y las dejamos trabajar libremente: conexiones-desconexiones. Consiste, concretamente, en una disciplina específica de acción sobre la producción del “yo” que se contrapone al modo de subjetivación promovido por el capital, y por extensión, al modo de subjetivación implantado por el psicoanálisis, el brazo largo de Edipo. En esta tesitura, por lo general, se suele considerar el “esquizoanálisis” como una opción contrapuesta al psicoanálisis. Sin embargo, y aun siendo verdad que el “esquizoanálisis” acoge novedades radicales que pretenden desbancar los pilares arcaizantes del freudismo, lo cierto es que Deleuze y Guattari no lo plantean como una alternativa excluyente, como si fuera obligatorio elegir entre uno u otro – “esquizoanálisis” o psicoanálisis. Lo que quieren Deleuze y Guattari es pulir y reconvertir el acercamiento al inconsciente desde el interior mismo del corpus psicoanalítico, el cual, plagado de logros y avances prometedores, degeneró en el esperpento del “teatro de la representación”.

En consecuencia, no debe malinterpretarse el sentido con el que Deleuze y Guattari formulan el “esquizoanálisis”, ya que su finalidad no se centra tanto en desterrar el psicoanálisis, como en corroer la estructura edípica que éste secunda. Se trata, en definitiva, de aportar una nueva visión del inconsciente: inconsciente como *fábrica*, como *producción de deseo*. De acuerdo con esta idea, lo que pretenden es acometer una especie de “renovación” del psicoanálisis; un *internal reversal* que permita transformar su esquema operativo y recuperar las aportaciones originales de las primeras incursiones psicoanalíticas, volcadas en el descubrimiento de la producción inconsciente, que muy pronto Freud sometió tristemente a “reterritorialización” bajo la forma del “Complejo de Edipo”.<sup>124</sup> Por eso los autores de *L’Anti-*

---

<sup>124</sup> ‘Deleuze and Guattari consider the turn toward Oedipus, which psychoanalysis made relatively late in its development (it was “discovered” by Freud in 1897 in the course of the self-analysis that led to the writing of *The Interpretation of Dreams*, but wasn’t generalized into a model of the unconscious until 1923 in *The Ego and the Id*), a “long mistake” whose history they undertake to write. They consider it a mistake inasmuch that Freud’s first discovery was “the domain of free syntheses where everything is possible: endless connections, nonexclusive disjunctions, non-specific conjunctions, partial objects and flows”. In other words, psychoanalysis was a form of schizoanalysis to begin with, but then took a wrong turning.’ (Buchanan, 2008: 31).

[Deleuze y Guattari consideran que el giro hacia Edipo, que el psicoanálisis efectúa relativamente tarde en su desarrollo (el complejo fue “descubierto” por Freud en 1897 en el curso del auto-análisis que le llevó a escribir *La Interpretación de los sueños*, pero que no fue generalizado como modelo del inconsciente hasta 1923 en *El Yo y el Ello*), un “gran error” cuya historia pretenden reescribir. Lo consideran un error en la medida en que el descubrimiento originario de Freud fue “el dominio de las síntesis libres del deseo donde todo es posible: conexiones interminables, disyunciones antiexclusivistas, conjunciones inespecíficas, objetos parciales y flujos.” En otras palabras, el psicoanálisis era una forma de esquizoanálisis al principio, pero entonces torció por un mal camino. (*Mi traducción*)].

*Edipo* especifican que no sólo se requiere una nueva visión del *socius*, sino una nueva visión del inconsciente en general.<sup>125</sup> Habiendo remarcado, por tanto, la engañosa asimilación del “esquizoanálisis” con una ideología programática instituida como “anti-psicoanálisis”, hemos de considerarlo, pues, como lo que es: una transformación del psicoanálisis por medio de la crítica a Edipo. El motor del “esquizoanálisis” es, como se ha dicho, la crítica a la lectura ilegítima que hace Edipo del deseo, convirtiéndolo en un espectro metafísico. Sólo el “esquizoanálisis” permitirá abordar la doble vertiente de la lucha por la liberación inconsciente. Sólo el “esquizoanálisis” permitirá, en efecto, derrocar el *Imperio de Edipo*. ¡Edipo está demandando ya un golpe de Estado! La finalidad del “esquizoanálisis” es, por tanto, *curarnos de Edipo*, “curarnos de la cura”; “desedipizar” el inconsciente y desinfectarnos de este virulento parásito restituyendo la funcionalidad de las “máquinas deseantes”. El “esquizoanálisis” revierte los esquemas representativos y fantasmáticos de Edipo, rastrea el itinerario productivo del deseo y no cesa de preguntar: “¿Cuáles son tus máquinas deseantes?”, “¿Cómo funcionan?”, “¿Qué síntesis tienen lugar en ellas?”<sup>126</sup> De tal forma, sólo este análisis del inconsciente deseante, sólo este *análisis esquizofrénico* (“esquizoanálisis”), permitirá llevar a término la “desedipización” del inconsciente.<sup>127</sup> Remitiendo a la opinión de Deleuze y Guattari:

*‘La thèse de la schizo-analyse est simple: le désir est machine, synthèse de machines, agencement machinique –machines désirantes. Le désir est de l’ordre de la production, toute production est à la fois désirante et sociale. Nous reprochons donc à la psychanalyse d’avoir écrasé cet ordre de la production, de l’avoir reversé dans la représentation. Loin d’être l’audace de la psychanalyse, l’idée de représentation inconsciente marque dès le début sa faillite ou son renoncement: un inconscient qui ne produit plus, mais qui se contente de croire... L’inconscient*

---

<sup>125</sup> En este aspecto, Deleuze y Guattari reconocen las bases de una incipiente “psiquiatría materialista” en Wilhem Reich, discípulo freudiano, quien, no obstante, supo reivindicar la naturaleza productiva del deseo y su papel determinante en las formaciones personales y sociales.

<sup>126</sup> *‘The task of schizoanalysis is that of learning what a subject’s desiring-machines are, how they work, with what syntheses, what bursts of energy in the machines, what constituent misfires, with what flows, what chains, and what becomings in each case.’* (Genosko (ed.), 1996: 92).

[La tarea del esquizoanálisis consiste en aprender cuáles son las “máquinas deseantes” en cada sujeto, cómo funcionan, a través de qué síntesis, qué estallidos de energía ocurren en las máquinas, qué fallos constituyentes, con qué flujos, qué cadenas, y qué devenires en cada caso. (*Mi traducción*)].

<sup>127</sup> *‘Contrairement à la psychanalyse qui tombe elle-même dans le piège en faisant tomber l’inconscient dans son piège, la schizo-analyse suit les lignes de fuite et les indices machiniques jusqu’aux machines désirantes.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 406).

[‘Al contrario del psicoanálisis, que cae en la trampa haciendo caer al inconsciente en su trampa, el esquizoanálisis sigue las líneas de fuga y los índices maquinicos hasta las máquinas deseantes.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 350)].



*croit à Œdipe, il croit à la castration, à la loi...*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 352).<sup>128</sup>

De todo ello se infiere que el objetivo primordial del “esquizoanálisis” es destruir la convicción psicoanalítica en el “yo” integral y eliminar con ello la trampa de la represión edípica, sus imágenes significantes y su dependencia de los roles paterno-filiales estipulados. Obsérvese, pues, que la del “esquizoanálisis” es una tarea por un lado *constructiva*, porque debe fabricar el “CsO”, pero también es esencialmente *destruktiva*, ya que para componer el “CsO” debe derrumbar primero esta serie de conjuntos “molares” implantados por la instancia superyoica. ‘*Détruire, détruire: la tâche de la schizo-analyse passe par la destruction, tout un nettoyage, tout un curetage de l’inconscient. Détruire Œdipe, l’illusion du moi, le fantoche du surmoi, la culpabilité, la loi, la castration...*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 371).<sup>129</sup> Así, con la acción del “esquizoanálisis”, el “yo” psicoanalítico desaparece. Se torna objeto de destrucción: ocurre que ‘*le moi, c’est comme papa-maman, il y a longtemps que le schizo n’y croit plus.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 30).<sup>130</sup> ¿Qué ha sucedido entonces? Sencillamente que en uno de sus “paseos”, en uno de sus múltiples “devenires”, el “esquizo” ha perdido a Edipo, se le ha extraviado su “yo”. Como Deleuze y Guattari no cesan de repetir, la producción deseante es la principal preocupación de la “psiquiatría materialista”, esto es, del “esquizoanálisis”; por tanto, nada de creer entonces en un “yo” edípicamente reprimido. Por todo ello, la diferencia básica entre “esquizoanálisis” y psicoanálisis reside en proponer dos formas distintas de entender el inconsciente. Los autores de *L’Anti-Œdipe* lo pueden decir más alto pero no más claro: el “esquizo” es el testimonio fehaciente del modo de producción deseante, y el “esquizoanálisis” trata de entender cómo funciona y ayudar a su libre articulación. Por eso, el “esquizoanálisis” es un “anti-calco”; lo suyo es analizar las *cartografías del deseo*: hallar las “máquinas deseantes” y averiguar según qué trayectorias afectantes trabajan. ‘*At base, schizoanalysis only poses one question: “how does one model oneself?”*’ (Genosko (ed.), 1996: 132).<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> [‘La tesis del esquizoanálisis es simple: el deseo es máquina, síntesis de máquinas, disposición maquinica –máquinas deseantes. El deseo pertenece al orden de la *producción*, toda producción es a la vez deseante y social. Reprochamos, pues, al psicoanálisis el haber aplastado este orden de la producción, el haberlo vertido en la *representación*. En vez de ser la audacia del psicoanálisis, la idea de representación inconsciente señala desde el principio su fracaso o su renuncia: un inconsciente que ya no produce, que se contenta con *creer*... El inconsciente cree en Edipo, cree en la castración, en la ley...’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 306)].

<sup>129</sup> [‘Destruir, destruir: la tarea del esquizoanálisis pasa por la destrucción, toda una limpieza, todo un raspado del inconsciente. Destruir Edipo, la ilusión del yo, el fantoche del super-yo, la culpabilidad, la ley, la castración...’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 321)].

<sup>130</sup> [‘(...) el yo es como el papá-mamá, ya hace tiempo que el esquizo no cree en él.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 30)].

<sup>131</sup> [En la base, el “esquizoanálisis” sólo propone una pregunta: “¿Cómo se modela uno a sí mismo?”. (*Mi traducción*)].

### 2.3. “Agenciamientos” sociales y artísticos: de la “máquina abstracta” a la “máquina de guerra”.

El modelo de revolución “molecular” personificado en el “esquizo” posee una faceta colectiva que no sólo pretende desacreditar el “microfascismo”, sino socavar también, y muy especialmente, el “macrofascismo”. Como se ha apuntado con anterioridad, la intención del “esquizo” no es únicamente destruir a Edipo sino desgastar también a Imperio. De forma que se hace necesario considerar su participación en la restauración de las articulaciones productivas de las “máquinas deseantes” pero también de las “máquinas sociales”.

#### 2.3.1. “Agenciamientos colectivos”: de los “grupos-sujeto” a las “máquinas abstractas”.

Consecuencia de esta dinámica, la *fuga esquizoide* se aplica también en los engranajes colectivos como investiduras deseantes en la esfera social; sistema mediante el cual se consigue “esquizofrenizar” el sistema de captura de las “máquinas sociales”. Como resultado de dicho proceso, surgirán “esquizos” *colectivos*: individuos sociales “anedípicos”, que por constituir en sí mismos una “multitud”, reciben, según la designación “deleuzoguattariana”, el nombre de “*grupos-sujeto*”. Estos “grupos-sujeto” se erigen al margen de toda organización interna o “molaridad”; por eso contrastan con la otra tipología ontológico-grupal que distinguen Deleuze y Guattari; la de los denominados “*grupos sometidos*”, que adoptan un perfil arborescente y despótico.<sup>132</sup> Corresponderá, por tanto, a los “grupos-sujeto” la tarea de la “desedipización” en la esfera social. Salta a la vista entonces que el “esquizoanálisis” presenta objetivos de “largo alcance” -más allá de los esencialmente individuales-, los cuales debe acometer en el ámbito del *socius*, asumiendo bajo su radio de acción las conexiones y rupturas libidinales acaecidas en instituciones estatales, organismos financieros, instancias educativas, espacios de intervención social, etc.<sup>133</sup> En efecto, conviene recordar que el “esquizoanálisis”, en su afán por “desedipizar”

---

<sup>132</sup> Recordemos que los “*grupos-sujeto*” (“*groupe-sujet*”) son aquellos que, de constitución “molecular”, horizontal y múltiple, difieren de los “*grupos sometidos*” (“*groupe assujetti*”), también llamados “*grupos-objeto*”, los cuales responden, por el contrario, a una estructura vertical y jerárquica. A este respecto dice Guattari: ‘*J’ai voulu schématiser cette séparation, cette différence, par les notions de groupe-sujet (le groupe qui se propose de ressaisir sa loi interne, son projet, son action sur d’autres) et de groupe-objet (qui reçoit ses déterminations des autres groupes).*’ (Guattari, 2003: 156).

[‘He querido esquematizar esta separación, esta diferencia, mediante las nociones de *grupo-sujeto* (el grupo que se propone recuperar su ley interna, su proyecto, su influencia sobre otros) y *grupo-objeto* (que recibe de otros grupos sus determinaciones).’ (Guattari, 1976: 183)].

<sup>133</sup> ‘*La schizo-analyse ne se cache donc pas d’être une psychanalyse politique et sociale, une analyse militante: non pas parce qu’elle généraliserait Œdipe dans la culture, sous les conditions ridicules qui ont eu cours jusqu’à maintenant. Mais, au contraire, parce qu’elle se propose de montrer l’existence d’un investissement libidinal inconscient de la production sociale historique, distinct des investissements conscients qui coexistent avec lui.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 117).

el deseo, rastrea por un lado las “líneas de fuga” movilizadas en las “máquinas deseantes”, y por otro, aunque no separadamente, las inversiones deseantes de este inconsciente individual en el *socius*, para constatar cómo se gesta el inconsciente colectivo que sostiene las “máquinas sociales”. Así, trabaja concatenadamente tanto en un ámbito como en otro:

*‘La schizo-analyse n’a pas d’autre objet pratique: quel est ton corps sans organes? quelles sont tes lignes à toi, quelle carte es-tu en train de faire et de remanier, quelle ligne abstraite vas-tu tracer, et à quel prix, pour toi et pour les autres? [...] [La schizo-analyse] ne porte que sur des linéaments, qui traversent aussi bien des groupes que des individus. Analyse du désir, la schizo-analyse est immédiatement pratique, immédiatement politique, qu’il s’agisse d’un individu, d’un groupe ou d’une société.’* (Deleuze; y Guattari, 1980: 249).<sup>134</sup>

Deleuze y Guattari insisten en que el “esquizoanálisis” no hace distinción entre “*economía libidinal*” y “*economía social*”, pues el objetivo último de la práctica esquizoanalítica no es otro que conectar el inconsciente deseante (“*micropolítica*”) con las producciones sociales, económicas, y políticas.<sup>135</sup> En este contexto, la participación del “esquizoanálisis” en el régimen del *socius* debe entenderse desde el punto de vista de la productividad del deseo en dicho ámbito, y no confundirnos con una mera conexión social o política en el sentido estandarizado de la expresión. Dicho de otro modo, no debiera pensarse esta inclinación social del “esquizoanálisis”, y sobre todo su naturaleza *política*, como una vinculación exclusiva con el mundo de los organismos sociales o de la política nacional o internacional. No se trata de eso. Cuando Deleuze y Guattari afirman que el “esquizoanálisis” es

---

[‘El esquizoanálisis no oculta que es un psicoanálisis político y social, un análisis militante: y ello no porque generalice Edipo en la cultura, en las condiciones ridículas mantenidas hasta ahora. Sino, por el contrario, porque se propone mostrar la existencia de una catexis libidinal inconsciente de la producción social histórica, distinta de las catexis conscientes que coexisten con ella. (Deleuze; y Guattari, 1985: 104)].

<sup>134</sup> [‘El esquizoanálisis no tiene otro objeto práctico: ¿Cuál es tu cuerpo sin órganos? ¿Cuáles son tus propias líneas, qué mapa estás haciendo y rehaciendo, qué línea abstracta vas a trazar, y a qué precio, para ti y para los demás? (...) (El esquizoanálisis) tiene por objeto *lineamientos*, que atraviesan tanto a grupos como a individuos. Análisis del deseo, el esquizoanálisis es inmediatamente práctico, inmediatamente político, ya se trate de un individuo, de un grupo o de una sociedad.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 207)].

<sup>135</sup> *‘Un socius étant donné, elle demande seulement quelle place il réserve à la production désirante, quel rôle moteur y a le désir, sous quelles formes s’y fait la conciliation du régime de la production désirante et du régime de la production sociale, puisque c’est la même production de toute manière, mais sous deux régimes différents [...].’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 456).

[‘Dado un *socius*, [el esquizoanálisis] tan sólo pregunta qué lugar reserva a la producción deseante, qué papel motor tiene el deseo, bajo qué formas se realiza la conciliación del régimen de la producción deseante con el régimen de la producción social, puesto que de cualquier modo es la misma producción, pero bajo dos regímenes diferentes [...].’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 391)].

eminentemente político (y si no lo fuera, no sería “esquizoanálisis”), el concepto de “política” que están empleando va más allá de la etiqueta que habitualmente se le adjudica al término, para abarcar un sentido de lo *político* como “*biopolítica*”; un término que, volviendo a Hardt y Negri, asume connotaciones en torno al “*común*”, en su acepción de “*multitudo*”. Se trata, pues, de un sentido de lo político que supera encasillamientos, y asume la pátina de la colectividad singularizante. Es aquí, y sólo aquí, en este sentido de lo *político* anudado a la producción del deseo colectivo, donde el “esquizoanálisis” podrá desarrollar la actividad del “esquizo” en su vertiente social. Aquí es donde, en definitiva, podrá localizar la aparición de las “*máquinas abstractas*” (“*machines abstraites*”).

Topamos aquí con otra creación conceptual de Deleuze y Guattari, a través de la cual designan lo que, dicho brevemente, sería el equivalente del “CsO” en el campo social. De ahí que las “*máquinas abstractas*” sean las encargadas de asumir en este espacio la función del “*plano de consistencia*” y de conducir el *continuum* de intensidad deseante, haciendo posible la conjunción de los flujos desterritorializados en el ámbito del socius. Además, las “*máquinas abstractas*” no se limitan a maniobrar la puesta en marcha del deseo, sino que son por sí mismas “*máquinas deseantes*”, máquinas que producen el deseo que luego hacen circular.<sup>136</sup> Además, las “*máquinas abstractas*” son máquinas diagramáticas, esto es, funcionan a través de “*diagramas*” (“*diagrammes*”), los cuales encauzan la presión energética descodificada presente en dichas máquinas, para hacer así posible su total “desterritorialización”. Y por otro lado, son “abstractas” porque ignoran formas y sustancias, y se componen de materias no formadas y de funciones no formales. Por tanto, son estas máquinas las que afrontan el reto de la “desterritorialización” social. Ahora bien, dentro del *modus operandi* que siguen las “*máquinas abstractas*” ostentan un rol primordial los “*agenciamientos*” (“*agencement*”), que suponen un elemento integrante fundamental. Manteniendo el paralelismo con la producción deseante individual, los “agenciamientos” serían el equivalente de las intensidades rizomáticas que atraviesan el “CsO”. ‘*Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu’elle augmente ses connexions.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 15).<sup>137</sup> Pues bien, para desterritorializar las “*máquinas sociales*”, las

---

<sup>136</sup> ‘*The abstract machine is not an object for the investment of desire; indeed, the abstract machine is a desiring-machine, a machine that desires, a source of desire –its consistency and power of existing are desire.*’ (Goodchild, 1996: 51).

[La “*máquina abstracta*” no es un objeto para la investidura del deseo; de hecho, la “*máquina abstracta*” es una “*máquina deseante*”, una máquina que desea, una fuente de deseo –su consistencia y poder de existencia son deseo. (*Mi traducción*)].

<sup>137</sup> [‘*Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones.*’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 14)].

“máquinas abstractas” deben perfilar el “diagrama” de cada “agenciamiento”, o lo que es lo mismo, trazar la ruta rizomática que va a seguir el “agenciamiento maquínico” en cuestión.

Así, “máquina abstracta” y “agenciamiento” están estrechamente relacionados: ‘*La machine abstraite n’existe pas plus indépendamment de l’agencement que l’agencement ne fonctionne indépendamment de la machine.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 127).<sup>138</sup> A este compendio de elementos los autores de *L’Anti-Œdipe* lo llaman “mecanosfera” (“*mécanosphère*”), cuya articulación básica se produce en los “estratos” (“*strates*”). En ellos, los “agenciamientos” suelen adoptar la forma de una máquina de enunciación y expresión sostenida en un “régimen de signos” (“*régime de signes*”) o “máquina semiótica” (“*machine sémiotique*”). Esta formulación de los “agenciamientos” recibe también el nombre de “agenciamientos colectivos de enunciación” (“*agencement collectifs d’énonciation*”), los cuales, según observan Deleuze y Guattari, se componen de dos ejes o “estratos”; uno de contenido (“*strate de contenu*”) y otro de expresión (“*strate d’expression*”). No obstante, siendo éstos, por así decirlo, la base constitutiva de las “máquinas abstractas”, ninguno presenta connotaciones “representativas”, ni distinguen tampoco entre contenido y expresión, pues en efecto, son “dispositivos” abstractos...<sup>139</sup> En la expresión “deleuzoguattariana”, ‘*chaque machine abstraite peut être considérée comme un «plateau» de variation qui met en continuité des variables de contenu et d’expression.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 638).<sup>140</sup> Esto implica, en definitiva, que tanto el contenido como la expresión presentes en el “agenciamiento maquínico” no buscan una finalidad significativa, sino que, como las formaciones conceptuales del “esquizo”, conecta y desconecta sus elementos al margen de cualquier connotación de sentido unitario.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> [‘Ni la máquina abstracta existe independientemente del agenciamiento, ni el agenciamiento funciona independientemente de la máquina.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 51)].

<sup>139</sup> ‘*La machine abstraite, rappelons-le, est ce qui dans un agencement opère la puissance de déterritorialisation. Elle doit être considéré comme un plan de variation contenu (le plan de consistance) qui, ignorant la distinction du contenu et de l’expression, de la forme et de la substance, met en jeu “des matières non formées et des fonctions non formelles”.*’ (Mengue, 1994: 62).

[La “máquina abstracta”, recordémoslo, es aquello que en un “agenciamiento” opera la potencia de la “desterritorialización”. Debe ser considerada como un plan de variación continuo (el “*plan de consistencia*”) el cual, ignorante de la distinción de contenido y expresión, de forma y substancia, pone en juego “las materias no formadas y las funciones no formales”. (*Mi traducción*)].

<sup>140</sup> [‘cada máquina abstracta puede ser considerada como una “meseta” de variación que pone en continuidad variables de contenido y de expresión.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 520)].

<sup>141</sup> ‘*Ce qui caractérise l’agencement est l’idée de conjugaison, de correspondance non causale, entre la forme d’expression et du contenu. Contenu (choses) et expression (signes) son toujours mis en connexion par un agencement, qui les formalise tous les deux (isomorphisme). Il y a une relation d’implication réciproque entre la forme du contenu (régime de corps ou machinique) et la forme d’expression (régime de signes).*’ (Mengue, 1994: 62).

[Lo que caracteriza al “agenciamiento” es la idea de conjugación, de correspondencia no causal, entre la forma de la expresión y del contenido. El contenido (cosas) y la expresión (signos) son siempre puestos en conexión por un agenciamiento, que las formaliza a ambos (isomorfismo). Existe una relación

La colectividad -la “multitud”, mejor dicho- encuentra en estas formaciones el medio de disponer de su plataforma de creación –el medio para hallar su lengua, para construir su discurso y hacer viable su actividad productiva; de forma que la producción deseante en el *socius* se vehiculiza a través de estos “agenciamientos colectivos de enunciación”. Son estos “dispositivos”, en efecto, los que albergan los movimientos deseantes del inconsciente grupal. ‘*C’est la notion d’agencement collectif d’énonciation qui devient la plus importante, puisqu’elle doit rendre compte du caractère social.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 101).<sup>142</sup> Sinergias en las que decantará, por tanto, el inconsciente de los “grupos-sujeto”; es decir, los inconscientes colectivos liberados de la garra “edípico-imperial”. He aquí también la relevancia de los procesos de elaboración de los “agenciamientos colectivos de enunciación”, ya que en el mismo trayecto de constitución de dichos “agenciamientos”, el deseo social está asistiendo a su producción y está suscitando apariciones excedentes de sujetos larvales. De ahí, pues, la importancia de articular libremente, “*anedípicamente*”, los “agenciamientos”. No se pierda de vista que, en línea de lo expuesto, los sujetos sociales son productos de la enunciación, y no a la inversa, como podría pensarse; puesto que en realidad *es la enunciación colectiva la que da lugar a las subjetividades* (diversas y polimorfas), y no éstas las que generan la enunciación. Por eso dicen Deleuze y Guattari que la enunciación no remite a un sujeto. No hay un sujeto que produzca la enunciación, sino que el sujeto aparece como consecuencia de ésta; que es, además, colectiva e impersonal. De hecho: ‘*Il n’y a pas d’énoncé individuel, il n’y en a jamais. Tout énoncé est le produit d’un agencement machinique, c’est-à-dire d’agents collectifs d’énonciation [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 51).<sup>143</sup>

Así pues, queda claro que enunciar es siempre algo colectivo –podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que no existen “agenciamientos” individuales; los “agenciamientos” sólo pueden ser colectivos, o no son “agenciamientos”. Por lo tanto, es necesario evitar las enunciaciones individuales, que envuelven un alto riesgo de “reterritorialización”. No nos dejemos engañar: las enunciaciones individuales son realmente otro fantasma codificador al servicio de Imperio. ‘*The individuated enunciation is the prisoner of the dominant meanings.*’ (Guattari, 2009a: 161).<sup>144</sup> No caigamos entonces en la costumbre psicoanalítica de buscar subjetividades unitarias y totalizadoras detrás de cada enunciación; hábito por el cual se rastrean

---

de implicación recíproca entre la forma del contenido (régimen de cuerpos o maquinaria) y la forma de la expresión (régimen de signos). (*Mi traducción*).

<sup>142</sup> [‘La noción de agenciamiento colectivo de enunciación deviene así fundamental, puesto que debe dar cuenta del carácter social.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 85)].

<sup>143</sup> [‘No hay enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir, de agentes colectivos de enunciación.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 43)].

<sup>144</sup> [La enunciación individual es prisionera de los significados dominantes. (*Mi traducción*)].

subjetividades edípicas en cada “dispositivo”. Como sabemos, para el psicoanálisis, tras cada delirio esquizofrénico (tras cada *acontecimiento* productivo del deseo) hay una subjetividad aquejada de un mal de inadaptación al “Complejo de Edipo”; un “yo” enfermo por no haber transitado correctamente por la fase edípica. Sería, pues, éste el que generaría la enunciación, cuando en realidad no hay tal subjetividad oculta tras la enunciación, sino *subjetividades que se producen en la propia enunciación*. En cambio, Freud, cegado por Edipo, es incapaz de percibir la proliferación aleatoria de subjetividades que va dejando a su paso el proceso de enunciación. Por todo esto, salta a la vista que no hay subjetividades ya formadas que confluyan para dar a luz el compuesto social del “agenciamiento”. Por el contrario, es en la producción del “agenciamiento” de donde brotan las diversas subjetividades. En suma, *no hay enunciadores, sino enunciados*. No hay subjetividades enunciantes, sino “dispositivos de enunciación”; “dispositivos” que producen la enunciación y que en dicho proceso fabrican también las subjetividades colectivas.<sup>145</sup> En resumen, así como no hay sujeto previo a la producción deseante, no hay sujeto de enunciación previo al “agenciamiento de enunciación colectiva”.

*‘Il n’y a pas d’énonciation individuelle, ni même de sujet d’énonciation. [...] Le caractère social de l’énonciation n’est intrinsèquement fondé que si l’on arrive à montrer comment l’énonciation renvoie par elle-même à des agencements collectifs. [...] il n’y a pas de contours distinctifs nets, il n’y a pas d’abord insertion d’énoncés différemment individués, ni emboîtement de sujets d’énonciation divers, mais un agencement collectif qui va déterminer comme sa conséquence les procès relatifs de subjectivation, les assignations d’individualité et*

---

<sup>145</sup> ‘La psychanalyse est faire tout entière pour empêcher les gens de parler et leur retirer toutes les conditions d’énonciation vraie. [...] La psychanalyse procède ainsi: elle part d’énoncés collectifs tout faits, du type Œdipe et elle prétend découvrir la cause de ces énoncés dans un sujet personnel d’énonciation qui doit faire l’inverse et c’est la tâche de la schizo-analyse: partir des énoncés personnels de quelqu’un et découvrir leur véritable production qui n’est jamais un sujet mais toujours des agencements machiniques de désir, des agencements collectifs d’énonciation qui le traversent et circulent en lui, creusant ici, bloqués là-bas, toujours sous forme de multiplicités, de meutes, de masses d’unités d’ordre différents qui le hantent et le peuplent [...] Il n’y a pas de sujet d’énonciation, il n’y a que des agencements producteurs d’énoncés.’ (Deleuze, 2003a: 76).

[‘El psicoanálisis está hecho en su totalidad para impedir hablar a la gente y para retirarles todas las condiciones de una verdadera enunciación. (...). El psicoanálisis procede de la siguiente manera: parte de enunciados colectivos ya formados, del tipo Edipo, y pretende descubrir la causa de estos enunciados en un sujeto de enunciación personal que le debe todo al psicoanálisis. Es una trampa desde el principio. Habría que actuar al revés, y ésa es la tarea del esquizo-análisis: partir de los enunciados personales de alguien y descubrir la verdadera producción, que nunca es la de un sujeto sino siempre la de dispositivos maquínicos de deseo, dispositivos colectivos de enunciación que atraviesan al sujeto y circulan por él, hundiéndose aquí, quedando bloqueados allá, y siempre en forma de multiplicidades, de mutas, de masas de diferentes unidades de orden que le habitan y le frecuentan (...) No hay sujeto de la enunciación, sólo hay dispositivos productores de enunciación.’ (Deleuze, 2007a: 90-91)].

*leurs distributions mouvantes dans le discours.*' (Deleuze; y Guattari, 1980: 101).<sup>146</sup>

### 2.3.2. *Del arte como "máquina de guerra".*

Desear, en el terreno del socius, consiste, pues, en construir "agenciamientos", ya que la actividad deseante fluye dentro de los "agenciamientos". Por así decirlo, la "línea de fuga" rizomática que veíamos en la vertiente individual de la libido adopta ahora la forma de un "agenciamiento" cuyo "diagrama" se articula en "estratos" desterritorializados. De este modo las "máquinas abstractas" evitan ser codificadas. Llegados a este punto, si previamente se nos animaba a hacernos un "CsO", se deduce que en el contexto social, tocará hacernos una "máquina abstracta". En otras palabras, si antes había que "devenir-esquizo", corresponde ahora "devenir-multitud". En una palabra, "*devenir-máquina abstracta*". Y aún más, dicen Deleuze y Guattari que es necesario que la "máquina abstracta" se acompañe también de "*máquinas de guerra*", las cuales debe fabricar. ¿Y en qué consiste esta nueva tipología de máquina? Sírvanos aquí la explicación de Simon O'Sullivan: '*In terms of Anti-Oedipus we might call this war machine a collection of desiring-machines. In terms of What is Philosophy? we might call it simply creative thought. In each case it is the production of an assemblage, a practice, or simply a life, that operates with different spatial and temporal coordination points to the state, we might even say operates in a different reality.*' (O'Sullivan, 2006: 80).<sup>147</sup> Como se extrae de lo anterior, en cuanto a su funcionamiento, la "máquina de guerra" responde al régimen de los "afectos", a sus velocidades y transformaciones. Y por lo que respecta a su objetivo, sus principios de acción se tornan clarísimos: en el intento por "esquizofrenizar" las "máquinas sociales" capitalizadas, la dinámica que siguen las "máquinas de guerra" es combatir al Estado y sus derivados, esto es, la macromáquina que codifica el deseo, y que en muchos aspectos pretende no sólo capturar las "máquinas deseantes" y las "máquinas sociales", sino también las propias "máquinas de guerra".

---

<sup>146</sup> [No hay enunciación individual, ni siquiera sujeto de enunciación. (...) El carácter social de la enunciación sólo está intrínsecamente fundado si se llega a demostrar cómo la enunciación remite de por sí a *agenciamientos colectivos*. (...) no hay límites distintivos claros, no hay fundamentalmente inserción de enunciados diferentemente individualizados, ni acoplamiento de sujetos de enunciación diversos, sino un agenciamiento colectivo que va a determinar como su consecuencia los procesos relativos de subjetivación, las asignaciones de individualidad y sus distribuciones cambiantes en el discurso.' (Deleuze; y Guattari, 2000: 85)].

<sup>147</sup> [En términos del *Anti-Edipo* podríamos llamar "máquina de guerra" a una colección de "máquinas deseantes". En los términos expuestos en *¿Qué es filosofía?* podríamos llamarla simplemente una *vida*, que opera con el Estado en diferentes puntos de coordenadas espaciales y temporales, podríamos decir incluso que en una realidad diferente. (*Mi traducción*)].



La finalidad de dicha captura por parte de la instancia de poder se debe a su intención de neutralizar el potencial destructivo que poseen tales máquinas en contra de Imperio. Precisamente, es en este sentido que estas máquinas se llaman “*de guerra*”; por causa de la acción contestataria y revolucionaria que llevan a cabo, y no porque presenten elementos “realmente bélicos”. ‘*War-machines tend much more to be revolutionary, or artistic, rather than military.*’ (Deleuze, 1995a: 36).<sup>148</sup> Por eso, hay que puntualizar que la lucha que emprende esta modalidad maquina no coincide con la guerra formalmente entendida, sino que alude al espíritu creativo y combativo que la anima a sus “dispositivos” a batallar contra el funcionamiento edípico del capital. ¡Hagamos la guerra! Como decían Hardt y Negri, “hacer la guerra” es siempre una producción de subjetividad.<sup>149</sup> ‘*C’est là qu’elle devient guerre: anéantir les forces de l’Etat, détruire la forme-Etat.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 519).<sup>150</sup> En este contexto, ¿qué estrategia seguirán las “máquinas de guerra”? Decididamente, el nomadismo será aquí también la tabla de salvación para salir a flote del socius territorializado: los “devenires” serán, pues, el vehículo para sortear la capitalización, y los “afectos”, las armas de combate – ‘*L’existence nomade a pour «affects» les armes d’une machine de guerre.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 491).<sup>151</sup> En esta acción creativa de las “máquinas de guerra” es como surge precisamente el “espacio liso” del “nómada”; espacio abierto, sin fronteras, enemigo del “espacio estriado” que ocupa el sujeto capitalizado. En efecto, según indica el propio Deleuze, ‘*we define “war machines” as linear arrangements constructed along lines of flight. Thus understood, the aim of war machines isn’t war at all but a very special kind of space, smooth space, which they establish, occupy, and extend. Nomadism is precisely this combination of war-machine and smooth space.*’ (Deleuze, 1995a: 36).<sup>152</sup>

---

<sup>148</sup> [Las máquinas de guerra tienden a ser mucho más revolucionarias, o artísticas, que propiamente militares. (*Mi traducción*)].

<sup>149</sup> ‘Deleuze y Guattari no se cansan de explicar en su “Tratado de Nomadología”, contenido en *Mil mesetas*, que “la máquina de guerra no tiene de por sí la guerra como objeto”; su objeto es más bien “trazar una línea de fuga creativa, componer el espacio liso y desplazar a las personas en ese espacio”. Las armas de esta máquina son la línea de fuga nómada y la invención. La combinación de fuga e invención, de deserción del aparato de Estado y movimiento instituyente, en definitiva la invención de una *fuga instituyente*, es la cualidad específica de la máquina de guerra. Así lo explica la formulación favorita de Deleuze: “Huir, pero mientras se huye, buscar un arma”. La dimensión marcial de la máquina de guerra estriba en su poder de invención, en su capacidad de cambiar, de crear nuevos mundos. Es sólo la apropiación de la máquina de guerra por el aparato de Estado lo que puede transformarla en un aparato militar que practica la guerra.’ (Rauning, 2008: 57).

<sup>150</sup> [‘Ahí es donde deviene guerra: aniquilar las fuerzas del Estado, destruir la forma-Estado.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 417)].

<sup>151</sup> [‘La existencia nómada tiene por “afectos” las armas de una máquina de guerra.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 397)].

<sup>152</sup> [definimos las “máquinas de guerra” como agenciamientos lineales construidos a lo largo de líneas de fuga. Así entendidas, el propósito de las máquinas de guerra no es la guerra, sino un tipo especial de espacio, un espacio liso, que ellas establecen, ocupan y expanden. El *nomadismo* es precisamente esta combinación de las máquinas de guerra y el espacio liso. (*Mi traducción*)].

No cabe duda entonces de que las “máquinas de guerra” pertenecen al orden de lo nomádico. Deleuze y Guattari expondrán los motivos de dicha afirmación en el “Tratado de Nomadología”, uno de los capítulos que integran su libro *Mille Plateaux*, en el cual desarrollan el principio básico de dicho tipo de máquina: las “máquinas de guerra” son una creación nomádica contra la disposición controladora de la macromáquina capitalista. En sus palabras: ‘*Les nomades ont inventé une machine de guerre, contre l’appareil d’Etat.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 35-36).<sup>153</sup> Por tanto, siendo las “máquinas de guerra” de origen nómada, resultan amenazadoras para Imperio, que como técnica de supervivencia se esfuerza por engullirlas, asimilarlas, y hacerles ocupar un puesto entre sus filas. La táctica que sigue la instancia dominadora ya no consiste, pues, en destruir a su opositor; sino básicamente en reconvertirlo, en desvirtuarlo. Se trata de hacerle perder su naturaleza, sustituida ahora por otra que es justamente la que la “máquina de guerra” combatía. ¡Qué mejor manera de sobreponerse al enemigo que valerse de él en beneficio propio! Sin duda, es mejor utilizarlo que eliminarlo. Es infinitamente más inteligente neutralizarlo. Guattari habla de esta ‘*méga-machine de production de culture, de science et de subjectivité que constitue aujourd’hui le Capitalisme Mondial Intégré, qui n’entend laisser subsister sur cette planète que les modes d’expression et de valorisation qu’elle peut normaliser et mettre à son service.*’ (Guattari, 1989a: 70).<sup>154</sup> De esta forma, Imperio, a través de su violencia estructurada o “policía de Estado”, captura las “máquinas de guerra” y así suprime su poder de sublevación. Con lo cual, si una “máquina de guerra” se deja apropiarse por el Estado, se transformará irremediamente en un instrumento de éste, y con ello en una herramienta para la implantación del “macrofascismo” identitario; lo que Deleuze y Guattari llaman una “*máquina militar estatal*”. Por tanto, al socius capitalizado le conviene la manipulación de las “máquinas de guerra”, dado que se resiste a perder su poder de control. Hasta cierto punto, podríamos decir que se sistematiza así una práctica de “imperialismo”; pues, de acuerdo con la definición de Edward Said, “imperialismo” es el proceso para *establecer y mantener un imperio*.

Una vez considerados estos parámetros aproximativos en torno a la naturaleza de la “máquina de guerra”, cabe argumentar que probablemente una de sus mejores y más eficaces aplicaciones sea la “*máquina de guerra artística*”. Y es que el arte es, con mucho, uno de los mejores “agenciamientos de enunciación colectiva”, sin olvidar que se conforma a la par como una poderosa “máquina abstracta”. ‘*L’art, machine abstraite.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980:

---

<sup>153</sup> [‘Los nómadas han inventado una máquina de guerra frente al aparato de Estado.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 28)].

<sup>154</sup> [‘(...) mega-máquina de la producción de cultura, ciencia y subjetividad que constituye hoy el Capitalismo Mundial Integrado, que sólo pretende dejar subsistir sobre este planeta los modos de expresión y valoración que puede normalizar y poner a su servicio.’ (Guattari, 2000a: 67)].

619).<sup>155</sup> Así pues, por un lado, el arte reúne ejemplarmente la mecánica creativa de los “agenciamientos maquínicos” (presenta la necesaria simbiosis transversal de elementos de contenido y expresión) y cuenta también con el efecto ontológico-social que es propio de los “dispositivos” de enunciación (los “agenciamientos colectivos de enunciación” producen sus propios medios de expresión a través del “común”).<sup>156</sup> Y por otro lado, como “máquina abstracta”, el arte se ve determinado así mismo por las figuras concretas de los artistas, ya que el arte no sólo repercute en la aparición de una conciencia colectiva, sino que antes requiere de una fase de gestación que, aunque *múltiple* en su producción, suele deberse a un sólo individuo. Individuo que es, como anteriormente se explicaba, *legión*; una “multitud” en sí mismo. En otras palabras, las “máquinas abstractas” deben su disposición a individuos particulares que -sírvanos la expresión- encabezan los “agenciamientos”, aunque realmente no son cabeza, líder ni representante en absoluto, sino más bien una especie de fuerza o una potencia movilizadora de la actividad deseante. ‘*La machine abstraite est toujours singulière, désignée par un nom propre, de groupe ou d’individu, tandis que l’agencement d’énonciation est toujours collectif, dans l’individu comme dans le groupe.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 127).<sup>157</sup> Entre la variedad de ejemplos que usan para ilustrar esta teoría, los autores de *L’Anti-Œdipe* hablan de la “máquina abstracta-Wagner”, “máquina abstracta-Bach”, “máquina abstracta-Beethoven”, “máquina abstracta-Einstein”, “máquina abstracta-Galileo”, etc. Todas estas “máquinas abstractas” desarrollan sus respectivos “agenciamientos de enunciación colectiva”; caso de otro ejemplo “deleuzoguattariano”, el de la “máquina abstracta-Lenin” y el “agenciamiento colectivo-bolchevique” que llevaría aparejado.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> [‘El arte, máquina abstracta’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 503)].

<sup>156</sup> ‘*Ce que nous appelons machinique, c’est précisément cette synthèse d’hétérogènes en tant que telle. En tant que ces hétérogènes sont des matières d’expression, nous disons que leur synthèse elle-même, leur consistance ou leur capture, forme un «énoncé», une «énonciation» proprement machinique. Les rapports variés dans lesquels entrent une couleur, un son, un geste, un mouvement, une position, dans une même espèce et dans des espèces diverses, forment autant d’énonciations machiniques.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 408).

[‘Lo que nosotros llamamos maquínico es precisamente esa síntesis de heterogéneos como tal. Y, en la medida en que esos heterogéneos son materias de expresión, nosotros decimos que su síntesis, su consistencia o su captura, forman un “enunciado”, una “enunciación” propiamente maquínica. Las variadas relaciones en las que entra un color, un gesto, un movimiento, una posición, en una misma especie y en especies diferentes, forman otras tantas enunciaciones maquínicas.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 335-336)].

<sup>157</sup> [‘La máquina abstracta siempre es singular, siempre viene designada por un nombre propio, de un grupo o de individuo, mientras que el agenciamiento de enunciación siempre es colectivo, tanto en el individuo como en el grupo.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 103)].

<sup>158</sup> ‘*Aussi les machines abstraites ont-elles des noms propres (et aussi des dates), qui ne désignent certes plus des personnes ou des sujets, mais des matières et des fonctions. Le nom d’un musicien, d’un savant, s’emploient comme le nom d’un peintre qui désigne une couleur, une nuance, une tonalité, une intensité: il s’agit toujours d’une conjonction de Matière et de Fonction.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 178).

[‘Las máquinas abstractas también tienen nombres propios (e incluso fechas), que sin duda ya no designan personas o sujetos, sino materias y funciones. El nombre de un músico, de un científico, se

En resumen, las “máquinas abstractas”, como se ha visto, son siempre singulares, pero ponen en movimiento registros colectivos de lo real inmanente que participan para hacer posible la enunciación. En este punto, es recomendable insistir en que no es simplemente que el artista resuma, y centralice en sí mismo, la realidad de la “máquina abstracta”; sino que, dicho brevemente, la importancia del artista se explica en la medida en que vehiculiza el engarzado de la pura función-materia que va a desencadenar los procesos de producción de los “agenciamientos maquínicos”. Así, el artista, en cuanto “máquina abstracta”, manipula signos y elementos semióticos que conecta y desconecta con cuerpos físicos y aspectos materiales, conjugando los “estratos” de forma y contenido sin distinguir específicamente ambos componentes, los cuales se condensan en un todo llevado a su máximo estado de “desterritorialización”. Los “dispositivos” que se formen a partir de estos “agenciamientos” albergarán la intervención enunciativa de las fuerzas deseantes del inconsciente colectivo. En este resultado final hallamos, por fin, el potencial desterritorializador de las propias enunciaciones, que en este contexto, como es obvio, reciben el nombre de *obras de arte*. En efecto, los productos resultantes de los “agenciamientos” son las obras de arte, que poseen en sí mismas un consistente potencial de “desterritorialización”, convirtiéndose en la gran fuerza para deshacer la *molarización* social y proponer nuevas “líneas de fuga” para el impulso del “común”. En esta predisposición es donde el “dispositivo” artístico demuestra su compromiso con la liberación social. ¿Y a qué se debe esta fuerza de “desterritorialización” en las obras de arte? Sencillamente, al hecho de que son “dispositivos” afectantes; “bombas de intensidad” capaces de quebrar la continuidad del hábito y producir nuevas formas de estar en el mundo.

De este modo, de acuerdo a la visión “deleuzoguattariana”, una obra de arte se entiende como *un conjunto de “afectos”, o un “bloque de sensaciones”,* el cual incide en el crecimiento intensivo del individuo que entra en contacto con ella; o lo que es lo mismo, en las subidas y caídas de la capacidad afectante que actúa sobre los cuerpos y sus oscilaciones intensivas.<sup>159</sup> Tal es así que las obras de arte desempeñan un papel crucial a la hora de imprimir dinamismo al proceso de producción deseante, constituyendo auténticos “acontecimientos” que repercuten en la configuración de la propia subjetividad –trazan “líneas de fuga”, abren nuevos territorios para el “nómada”, y en definitiva, *fabrican subjetividades*. ‘*Such art produces a line of flight from within already constituted territories so as to produce new worlds for a people yet to come.*’

---

emplean como el nombre de un pintor que designa un color, un matiz, una tonalidad, una intensidad: siempre se trata de una conjunción de Materia y Función.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 145)].

<sup>159</sup> ‘*Ce qui se conserve, la chose ou l’œuvre d’art, est un bloc de sensations, c’est-à-dire un composé de percepts et d’affects.*’ (Deleuze; y Guattari, 2005: 154).

[‘Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos.’ (Deleuze; y Guattari, 1993: 165)].

(O'Sullivan, 2006: 68).<sup>160</sup> Y es que la creación artística no es meramente dar forma a una materia, sino que se trata, más bien, de erigir libres subjetividades; subjetividades intensivas, “haecceidades”, por medio de recursos plásticos, visuales, literarios, sonoros... Como resultado, podemos decir que cuando nos encontramos frente a una obra de arte nos hallamos en realidad ante una puerta abierta al constante “devenir”, pues ciertamente, las obras de arte dan pie, a través de su acción de afectación, a continuos “devenires” del “yo”. El arte se nos muestra, entonces, como el marco idóneo para el incremento deseante y la irrupción de “afectos” y “devenires”.<sup>161</sup> ‘*Bien plus, l’œuvre d’art est machine désirante elle-même.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 39).<sup>162</sup> Por eso, el arte nos impulsa hacia la producción como “máquinas abstractas”; hacia la producción como “CsO” social. En este sentido: ‘El arte acondiciona el primer acceso al cuerpo sin órganos.’ (Sauvagnargues, 2006: 99).

De esta manera comprobamos que el arte transforma en cada individuo la capacidad de afectar y ser afectado: la obra artística es un aliciente para sensaciones diversas; es, como reza la expresión “deleuzoguattariana”, objeto de creación de “seres de sensación” –‘*On peint, on sculpte, on compose, on écrit avec des sensations. On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations.*’ (Deleuze; y Guattari, 2005: 156).<sup>163</sup> Precisamente, según Deleuze y Guattari, la finalidad del arte consiste en: ‘*Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation. Il y faut une méthode, qui varie avec chaque auteur et qui fait partie de l’œuvre [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 2005: 158).<sup>164</sup> No obstante, al margen del estilo particular de cada creador -que tampoco es individual sino *colectivo*<sup>165</sup>-, lo que toda obra artística tiene en común con las demás es el hecho de producir “eventos” susceptibles de desembocar en “experiencias estéticas”. Este encuentro artístico libera en el individuo movimientos alternativos de construcción de la

---

<sup>160</sup> [Este arte produce una “línea de fuga” desde territorios ya constituidos a fin de producir nuevos mundos para las personas por venir. (Mi traducción)].

<sup>161</sup> ‘*C’est de tout art qu’il faudrait dire: l’artiste est montreur d’affects, inventeur d’affects, créateur d’affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu’il nous donne. Ce n’est pas seulement dans son œuvre qu’il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé. Les tournesols de Van Gogh sont des devenirs, comme les chardons de Dürer ou les mimosas de Bonnard.*’ (Deleuze; y Guattari, 2005: 166).

[‘De todo arte habría que decir: el arte es presentador de afectos, en relación con los preceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto. Los girasoles de Van Gogh son devenires, como los cardos de Durero o las mimosas de Bonnard.’ (Deleuze; y Guattari, 1993: 177)].

<sup>162</sup> [‘Además, la propia obra de arte es máquina deseante’. (Deleuze; y Guattari, 1985: 38)].

<sup>163</sup> [‘Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones.’ (Deleuze; y Guattari, 1993: 167)].

<sup>164</sup> [‘Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. Para ello hace falta un método, que varía con cada autor y que forma parte de la obra (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1993: 168)].

<sup>165</sup> ‘*Le style n’est pas réductible à l’expression d’un moi personnel, mais renvoie à un agencement d’énontiation.*’ (Mengue, 1994: 210).

[El estilo no se reduce a la expresión de un yo personal, sino que remite a un agenciamiento de enunciación. (Mi traducción)].

subjetividad. El arte se constituye entonces en un proceso de conexiones rizomáticas que inducen a la mutación identitaria. En resumen, el arte se mueve en el ámbito de la intensidad, de los “afectos”, y por ende, del “devenir”. Ello trae consigo, por ende, la “desterritorialización” del “yo”, y en especial del “yo” colectivo. *‘Indeed, aesthetics might be understood as simply the name for an affective deterritorialisation, a becoming. The aesthetic effect -or simply affect- as precisely a break in habit.’* (O’Sullivan, 2006: 22).<sup>166</sup> En consecuencia, el arte ostenta una importante responsabilidad como medio de producción de la subjetividad “anti-edípica”, ya que a través de la ruptura afectante que provoca en el individuo da pie al trazado de nuevas trayectorias rizomáticas y, por tanto, a un perpetuo “devenir-nómada”. Así las cosas, el arte es, quede claro, *una forma de “esquizoanálisis”*. Su fin es la indagación rizomática del deseo inconsciente. Por eso podemos concluir, en línea de Deleuze y Guattari, que el arte es un proceso revolucionario de carácter creativo, con base en la actividad deseante.

Así pues, podemos afirmar sin caer en la exageración, que la más eficaz de las “máquinas de guerra” es la artística. Para mayor detalle, los autores de *L’Anti-Edipo* indican que se trata de un “modo estético-ontológico”, que califican de “*arte nómada*”. “Arte nómada”, y no “arte arqueológico” -apunta Deleuze con razón-, dado que el arte *no excava ni siembra*, sino que hace presente los trayectos deseantes del “devenir”. Teniendo esto en cuenta es posible afirmar que el arte constituye por sí mismo una “*máquina de guerra nómada*” (“*machine de guerre nomade*”). Conforme a esta categoría, las “máquinas de guerra artísticas” se nos presentan como conjuntos deseantes atravesados por “líneas de fuga” de diferente índole. Así, con semejante potencial de “desterritorialización”, los “dispositivos” artísticos son referente incuestionable en la lucha contra las estructuras del Estado. Son, no en vano, un instrumento clave en la pretendida “esquizofrenización” de las “máquinas sociales”, y por tal motivo no pasan inadvertidos para las fuerzas controladoras del Edipo “imperial”, que intentan dar caza a las resbaladizas “máquinas de guerra” fabricadas por el “nómada”. En tales circunstancias, el “agenciamiento” de carácter artístico pelagra ante el acecho constante de la “reterritorialización”. Con este fin, la mecánica del socius “civilizado-capitalista” habilita estructuras para aprisionar los “dispositivos” artísticos: codifica normas, crea estilos, difunde tendencias, y pone de moda determinados artistas o manifestaciones estéticas, que tienen su tiempo tasado, como también su valor económico. No por casualidad, mercado e ideología serán los artilugios de los que se valga el capital para hacer suyas las “máquinas de guerra”. La ley de la oferta y la demanda, canalizada a través de las más prestigiosas casas de subastas, coleccionistas, galeristas, críticos, etc., orientan

---

<sup>166</sup> [De hecho, la estética debiera ser entendida sencillamente como el nombre de una “desterritorialización” afectiva, un “devenir”. El efecto estético -o sencillamente “afecto”- entendido precisamente como una ruptura en el hábito. (*Mi traducción*)].

el gusto de la sociedad y condicionan la musa talentosa del artista, quien irremediamente trabaja para alimento del capital.

He aquí que el socius “civilizado-capitalista” intenta que la fuerza rizomática del arte discurra por los caminos que a él le interesan, sometiéndolo a los ritmos y balanzas del mercado, en lo que destruye la fuerza de subversión que la creación artística posee en el marco de las estructuras arborescentes del socius. En efecto, según esta apropiación-neutralización de las “máquinas de guerra artísticas”, Imperio extirpa la “*potenza*” biopolítica de la “multitud”; la fuerza constitutiva del inconsciente colectivo. Como dice Toni Negri: ‘La gran máquina circulatoria del mercado produce la nada de la subjetividad. El mercado destruye la creatividad. La potencia es suprimida.’ (Negri, 2000: 30). Con lo cual, el arte que surge bajo estos condicionamientos no presenta ya riesgo alguno para el macro-Edipo, dado que se produce bajo su supervisión y control; más bien lo fortalece. El arte se suma de esta manera a la cadena de periódicas apariciones de nuevos productos, como un objeto de consumo más; sistema que estimula el funcionamiento de la máquina capitalista –es ya sabido que el capital se alimenta de *shocks* que rompen la monotonía del mercado y le inyectan nueva actividad (“desterritorialización-reterritorialización”). La búsqueda de lo nuevo, dice Boris Groys, es de hecho el rasgo característico de los tiempos posmodernos. En consecuencia, las “máquinas de guerra artísticas” pueden caer presas de este sistema, al ser incorporadas a dicha dinámica. En tal caso dejan de operar como “máquinas de guerra” y se convierten en máquinas reterritorializadas al servicio de Imperio. Contrariamente, a través de los “dispositivos” artísticos deberán ejercer oposición para operar una fuga que al mismo tiempo destruya los aparatos de captura del Estado, desestructurando los “estratos” codificados y proyectando mutaciones ontológicas.

Para hacer esto posible, las “máquinas de guerra artísticas” alterarán su formato material con tal de apartarse de las formas expresivas favorecidas por el dominio “molar”, e intentarán buscar vías alternativas a los valores plásticos y estéticos defendidos por la instancia imperial. Por lo general, suelen alejarse de las formas figurativas, diluyendo así también la tendencia al contenido significativo vinculado a éstas. Derrumban con ello la lectura unitaria del arte y su apreciación representativa e imitativa, haciendo que el arte pierda su utilidad como mimesis. En esto se manifiesta la *fuga* del “arte nómada”, que en vez de crear obras de arte como “*organismos*”, es decir, como un ente unitario, comprensible y asequible al entendimiento arborescente, aspira a la propagación de “*esquizias*” interconectadas, difícilmente aprehensibles desde la racionalidad interpretativa habitual. No hay lugar, pues, para una hermenéutica conceptualmente armada, u orgánicamente estructurada. No es tal la pretensión de los

“agenciamientos” artísticos; muy al contrario, su finalidad reside en la plasmación de intensidades afectantes y no en el desarrollo de un corpus significante.<sup>167</sup> Tal y como lo expresa Deleuze: ‘*En art, et en peinture comme en musique, il ne s’agit pas de reproduire ou d’inventer des formes, mais de capter des forces.*’ (Deleuze, 1981b: 39).<sup>168</sup> Por esta razón, el nomadismo maquínico del arte desemboca en procesos de mutación plástica que huyen de la codificación formal, así generando “dispositivos” asignificantes; hasta cierto punto “abstractos” – recordemos que la “máquina abstracta” está en contra de la representación, en tanto que no diferencia forma y contenido. Así, en vez perfilar “organismos”, el arte dedica sus esfuerzos a moldear *seres de sensación*, continuamente cambiantes. ‘*Art is the construction of a living world of sensation; a world that never stops becoming something else, never stops breaking and composing, never stops emerging as something new.*’ (Zepke, 2005: 219).<sup>169</sup>

Para ilustrar este punto, Deleuze pone como caso paradigmático a Francis Bacon. En su opinión, Bacon es el pintor que mejor ha combatido la categoría de lo “molar” en el arte, haciendo que las figuras de sus lienzos “pierdan sus rostros”, desfigurando sus rasgos. No hay, pues, “facialidad” en sus pinturas; sólo sensaciones, gritos, emociones, contorsiones, afecciones. He aquí el interés de Deleuze en Bacon, pues, según argumenta, a lo largo de su carrera, Bacon *no ha dejado de pintar “CsO”*.<sup>170</sup> Vemos una vez más que el fin de lo artístico no es otro que favorecer la aparición de fuerzas intensivas que deshagan el “organismo”. En consecuencia, el arte no se corresponde necesariamente con una materialización formal representativa, orientada a una interpretación, sino que se vincula más bien a otras formulaciones, encaminadas a propulsar la actividad afectante. En esta medida, lo artístico va abandonando la preponderancia de lo *visualmente reconocible*, que como tal, es fácil de codificar. Por ello, dicen Deleuze y Guattari que los “dispositivos” del arte nómada desarrollan

---

<sup>167</sup> La voluntad de la “máquina de guerra artística” parece responder mejor a la predisposición de la disciplina de la “erótica del arte” que a la de la tradicional “hermenéutica artística”, dependiente del concepto y del mensaje discursivo. La ensayista de arte, activista y directora de teatro Susan Sontag acuña en su texto *Against interpretation* (1966) este concepto de “erótica de la obra de arte” con el cual aboga por poner en práctica una actitud que recupere la importancia de la conexión empática con la pieza artística, en lugar de dejarnos mediar fundamentalmente por la idea, que mina el potencial *afectante* de lo creado: ‘Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a *oír* más, a *sentir* más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. [...] En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.’ (Sontag, 2007: 27).

<sup>168</sup> [‘En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas.’ (Deleuze, 2009: 63)].

<sup>169</sup> [El arte es la construcción de un mundo viviente de sensaciones; un mundo que nunca para de devenir algo más, nunca para de romper y componer, nunca para de emerger como algo nuevo. (*Mi traducción*)].

<sup>170</sup> [Deleuze] Considera a Bacon como el pintor que deshace los rostros para dejar aparecer mejor, bajo el efecto sobrecodificado de estos últimos, los devenires múltiples de las cabezas como prolongaciones de los cuerpos.’ (Dosse, 2009: 573).



una percepción “háptica” (“*haptique*”) en vez de “óptica” (“*optique*”). El sentido de esta disyuntiva se entiende desde el descrédito de la visión “óptica”, tradicionalmente figurativa, en la cual el “ojo” (operador signifiante) funciona como elemento cognoscitivo dominador; mientras por otro lado se promueve una perspectiva “háptica”, más manual, “táctil”, si se quiere, aun dentro de lo visual (la visión “háptica” es, por así decirlo, la función táctil de la vista). Ésta extraería del encuentro con la obra de arte lo sensible de los “afectos”, y no se limitaría a percibir significantes mediados por lo aprehendido por el ojo. En definitiva, el arte “anti-edípico” busca una visión no condicionada por la representación, por el signifiante, sino una visión que dé lugar al desencadenamiento de “sujetos larvales”.

### **2.3.3. El “paradigma ético-estético”: la vida como “obra de arte” y el arte como “trabajo vivo”.**

Se aprecia en lo precedente una conexión entre arte y ontología, derivada de la experiencia estética y de sus “devenires” intensivos. Esta simbiosis interviene en la formación de los “agenciamientos colectivos de enunciación”, esto es, en el modo de efectuación de lo políticamente constituyente, según la definición que antes dábamos de lo *político* como poder *biopolítico* del “común” –de lo político como construcción ontológica de la “multitud”. En efecto, el “*multitudo*” (subjectividades sociales desedipizadas, o sencillamente, “grupos-sujeto”) nace como esa producción de lo nuevo constante que el arte promueve a través de la “desterritorialización” de los “afectos”, es decir, a través del “evento” estético que hace estallar el hábito, desencadenando “devenires”. Por eso, la actividad artística implica también incuestionables connotaciones “ético-sociales”, en la medida en que determina la construcción de la “multitud”, y por extensión, la liberación de las “máquinas sociales”. Así pues, el “acontecimiento” estético se articula como una disposición afectante de repercusiones identitarias, cuya secuencia arranca con el “agenciamiento” artístico. De ahí que la estética se vincule directamente a lo *ontológico y político*. ‘La estética toma un nuevo sentido con Deleuze y Guattari. Atraviesa todos los ámbitos de la actividad humana y se arraiga en las líneas de fuga y de desterritorialización.’ (Dosse, 2009: 590). Tras lo comentado se adquiere una noción clara de la capacidad de las “máquinas de guerra artísticas” en la lucha contra el “macrofascismo”; un compromiso que Deleuze y Guattari concretan en la formulación de un “*paradigma ético-estético*”. Precisamente, es de acuerdo a estos parámetros que el arte, como artefacto detonante de “agenciamientos de enunciación colectiva”, funciona como “*máquina de guerra*”. Su misión es, por tanto, estética, y al decir esto se quiere decir también social y ontológica –*política*, por

tanto-, que radica en el modo de entender la vida misma, el propio “yo” en colectividad y los planteamientos del deseo en dichos niveles.<sup>171</sup>

Según Deleuze y Guattari, semejante interrelación deberá de ponerse en práctica en el ámbito de la vida cotidiana; en el proceso mismo de producción de la subjetividad. En este contexto conviene considerar la convicción “deleuzoguattariana”, de herencia nietzscheana, según la cual es posible hablar de *la vida como obra de arte*.<sup>172</sup> Esta expresión, la de “hacer de la vida una obra de arte”, se corresponde con la práctica de componer la propia existencia de manera *autopoiética* según las sugerencias creativas acaecidas al amparo del “paradigma ético-estético”; sugerencias que llevan a cultivar tareas de inmersión en lo individual, pero también en lo social, así configurando una peculiar política deseante –una “micropolítica” (“*micropolitique*”), que, opuesta a la estatal “macropolítica” (“*macropolitique*”), sienta las bases de la rebelión ontológica en el socius. Zygmunt Bauman parece hacerse eco de esta idea pragmático-ontológica en su libro *El arte de la vida: De la vida como obra de arte* (2009), donde la idea de la producción progresiva de la subjetividad converge también con los procesos de creación artística: “hacerse uno mismo como obra de arte”.<sup>173</sup> Dicho brevemente, hacer de la vida una obra de arte es poner en marcha el “paradigma ético-estético”:

---

<sup>171</sup> ‘In a world variously called postmodern, late capitalism, the “new world order” or simply Empire, a world in which power has been decentered, virtual centres of power exist everywhere. We might say that these virtual centres of power are our own subjectivities, and thus that the battleground against this power is in some sense ourselves. Hence the importance in understanding politics, as well as political art practice, as not just being about institutional and ideological critique, but also as involving the active production of our own subjectivity.’ (O’Sullivan, 2006: 87-88).

[En un mundo diversamente llamado posmoderno, el capitalismo actual, el “nuevo orden mundial” o simplemente Imperio, un mundo en el que el poder ha sido descentrado, hay centros virtuales de poder que existen por todas partes. Podríamos decir que estos centros virtuales de poder son nuestras propias subjetividades, y así el campo de batalla contra ese poder se halla en cierto modo en nosotros mismos. De ahí la importancia de entender la política, al igual que la práctica política del arte, no sólo como una crítica institucional o ideológica, sino como aquello que envuelve una producción activa de nuestra propia subjetividad. (*Mi traducción*)].

<sup>172</sup> ‘La vida es voluntad de poder que aparece en todas las manifestaciones de la vida, pero hay un ámbito en el que esa forma de hacer es privilegiada: es el arte. En la *Gaya Ciencia* el propio Nietzsche sintetiza esta idea claramente “la existencia nos resulta soportable como fenómeno estético, y el arte nos da ojos y manos, y sobre todo tranquilidad de conciencia para poder crear nosotros mismos ese fenómeno”. Existe, pues, un compromiso vital en el artista, convertir su vida en actividad productora, es decir, en una obra de arte, en *la obra de arte*.’ (Román Alcalá, 2006: 131).

<sup>173</sup> Es más, Bauman especifica también una metodología muy semejante a la que sugiere el nomadismo “deleuzoguattariano”: ‘Practicar el arte de la vida, hacer de la propia vida una “obra de arte”, equivale en nuestro mundo moderno líquido a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en *alguien distinto* del que se ha sido hasta ahora. “Transformarse en alguien distinto” equivale, sin embargo, a *dejar* de ser el que se ha sido hasta entonces; a destruir y sacarse de encima la vieja forma, como una serpiente muda la piel o un marisco su caparazón [...] Cuando emprendemos una “autodefinición” y una “autoconfirmación”, practicamos una *destrucción creativa*. Día tras día.’ (Bauman, 2009a: 92-93).

*‘The aesthetic paradigm in effect proposes to construct dispositives where one makes use of and one experiments with linguistic, political, economic, literary and artistic techniques, not only through defining or signifying something, not only for producing cognitive developments, but rather for constructing political mobilizations and resistance, for producing works of art, but also and most of all, for “bringing to light the universe of expression” for “releasing an existential function, for making possible a certain way of living”.’ (O’Sullivan; y Zepke (eds.), 2008: 180).<sup>174</sup>*

Esta idea de hacer de la vida una obra de arte encaja especialmente con la pragmática *ecosófica* de Guattari; consistente en una articulación ético-política que opera en tres registros interconectados, a saber: el registro de la subjetividad individual, el de las relaciones sociales, y el medioambiental. Son los dominios de las “*Tres Ecologías*”: la “*ecología mental*”, la “*ecología social*”, y la “*ecología ambiental*”. Esta última dirige su atención hacia las relaciones con el entorno y sus ecosistemas; no sólo desde la actividad ecológica habitualmente entendida, sino desde la voluntad de erigirse en un firme compromiso contra la destrucción del planeta, partiendo de que las acciones más cotidianas de la vida repercuten en el modo en que se efectúa el desarrollo mismo de la existencia. Por su parte, la “*ecología social*” interviene, como su nombre indica, en las relaciones sociales; atiende a la familia, a la vida doméstica, a las relaciones conyugales, de vecindad, de amistad, de trabajo, y a las repercusiones que éstas ocasionan en el medio económico, laboral, moral, creativo, etc. Se centrará por tanto en movilizar propuestas específicas para rescatar las formas “*moleculares*” en las distintas modalidades del “*ser-en-grupo*”.<sup>175</sup> Finalmente, la “*ecología mental*” adopta una postura ontológica referida a la propia subjetividad, muy similar a los principios “*anti-edípicos*”, ya que

---

<sup>174</sup> [El “paradigma ético-estético” propone, en efecto, construir “dispositivos” donde uno hace uso y experimenta con técnicas lingüísticas, políticas, económicas, literarias y artísticas, no sólo definiendo algo que así significamos, no sólo produciendo desarrollo cognitivo, sino más bien construyendo movilizaciones políticas y de resistencia, produciendo obras de arte, pero también y por encima de todo, “sacando a la luz el universo de expresión” para “facilitar una función existencial, para hacer posible una cierta forma de vivir”. (*Mi traducción*)].

<sup>175</sup> ‘*L’écologie sociale consistera donc à développer des pratiques spécifiques tendant à modifier et à réinventer des façons d’être au sein du couple, au sein de la famille, du contexte urbain, du travail, etc. [...] il s’agira littéralement de reconstruire l’ensemble des modalités de l’être-en-groupe. Et cela pas seulement par des interventions «communicationnelles» mais par des mutations existentielles portant sur l’essence de la subjectivité.*’ (Guattari, 1989b: 22).

[‘La *ecosofía social* consistirá, pues, en desarrollar prácticas específicas que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser en el seno de la pareja, en el seno de la familia, del contexto urbano, del trabajo, etcétera. (...) se tratará de reconstruir literalmente el conjunto de las modalidades del *ser-en-grupo*. Y no sólo mediante mutaciones “*comunicacionales*”, sino mediante mutaciones existenciales que tienen por objeto la esencia de la subjetividad.’ (Guattari, 2000b: 19-20)].

pretende la multiplicación de las singularidades y de los territorios existenciales.<sup>176</sup> En general, la obtención de dichos fines será motivada por *pautas de inspiración “ético-estética”* que hacen de la creatividad y de las interacciones entre los dominios ecosóficos la esencia de este programa vital para la instauración de nuevos focos de subjetivación. Nos encontramos de esta manera ante una creatividad que implica compromisos con la forma de estar en el mundo, elaborada como si de una obra de arte se tratara, de acuerdo al perfil de una *ecología maquina*.

De todo esto se infiere el imperativo ontológico por el cual estamos llamados a un triple “devenir”, que es en realidad un mismo y único “devenir”: un “*devenir-artístico*”, un “*devenir-estético*”, y un “*devenir-ético*”; resumidos los tres en la forma del “*paradigma ético-estético*”. Así, el objetivo no es otro, como antes se decía, que hacer de la vida una *obra de arte*, pues tal es la existencia del “esquizo”, que compromete con este ideal su filosofía materialista; su modo de estar en el mundo. Se trata, en suma, del “paradigma ético-estético” como *automodelización esquizoanalítica*. Esta es, en efecto, la *esquizofrenia* de la que hablan Deleuze y Guattari: esquizofrenia entendida como el proceso de *producción* de una forma de “estar en el mundo” bajo los principios de desorganización y mutabilidad que el “paradigma ético-estético” produce en el territorio del socius. Como resultado, la vida requiere visualizarse como un constructo “ético-estético”, un producto sin fin capaz de dejarse atravesar por intensidades y “devenires”, y sobre todo, capaz de provocarlos en los demás. En este aspecto se localiza el potencial de subversión y reconfiguración social, ese fundamental horizonte *político* que toma parte en la construcción de la subjetividad colectiva, del “grupo-sujeto”, o según dice Guattari, del “*grupúsculo*”.<sup>177</sup> Lo cual, definido en sus líneas principales, supone una identidad de grupo

---

<sup>176</sup> ‘*De son côté, l’écologie mentale sera amenée à ré-inventer le rapport du sujet au corps, au fantasme, au temps qui passe, aux «mystères» de la vie et de la mort. Elle sera amenée à chercher des antidotes à l’uniformisation mass-médiatique et télématique, au conformisme des modes, aux manipulations de l’opinion par la publicité, les sondages, etc. Sa façon de faire se rapprochera plus de celle de l’artiste que de celle des professionnels «psy» toujours hantés par un idéal suranné de scientificité.*’ (Guattari, 1989b: 22-23).

[‘Por su parte, la ecología mental se verá obligada a reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del tiempo, los “misterios” de la vida y de la muerte. Se verá obligada a buscar antidotos a la uniformización “mass-mediática” y telemática, al conformismo de las modas, a las manipulaciones de la opinión por la publicidad, los sondeos, etc. Su forma de actuar se aproximará más a la del artista que a la de los profesionales “psy”, siempre obsesionados por un ideal caduco de científicidad.’ (Guattari, 2000b: 20-21)].

<sup>177</sup> En el prefacio al libro de éste *Psicoanálisis y Transversalidad*, escribe Deleuze: ‘*Pierre-Félix Guattari ne se laisse guère occuper par les problèmes de l’unité d’un Moi. Le moi fait plutôt partie de ces choses qu’il faut dissoudre, sous l’assaut conjugué des forces politiques et analytiques. Le mot de Guattari, « nous sommes tous des groupuscules », marque bien la recherche d’une nouvelle subjectivité, subjectivité de groupe, qui ne se laisse pas enfermer dans un tout forcément prompt à reconstituer un moi, ou pire encore un surmoi, mais s’étend sur plusieurs groupes à la fois, divisibles, multipliables, communicants et toujours révocables.*’ (Deleuze en Guattari, 2003: I).

[‘Pierre-Félix Guattari apenas se preocupa por los problemas de la unidad de un Yo. El yo forma parte más bien de esas cosas que hay que disolver, bajo el embate conjugado de fuerzas políticas y

como fuerza biopolítica, basada, según Negri, en la “*Res Gestae*” y en su poder de actuación constituyente, o “*General Intellect*”. Con lo cual, nos hallamos ante una conversión identitaria que, por así decirlo, no moviliza a una única persona, sino a una “sociedad” entera. ‘Como para Spinoza, nuestro problema no es juntar a individuos aislados, sino construir de modo cooperativo formas e instrumentos de comunidad y llegar al reconocimiento (ontológico) de lo común.’ (Negri, 2004: 40).

Ya hemos aludido a esta cuestión con anterioridad –¿qué es lo “común”? Dicha noción centraliza buena parte de los trabajos de Hardt y Negri, a cuyo análisis dedican uno de los volúmenes de la trilogía iniciada con *Empire*. Se trata de *Commonwealth*, libro en el que abordan la naturaleza del “común” como identidad de la “multitud” y protagonista de la labor de redención ontológico-social. El “común” promueve y gestiona la energía deseante en el socius, emplea sus instrumentos de enunciación y producción, que van desde el lenguaje hasta el conocimiento, haciendo posible la destrucción del engranaje imperial mediante una particular *ecología* funcional.<sup>178</sup> Lo “común” es, por consiguiente, el poder identitario de la “multitud”, que como tal, bebe de lo biopolítico y se conduce gracias a la fuerza del “*Élan vital*” -la fuerza vital que Negri define como “voluntad de potencia” (“*potenza*”)- a través del “*labor-power*”. Concepto éste que Hardt y Negri emplean para referirse a la producción creativa que despliega la fuerza deseante de la colectividad, y que de manera general se corresponde con un “*trabajo inmaterial*”, o “*trabajo vivo*”, consistente en la producción colaborativa de conocimientos, saberes, y afectos. ‘*Biopolitical production takes place and can only take place on the terrain of the common. Ideas, images, and codes are produced not by a lone genius or even by a master*

---

analíticas. La expresión de Guattari “somos todos grupúsculos”, señala claramente la búsqueda de una nueva subjetividad: subjetividad de grupo, que no se deja encerrar en un todo forzosamente dispuesto a reconstituir un yo, o lo que es peor aún un superyó, sino que se extiende a varios grupos a la vez, divisibles, multiplicables, comunicantes y siempre revocables.’ (Deleuze en Guattari, 1976: 9)].

<sup>178</sup> Así lo explican los propios autores: ‘By “the common” we mean, first of all, the common wealth of the material world –the air, the water, the fruits of the soil, and all nature’s bounty- which in classic European political texts is often claimed to be the inheritance of humanity as a whole, to be shared together. We consider the common also and more significantly those results of social production that are necessary for social interaction and further production, such as knowledge, languages, codes, information, affects, and so forth. This notion of the common does not position humanity separated from nature, as either its exploiter or its custodian, but focuses rather on the practices of interaction, care, and cohabitation in a common world, promoting the beneficial and limiting the detrimental forms of the common.’ (Hardt; y Negri, 2011a: VIII).

[‘Por “el común” entendemos, en primer lugar, la riqueza común del mundo material -el aire, el agua, los frutos de la tierra y toda la munificencia de la naturaleza- que en los textos políticos clásicos europeos suele ser reivindicada como la herencia de la humanidad en su conjunto que ha de ser compartida. Pensamos que el común son también y con mayor motivo los resultados de la producción social que son necesarios para la interacción social y la producción ulterior, tales como saberes, lenguas, códigos, información, afectos, etc. Esta idea del común no coloca a la humanidad como algo separado de la naturaleza, como su explotador o su custodio, sino que se centra en las prácticas de interacción, cuidado y cohabitación en un mundo común que promueven las formas beneficiosas del común y limitan las perjudiciales.’ (Hardt; y Negri, 2011b: 10)].

*with supporting apprentices but by a wide network of cooperation producers.*’ (Hardt; y Negri, 2011a: 173).<sup>179</sup> Por eso, sólo desde el “*multitudo*” se alzarán las nuevas herramientas para hacer viable el nuevo modelo de subjetivación social. En este sentido Negri destaca especialmente la importancia del trabajo como *labor común inmaterial*, revestida de potencial constituyente y base democrática social. Un trabajo que es *acción vital, afecto y creación*. Nada tiene que ver, por tanto, con el trabajo que se realiza dentro del régimen laboral cotidiano, impuesto por la instancia social capitalista, que sólo busca generar productos destinados a su inserción en el circuito del mercado.

Según argumenta Negri, el “trabajo vivo” no es el equivalente de la actividad laboral condicionada por una retribución salarial. En suma, no se trata de la idea de trabajo como imposición social, como necesidad para el propio mantenimiento, como actividad regulada por horarios y hábitos contrarios a la libertad, ociosidad y deseos de creación de los individuos. El trabajo de la “*multitud*” no tiene nada que ver con este trabajo dictado por los esquemas del sistema socio-económico. Lo que ocurre es que Imperio ha centralizado y absorbido la “*potenza*” del “*multitudo*”. *Imperio ha capitalizado el potencial productivo de la subjetividad colectiva* y encerrado sus amplias posibilidades en el marco del trabajo institucional, cuando realmente hay mucho más “trabajo” fuera de los márgenes considerados “laborales”. El “trabajo vivo”, o “*labor-power*”, produce conocimientos, información, relaciones, “afectos”; una creación que es inmediatamente social, *política*, una *creación colectiva*. Una producción que sobrepasa con creces los márgenes operativos de control y rentabilidad en los que el capital quiere limitar la capacidad creativa del “común”.<sup>180</sup> Sin embargo, sabiendo que este excedente

---

<sup>179</sup> [‘La producción biopolítica tiene lugar y sólo puede tener lugar en el terreno del común. Ideas, imágenes y códigos no son producidos por un genio solitario, ni siquiera por un maestro asistido por sus aprendices, sino por una amplia red de productores cooperativos.’ (Hardt; y Negri, 2011b: 185)].

<sup>180</sup> ‘*Labor-power has always exceeded its relation to capital in terms of its potential, in the sense that people have the capacity to do much more and produce much more than what they do at work. In the past, however, the productive process, especially the industrial process, has severely restricted the actualization of the potential that exceeds capital’s bounds. The auto worker, for example, has extraordinary mechanical and technological skills and knowledges, but they are primarily site specific: they can be actualized only in the factory and thus in the relation with capital, aside from some tinkering with the car in the garage at home. The affective and intellectual talents, the capacities to generate cooperation and organizational networks, the communication skills, and the other competences that characterize biopolitical labor, in contrast, are generally not site specific. You can think and form relationships not only on the job but also in the street, at home, with your neighbors and friends. The capacities of biopolitical labor-power exceed work and spill over into life.*’ (Hardt; y Negri, 2011a: 151-152).

[‘La fuerza del trabajo siempre ha excedido su relación con el capital desde el punto de vista de su potencia, en el sentido de que las personas tienen la capacidad de hacer mucho más y de producir mucho más de cuanto hacen en el trabajo. Sin embargo, en el pasado, el proceso productivo, sobre todo el proceso industrial, restringió severamente la actualización de la potencia que excede los límites del capital. Los trabajadores del sector del automóvil, por ejemplo, tienen habilidades y saberes mecánicos y tecnológicos extraordinarios, pero son fundamentalmente específicos de un lugar: sólo pueden ser

atenta contra la autoridad del biopoder, el socius “civilizado-capitalista” perfecciona sus instrumentos de dominio y hace que los productos resultantes del trabajo de la “multitud” sean incorporados al sistema de consumo (se puede comercializar el conocimiento, las ideas se pueden vender, los “afectos” se pueden consumir). Ejerce entonces el capital una apropiación de los productos del “trabajo vivo”. De nuevo, el Estado rapta las “máquinas de guerra”. ¡“Reterritorialización”! Por eso, al capital le interesa incluso producir el “común”, como le interesa también producir al “esquizo”: primero lo crea y luego lo reterritorializa.

Ahora bien, en virtud de dicho procedimiento de control, el capital aplica un sistema de dominio que no es propiamente el de la economía fordista de la “sociedad disciplinaria”, sino otro correspondiente a la “sociedad posmoderna de control”, en la que el “CMI” impera como parásito y líder sistemático del terreno biopolítico. El rasgo básico de esta nueva forma de dominación se aprecia en que la acción del capital sobre la potencia creadora de la “multitud” ya no se restringe al marco físico y temporal del trabajo asalariado, sino que por el contrario, supera los límites de este medio, y se expande a la vida misma, coloniza las “máquinas de guerra” y hace morada en la fuerza biopolítica de la “multitud”. En realidad, el capital quiere conquistar el tiempo vital en su totalidad, en el cual se desarrolla el “trabajo vivo”, “inmaterial”, para hacerse con dicha capacidad productiva y emplearla en su beneficio. Es por eso que asistimos hoy día a la imposición generalizada de un ritmo de vida y de trabajo acelerado y cortocircuitado del que resulta difícil abstraerse –recordemos que *el capitalismo esquizofreniza*; crea “esquizos” subyugados, crea esquizofrénicos. El trabajo fordista-taylorista enajenaba la producción del obrero durante su tiempo de trabajo y en ese contexto condicionaba un pequeño mundo de producción de la subjetividad, pero aún así distinguía con claridad entre el tiempo de trabajo explotado y el tiempo de vida fuera del trabajo. En cambio, el modo globalizado post-fordista implica un espacio de dominación lábil e inconcreto, que se ha expandido hasta subsumir la vida misma.<sup>181</sup> Así el “biopoder” intenta hacerse “biopolítica”; insertarse en la

---

actualizados en la fábrica y por ende en la relación con el capital, salvo para pequeños arreglos del coche en el garaje. En cambio, los talentos afectivos e intelectuales, las capacidades de generar cooperación y redes organizativas, las habilidades comunicativas y las demás competencias que caracterizan el trabajo biopolítico no son, por regla general, específicas de un sitio. Uno puede pensar y formar relaciones no sólo en el trabajo, sino también en la calle, en casa, con vecinos y amigos. Las capacidades de la fuerza de trabajo biopolítica exceden el puesto de trabajo e irrumpen en la vida.’ (Hardt; y Negri, 2011b: 164-165)].

<sup>181</sup> Ahora ya no hay un control diferenciado entre un lugar y horario de trabajo concretos, y una vida libre e independiente después, sino que ambas esferas se confunden en su totalidad con fines capitalísticos. El “CMI” intenta revestir de placer el régimen laboral que él mismo impone, hacerlo ocio, hacerlo vida, hacerlo relaciones de amistad. Por eso las empresas se esfuerzan en crear relaciones personales en el escenario laboral, y al mismo tiempo, en extender las relaciones de profesionalidad, confundidas con otras de compañerismo, a campos que no son propiamente laborales. Por eso se organizan comidas de trabajo, se hacen excursiones con los empleados, se sale a practicar deporte, a jugar por equipos a la guerra del *paint-ball*, etc.

“multitud” para dominarla desde dentro, como en el Panóptico de Bentham. ‘*Capitalist production, in other words, is becoming biopolitical.*’ (Hardt; y Negri, 2011a: 131).<sup>182</sup>

Ahora bien, a pesar de todo, es en este contexto donde la irrupción del Contrapoder se hace viable a través de las estrategias de empoderamiento de la “multitud”. Así pues, en este entorno es posible alzar prácticas de cooperación colectiva, favoreciendo la producción del “común” por medio del “trabajo inmaterial”.<sup>183</sup> ‘*This is where, through the struggles of labor, the real productive biopolitical figure of multitude begins to emerge.*’ (Hardt; y Negri, 2005: 101).<sup>184</sup> Concretamente, la clave de esta sublevación de la “multitud” por medio del “trabajo vivo” se gestará gracias a la sistematización del “*General Intellect*”, esto es, una forma ilimitada de cooperación cognitiva y afectiva entre los individuos. Así se da lugar a una cooperación dinámica de “*trabajadores de lo afectivo*” como *cuerpo maquínico colectivo*; un *monstruoso “cyborg”* de interfaces humano-maquínicos cuyo motor es la energía intelectual, lingüística, comunicativa y colaborativa de lo “común”.<sup>185</sup> Dicha labor del “*General Intellect*” se produce más allá de las pautas del capital; de ahí que éste haga lo posible por dominarla. Vemos entonces que la libre producción de la “multitud”, o “*labor-power*”, se moviliza ajena al capital. ‘*Collective activity is where the politics of desire meets its essential confrontation with capitalism.*’ (Goodchild, 1996: 196).<sup>186</sup> Y aquí el arte desempeña una función primordial. En este punto diremos que los “agenciamientos” del “trabajo inmaterial” de la “multitud” encuentran un sugerente campo de acción en el arte, puesto que la creación artística, en lo que tiene de colectiva, entreteje las bases para el desarrollo de esta *micropolítica* de consecuencias

---

<sup>182</sup> [‘Dicho de otra manera, la producción capitalista está tornándose biopolítica.’ (Hardt; y Negri, 2011b: 145)].

<sup>183</sup> ‘La producción de la riqueza ya no puede acotarse a las horas de trabajo en la fábrica o la oficina, sino que hoy más que nunca la producción es el resultado del conjunto de las tramas de la cooperación social y del trabajo inmaterial -cognitivo, afectivo y relacional- que se extiende a la totalidad de nuestras vidas y no es ya mensurable en las unidades-tiempo de trabajo simple de las relaciones salariales [...] En el espacio biopolítico, el trabajo de producción, el reproductivo y el improductivo se hacen difícilmente diferenciables, y, en consecuencia, como afirman los precarios italianos, el lugar de trabajo ya no es la fábrica o la oficina, sino que es toda la ciudad: la metrópolis ha devenido fábrica.’ (Pérez de Lama, 2006: 123).

<sup>184</sup> [‘En este punto es donde empieza a emerger, a través de las luchas del trabajo, la figura biopolíticamente productiva y real de la multitud.’ (Hardt; y Negri, 2004:129)].

<sup>185</sup> ‘Pero lo común no es solamente una base a partir de la cual localizar las dimensiones del trabajo inmaterial y cooperativo vuelto objetivamente homogéneo. Es también, y sobre todo, *una potencia y una producción continuas, una capacidad de transformación y de cooperación*. La multitud puede entonces definirse como la articulación de una base objetiva (lo común como base de acumulación, constituido por fuerzas materiales e inmateriales) y de una base subjetiva (lo común como producción, al borde de límites siempre rechazados, de valores siempre relanzados; lo común como resultado de procesos de subjetivación).’ (Negri, 2006a: 84).

<sup>186</sup> [La actividad colectiva reside allí donde la política del deseo encuentra su esencial confrontación con el capitalismo. (*Mi traducción*)].



ontológicas. Valiéndonos de la expresión de Negri: ‘El arte es creación y reproducción de lo singular absoluto. Exactamente como el acto ético.’ (Negri, 2000: 39).

El arte favorece, por tanto, las sinergias productivas del “trabajo vivo”, convocado a desestabilizar la mega-estructura de las “máquinas sociales” estratificadas. Ciertamente, la actividad cooperativa de lo “común” halla un medio excepcional de realización en el arte. ‘Y arte es multitud de singularidades en movimiento.’ (Negri, 2000: 79). Como defiende Negri, el arte es una forma continua de trabajo liberado, abstracto y colectivo. Es “*trabajo inmaterial*”; labor vital. “*Trabajo vivo*”. Una actividad creativa que huye de la “reterritorialización” y que, en sí misma, no puede ser encasillada en los esquemas productivos de la “máquina civilizada-capitalista”. Con esta visión de lo artístico imprime Negri un giro esencial a la comprensión del trabajo, en la medida en que introduce un punto de vista “no sistemático”, “no mercantil”, en la actividad productiva de la naturaleza artística. De ahí que el arte y la rebelión del sujeto social estén profundamente entreverados. Deleuze lo expresa de manera inmejorable: ‘*L’acte de résistance a deux faces. Il est humain et c’est aussi l’acte de l’art. Seul l’acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d’une œuvre d’art soit sous la forme d’une lutte des hommes. Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l’œuvre d’art? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux.*’ (Deleuze, 2003a: 301-302).<sup>187</sup> Huelga decir que esta *ontología del “devenir” artístico*, que es ética y social, lleva aparejadas altas dosis de práctica esquizoanalítica, pues de otra forma sería imposible entender el proceder maquínico del “paradigma ético-estético”. Es más, el “esquizoanálisis” acompaña siempre la aparición del “común”, conduciendo a la “multitud” a fabricar “agenciamientos colectivos de enunciación”. Así pues, y volviendo de nuevo a la opinión de Negri, llegamos a la convicción de que el arte ‘es un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino.’ (Negri, 2000: 13).

---

<sup>187</sup> [‘El acto de resistencia tiene dos caras. Es humano, pero también es el acto del arte. Únicamente el acto de resistencia resiste a la muerte, ya sea bajo la forma de una obra de arte o bajo la de una lucha humana. ¿Qué relación hay entre las luchas de los hombres y la obra de arte? La más estrecha y, para mí, la más misteriosa.’ (Deleuze, 2007a: 289)].

- CAPÍTULO 3: HACIA UNA VISIÓN “ANTI-EDÍPICA” DEL SURREALISMO: LA DES-ORGANIZACIÓN DE ANTONIN ARTAUD.

*‘Je ne reconnais pas dans l’esprit de plan.’*

Antonin Artaud.

*(L’Ombilic des limbes, 49).*

### **3.1. Los prolegómenos del surrealismo “anti-edípico”.**

El estudio efectuado en páginas anteriores perseguía un análisis de los aspectos teóricos del corpus “deleuzoguattariano”, los cuales, una vez sometidos ya a la criba crítica, pasarán a ser aplicados a una nueva entidad conceptual que aquí nos interesa: el surrealismo. El hecho de poner en diálogo este movimiento de vanguardia, su filosofía creativa y vocabulario estético, con el compendio de valores “anti-edípicos” expuestos hasta ahora busca precisamente dilucidar las numerosas conexiones que surgen entre ambos. Así pues, en adelante se abordará el estudio del movimiento surrealista a la luz de la teoría “anti-edípica” ya comentada, lo que permitirá comprobar que el surrealismo constituye uno de los mejores ejemplos entre las diversas armas de subversión frente a la soberanía ontológica del doble fascismo “edípico-imperial”. En este sentido, el presente capítulo se ubica a modo de bisagra entre los capítulos previos y los siguientes, dado que su función reside en cerrar, por un lado, la carga eidética de los dos capítulos anteriores, y por otro, enlazar con los contenidos de los siguientes, dedicados ya por completo a la indagación “deleuzoguattariana” del surrealismo. Por lo tanto, se encarga este tercer capítulo de operar el paso de una sección a otra, y así mediar en el acoplamiento de la producción teórica de Deleuze y Guattari respecto al ámbito surrealista aún por considerar. Para hacerlo viable, en estas páginas se tratará con especial atención a Antonin Artaud, miembro destacado del grupo surrealista, y figura fundamental en el trabajo de Deleuze y Guattari.

#### ***3.1.1. La modernidad de la posmodernidad.***

Previo a adentrarnos en la consecución de dicho propósito, cabe aquí preguntarse, con objeto de dilucidar legítimas dudas que puedan asaltar nuestra tarea, si esta continuidad discursiva que aspira a establecerse entre el surrealismo y la obra de Deleuze y Guattari resulta factible como tal; es decir, si la ligazón misma entre uno y otro es posible. Como se ha indicado, la finalidad de este tercer capítulo consiste en abrir camino para mostrar desde qué ángulo puede establecerse dicha concordancia, y en adelante justificar los elementos en virtud de los cuales el surrealismo es capaz de desmoronar los patrones represivos de “Edipo-Imperio”. Ahora bien, es

cierto que, de partida, se impone como evidencia que el surrealismo no coincide con los tiempos posmodernos de Imperio, ya que no nació al amparo de la “sociedad de control” hoy vigente; sino que, como es sabido, el surrealismo vio la luz allá por los primeros años de la segunda década del siglo XX, lo que le sitúa en el tiempo histórico de la modernidad, que Foucault vinculó a la “sociedad disciplinaria”. En efecto, la época del surrealismo (entendido como el movimiento original de vanguardia) es ya un tiempo pasado; así pues, ¿en qué sentido podemos decir que es un arma contra Imperio; una “*máquina de guerra*” contra la estructura de dominación de hoy día? Principalmente remitimos a la convicción de que en la polimorfa actividad del surrealismo, creativa y revolucionaria, se localizan la simiente de acción y primeros conatos de prácticas de Contrapoder, que aun en época moderna se producen como anuncio y antesala de la posmoderna.

En realidad, intuir la presencia de lo posmoderno todavía en tiempos de la modernidad no constituye ninguna tentativa teórica forzada, pues ha sido ampliamente señalado que entre la modernidad y la posmodernidad no se produce en realidad ningún corte brusco que las divida como dos etapas independientes, lo que pareciera sugerir la distinción terminológica. Realmente, lo que acontece entre ellas es una continuidad lógica: la posmodernidad es la fase en la que desemboca la modernidad llevada a sus últimas consecuencias; es decir, “*hipermodernidad*”, o mejor, “*altermodernidad*”, en la terminología de Nicolas Bourriaud, quien estableció con acierto que la posmodernidad es una prolongación de la modernidad y a la vez su rechazo. Esta situación de aparente conflicto nos lleva a la conclusión de que hablar de posmodernidad no es otra cosa que referirse a un *grado evolucionado de modernidad*; por así decirlo, la faceta contemporánea de la modernidad. Y así, por tanto, a pesar incluso de las diferencias elementales que las separan, podemos decir que la era posmoderna es, *en esencia*, moderna. Como dijera Zygmunt Bauman, lo posmoderno debe ser considerado como la modernidad en su versión actual. Por esta razón argumenta el sociólogo que con la posmodernidad no se ha producido el fin de la modernidad; *la modernidad no ha muerto, sólo ha mutado de forma*: ‘¿El fin de la modernidad? No necesariamente. En otro sentido, después de todo, la modernidad continúa en gran medida entre nosotros.’ (Bauman, 2009b: 102). La plana de autores que han estudiado la generalizada dicotomía entre modernidad y posmodernidad coinciden en subrayar la ambigüedad e indefinición de esta última y la relatividad de su supuesto desgajamiento de la primera. Se afirma, pues, que entre lo moderno y lo posmoderno no hay una rotura; por el contrario, su relación es la de una progresión sometida a modificaciones derivadas de las demandas de adaptación a la época. De acuerdo con esto, la modernidad se metamorfosea y somete a transformación sus “instituciones disciplinarias”, que ahora se descomponen y pasan a adoptar un formato *fluido, expandido, descentralizado*, como

es propio en las “sociedades de control”. La modernidad, que antes era *sólida*, en la fase posmoderna se hace *líquida*, de nuevo según la expresión de Bauman.

La modernidad, que se había conducido hasta ahora según los ideales heredados de la Ilustración y sus valores de raciocinio, conocimiento, libertad e igualdad, pierde desde mediados del siglo XX su estructura trascendente, sus objetivos humanistas y universales. Con la posmodernidad se asiste al ocaso de este “proyecto moderno” y a la pérdida de credibilidad de su pensamiento metafísico y grandes ideales, si bien ya desde el mismo seno del socius moderno, distintas corrientes habían empezado a atacar sin piedad su programa unitario y racional, véase sin ir más lejos el surrealismo. François Lyotard, quizá el teórico más curtido en la reflexión sobre la posmodernidad, lo explica de manera sucinta: ‘La idea general es trivial: podemos observar una especie de decadencia o declinación en la confianza que los occidentales de los dos últimos siglos experimentaba hacia el principio del progreso general de la humanidad.’ (Lyotard, 2008: 91). Así pues, la posmodernidad es el momento de agotamiento de los metarrelatos; dicho de otra forma, el momento en que se *diluyen* los grandes relatos humanistas que caracterizaron la época moderna: ‘El rasgo definitorio de la condición posmoderna, es, por contraste, la pérdida de credibilidad de esas metanarrativas.’ (Anderson, 2000: 39). En su lugar se generan una dispersión y fragmentación que afectan a todos los campos, desde la articulación social, a los procesos cognoscitivos, e incluso a la unidad misma del sujeto, que ahora se resquebraja.<sup>1</sup> Por eso, aclara Modesto Berciano: ‘Los sistemas de totalidad o de unidad no tienen cabida en la cultura de la posmodernidad, tanto si se refieren al campo especulativo como si se refieren al campo práctico, emancipatorio o social.’ (Berciano, 1998: 17). Tal es así que Bauman ha definido icónicamente la posmodernidad como “*la modernidad menos sus ilusiones*”. De ahí, por tanto, que la fotografía en tiempo real de la posmodernidad pueda resumirse en el diagnóstico formulado por David Harvey: ‘Fragmentación, indefinición y descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o “totalizantes” (para utilizar la frase en boga) son las marcas distintivas del pensamiento posmodernista.’ (Harvey, 2008: 23).

Pero a pesar de todo, como dijéramos antes, entre modernidad y posmodernidad se gesta una continuidad palpable, de modo que en época posmoderna persisten aún no pocos factores modernos; es decir, se siguen manteniendo buena parte de sus grandes estructuras de autoridad, si bien ahora éstas se hacen más complejas y escurridizas: se han expandido a escala global, que

---

<sup>1</sup> Ante esta realidad de total disolución ontológica, autores como Gianni Vattimo han configurado nuevos parámetros de referencia para comprender este fenómeno. Vattimo habla, en concreto, del “pensamiento débil”, que vendría a ser la equivalencia al nihilismo en el campo ontológico. De hecho, también se le designa “ontología débil” u “ontología del declinar”.

es el ámbito en el que gobierna Imperio. Así pues, las antiguas “instituciones disciplinarias” se han quebrado -más bien, *disuelto*-, pero no han desaparecido, sino que sencillamente han mudado de piel.<sup>2</sup> Además, debemos tener en cuenta lo que ya se apuntó en su momento: que a pesar de sus diferencias, ambas modalidades de socius, modernidad y posmodernidad (“disciplina” y “control”, respectivamente), suelen hallarse fusionadas, cual intrincadas muñecas rusas. ‘Es una muñeca rusa la que el Imperio construye cada vez: la vida incluida en la disciplina, la disciplina en el control [...]’ (Negri, 2006b: 211). “Sociedad disciplinaria” y “sociedad de control” viven, de hecho, en conjunción; *conviven*, estando la primera en la base de la segunda, como así estudiábamos en relación al sistema panóptico y al propio socius “civilizado-capitalista”, que se sostenía en formaciones anteriores.<sup>3</sup> Así se produce, en términos psicoanalíticos, un *trasvase* de formas, estructuras y funcionamiento del “superyó” moderno, que en el tiempo presente trabaja según medidas de control post-panópticas, y no bajo la evidencia de las formas puras de los espacios de reclusión y disciplinamiento. Recapitulando: en la base de la sociedad posmoderna siguen estando aún las raíces de la modernidad. Por eso, insistimos, *sólo en la medida en que la posmodernidad es moderna, puede ser posmoderna*, y viceversa, dado que la modernidad acoge también dentro de sí aspectos que luego se harán propios de la posmodernidad. Por ello no habría motivo de extrañeza si, como antes se apuntaba, la modernidad anunciase determinados patrones de acción propios de la posmodernidad, así advirtiéndolo que vendría después. Entendemos aquí entonces la expresión de Lyotard, según la cual: ‘*Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).’ (Lyotard, 2008: 25).

En resumen, lo posmoderno no es sencillamente una etapa autónoma surgida tras el agotamiento de lo moderno, sino que aparece en realidad como un movimiento de renovación desde dentro de la modernidad misma. Teniendo esto en cuenta Lipovetsky hablaba de posmodernismo como una segunda revolución moderna, o “*hipermoderna*”; una “modernidad

---

<sup>2</sup> Así ocurre con la institución moderna por excelencia, los “Estados-nación”, medida fundamental de la “sociedad disciplinaria”, ahora diluida en el entramado globalizado. Y sin embargo, siguen manifestándose determinados síntomas de su subsistencia: los “Estados-nación” han transformado sus mecanismos, no han desaparecido completamente; sus raíces siguen encajadas en la sociedad de la globalización. Como observara Saskia Sassen, ocurre que ‘lo global (ya sea una institución, un proceso, una práctica discursiva o un imaginario) trasciende el marco exclusivo del Estado-nación y al mismo tiempo habita parcialmente los territorios y las instituciones nacionales.’ (Sassen, 2007: 11). Se trata de la paradoja que entraña la dispersión de las “instituciones disciplinarias” en la época de Imperio.

<sup>3</sup> Decíamos en los capítulos anteriores que la actual “máquina civilizada-capitalista” se constituía al integrar y reutilizar los procedimientos de las “máquinas sociales” previas (la “primitiva-territorial” y la “bárbara-despótica”), y por tanto decíamos también que Imperio asumía en su funcionamiento los procesos de los dos socius anteriores (“inclusivo” y “diferencial”), que son territorializadores y despóticos. No se pase entonces por alto que los diferentes tipos de socius se interrelacionan entre sí y su imbricación se vierte en el último de ellos, que es el que corresponde a la posmodernidad. Ésta se alimenta de sus predecesores, sobre cuyos esquemas se articula.

de segundo género”, que se desarrolla en un contexto posdisciplinario, a cuyo ritmo ha tenido que adaptar sus estructuras, flexibilizándolas. Una idea muy cercana a la que aporta Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Magda con el concepto de “*transmodernidad*”, que busca señalar también la correlación existente entre modernidad y posmodernidad: ‘Su clave no es el post, la ruptura, sino la transubstanciación vasocomunicada de los paradigmas.’ (Rodríguez Magda, 2004: 9). Ahora bien, siendo verdad que los grandes discursos de la modernidad se han perdido, y que hoy día se produce un fundamental rechazo de los metarrelatos (ante lo cual se impone una dispersión generalizada sin núcleo argumental, sujeto unitario, o significante trascendente), Rodríguez Magda observa que, incluso a pesar de ello, todavía tiene vigencia la impronta metadiscursiva en el gobierno del “gran relato” de la posmodernidad, que no es otro que el de la globalización. Semejante afirmación no reviste particular novedad sabiendo que la posmodernidad se instituye justamente de manos del “Capitalismo Mundial Integrado”. No en vano, Fredric Jameson, basándose en Ernest Mandel, estipulaba claramente que el posmodernismo es *la lógica cultural del capitalismo tardío*, posfordista, o multinacional.<sup>4</sup> Razones que inducen a Ulrich Beck (*Risk Society: Towards a New Modernity*, 1992), a afirmar que la cuestión no se reduce a hablar de posmodernidad, sino que remite más bien a una “segunda modernidad”.

Es más, acompañando el “gran discurso” globalizador, la posmodernidad dispone de otros “discursos menores” que le sirven de coadyutores: son el discurso del consumo y del narcisismo (“*hiperconsumo*” e “*hipernarcisismo*”, según Lipovetsky), el discurso del miedo (la paranoia de la inseguridad, la incertidumbre de no saber qué vida podremos labrarnos, qué futuro cabe esperar), y el discurso de las nuevas tecnologías y los medios de información en desarrollo desenfrenado –‘Esta declinación del “proyecto moderno” no es sin embargo una decadencia. Está acompañada por el desarrollo casi exponencial de la tecnociencia.’ (Lyotard, 2008: 98). Pues bien, lo cierto es que tampoco hay nada insólito en esta proliferación de discursos fragmentarios, en la medida en que sirven como respaldo al fortalecimiento de la estructura social del capital posmoderno, que como sabemos, funciona de manera fragmentada, interconectada, irónicamente *rizomática*. (Recordemos que el capital presenta el mismo funcionamiento que el deseo: un sistema de “corte-flujo”). Hablamos, pues, de una economía

---

<sup>4</sup> ‘Entre 1880 y 1950 se van instalando poco a poco los primeros elementos que luego explicarán la aparición de la posmodernidad, desde el aumento de la producción industrial (taylorismo) y la difusión de los productos gracias a los progresos de los transportes y comunicaciones hasta la aparición de los grandes métodos comerciales que caracterizan el capitalismo moderno (marketing, grandes almacenes, aparición de las marcas registradas, publicidad).’ (Lipovetsky, 2006: 24). De acuerdo con esto hablaríamos de posmodernismo en relación a la segunda fase de consumo a partir de los sesenta. No en vano, por acuerdo de casi todos los autores, el posmodernismo comienza a principios esa década; aunque hay algunos, como Lipovetsky, que lo alargan un poco más. Según él, el término “posmodernidad” se introdujo a finales de los setenta para aludir a la nueva situación cultural de las sociedades desarrolladas.

transformativa, que configura a escala global una nueva geografía de poder, y que se basa en flujos financieros; pero éstos, al igual que los flujos del deseo inconsciente, para que sigan efectuando ciclos productivos, deben ser cortados. Ahora bien, en esta secuencia será el propio capital el que decida qué dejar fluir y cuándo cortar: dicho brevemente, su mecanismo de discontinuidad consistirá en “crisis” sistémicas inducidas y más o menos previstas, “*cracks*” controlados –la *terapia del “shock”* estudiada por Naomi Klein. Así mismo, Jürgen Habermas remite a la importancia central del concepto de “crisis” en esta articulación interna del “capitalismo tardío”, que él llama también “capitalismo de organización” o sencillamente “capitalismo regulado por el Estado”.<sup>5</sup>

Sirven a esta cadena de disyunciones las consecuencias de la irrevocable permanencia en la innovación, que en opinión de H. Marshall McLuhan (*Understanding media: The Extensions of man*, 1964), es el rasgo común de la vida cultural contemporánea: los pequeños “*shocks*” que provocan la incesante emisión de nuevos productos de consumo, demandando constantemente la atención del “*homo consumericus*”, como lo ha denominado Lipovetsky. Así, se genera a diario un amplio abanico de nuevos productos que desbancan al anterior, el cual a su vez había sustituido al precedente. Hablamos de un cortocircuitado permanente que convierte al sujeto en un consumidor de la vida misma, anulando su potencia deseante y su capacidad crítica, sometido al bombardeo de estos “*shocks*” continuados, de estos flujos consecutivamente seccionados y reterritorializados. Se trata de la imperiosa *necesidad de lo nuevo*, que Boris Groys ha estudiado en relación al fenómeno, un tanto “canibalístico”, del “*archivo*”. Según explica Groys, el “*archivo*” es un ente de márgenes sacros, cuyo fin es coleccionar y custodiar productos importantes, elementos culturales relevantes o considerados valiosos (en el caso del concepto foucaultiano de “*archivo*”, discursos ya pronunciados, que marcan los enunciados posibles de emitir). No obstante, los archivos presentan una constitución siempre mutable, pues su obligación es ir integrando progresivamente los nuevos productos que se crean en el “espacio profano” de la realidad. De esta forma, en el intento de captar lo más significativo que se va produciendo en esta realidad que “quiere representar”, el “*archivo*” va engullendo productos que son, por así decirlo, *consumidos*, y agregando sucesivamente otros nuevos, más recientes.

---

<sup>5</sup> Habermas no pasa por alto la doble vertiente que confluye en el término “crisis”: una de origen médico y otra procedente de la tragedia clásica. La primera es connotativa de la fase en la que la enfermedad imprime su poder con mayor fuerza sobre el individuo, momento en el que se valora si éste responderá positivamente o negativamente. La segunda refiere un punto de inflexión en un proceso de dominación, aunque en este caso no es la enfermedad sino el destino y la fatalidad quienes encarnan la autoridad externa que ejerce su poder. Desde un punto de vista ontológico-social, Habermas define las “crisis” como los momentos de tensión bajo poder externo en los que los individuos sienten disolverse su identidad y la noción de colectividad (algo así como la “estética de la desaparición” que teorizaba Paul Virilio): ‘Solo cuando los miembros de la sociedad *experimentan* los cambios para el patrimonio sistémico y sienten amenazada su identidad social, podemos hablar de crisis.’ (Habermas, 1999: 23).

*Archivar/innovar*. Esto que describe Boris Groys supone una clara analogía del método empleado por Imperio para colonizar las “máquinas de guerra” y desproveerlas de su potencia de “trabajo vivo” y Contrapoder.

Por lo tanto, entra aquí en juego el sistema de “desterritorialización-reterritorialización” ejecutado por Imperio: la fluctuación de estos encadenamientos productivos es manipulada por la “máquina civilizada-capitalista”, de manera que dicha supervisión de los efectos de ruptura lleva a Imperio a diseñar a su “esquizo” perfecto; el “esquizo” a su medida, y no el “esquizo” que resulta como excedente productivo de la libre actividad de las “máquinas deseantes” y el “CsO”. El “esquizo” de Imperio es aquel sujeto que oscila entre el polo esquizoide y el paranoico a voluntad de la maquinaria onto-económica, por lo que no es propiamente el “esquizo” nomádico estudiado por Deleuze y Guattari, sino el paranoico sedentario; en otras palabras, un “esquizo” malogrado por causa del sistema. Así que, como vemos, la posmodernidad, con base en el “CMI”, se presenta bajo la forma de la paradoja. La aparente liberación del individuo a partir de la disolución de las antiguas “instituciones disciplinarias” no implica que hayan desaparecido las estructuras modernas de dominación. Es más, podemos afirmar que la posmodernidad las ha perfeccionado, desarrollando otras más fluidas que son a su vez mucho más eficaces para obtener un mayor efecto de control. Entre todas, la más significativa sin duda alguna es la de Internet, junto con las formas de conocimiento vinculadas al funcionamiento de la Red. Análogamente al sistema de rupturas (“*shocks*”) en el plano social, el aparato operativo de la World Wide Web y los procedimientos cognitivos derivados ostentan una poderosa capacidad de intervención en el tejido mismo de la producción deseante, pues actúa directamente sobre la coyuntura inconsciente del encadenamiento “corte-flujo”. Para ilustrar esta afirmación remitimos al libro de Nicholas Carr *The Shallows. What the Internet Is Doing to Our Brains* (2011), en cuyas páginas se expone con claridad contundente cómo el uso continuado de Internet implica un cortocircuitado de las conexiones cerebrales; es decir, del modo de producción del pensamiento, que se ve sometido a una serialización a base de distracciones alternadas con nuevas conexiones de información a altísima velocidad.

Argumenta Carr que la Red incide de manera determinante en la remodelación de los enlaces sinápticos (conexiones y desconexiones entre neuronas, que constituyen la base misma de la actividad mental); les impone un ritmo de funcionamiento y un tipo de actividad. Además, dada la cualidad “moldeable” del cerebro (“*neuroplasticidad*”), es posible lograr reformas sustanciales de los hábitos mentales y su sustitución por patrones nuevos. A diferencia de lo que se creía en décadas pasadas (se pensaba que el cerebro era maleable durante la infancia, etapa tras la cual adquiriría una estructura fija inamovible), los avances en investigaciones neurológicas



han demostrado que el cerebro cambia, que se adapta a modificaciones, a experiencias de aprendizaje y hábitos de rutina tanto físicos como mentales a lo largo de la vida. En consecuencia, el uso repetitivo y casi desahogado de Internet nos lleva, por derivación, a adquirir *esquemas específicos de conducta cerebral* que, según sostiene el autor, se manifiestan en la cada vez más frecuente incapacidad de concentración, de retención de la atención, en la dificultad de mantener una lectura profunda o un estado reflexivo continuado, o en la necesidad de saltar de un extracto de información a otro (casi una “adicción a los hipervínculos”), de hacer “scrolling” (un “escaneo” visual en vez de una lectura profunda), desarrollando así una *mente multitarea*.<sup>6</sup> Se trata prácticamente de una mente *esquizofrénica*, en la medida en que, como la de este enfermo, no logra componer un corpus unitario, sino que se ve siempre interrumpido por la aparición de nuevos elementos; una producción mental que conecta y desconecta factores eidéticos diversos. Podríamos hablar entonces de la capacidad de Internet para “reprogramar” el cerebro. Y es que en verdad, *el capital lo que busca es una “reprogramación mental”*: no se olvide la *terapia del “shock”* que veíamos en el capítulo anterior. En último extremo, el capital aprovecha la neuroplasticidad para crear así *sus* esquizofrénicos. De ahí, pues, la importancia de que la “*multitud*” se haga con este tipo de herramientas para fugarse y construirse como “esquizos” contrarios a la codificación, dando lugar a lo que se ha denominado “sociedad red”, o “*multitudes inteligentes*”.<sup>7</sup> El problema, por tanto, no son las herramientas, sino el uso que reciben una vez son colonizadas por “Edipo-Imperio”. El problema no es el proceso rizomático, no es el “fluir-cortar”; no es la esquizofrenia en sí, sino *la esquizofrenia producida por el capital*. Es necesario entonces usarlas desde la “desterritorialización”, sabedores de que en los tiempos de la posmodernidad persiste la tendencia a la jerarquización arborescente de la modernidad.

---

<sup>6</sup> ‘No hay nada malo en navegar y explorar, ni siquiera en navegar y explorar aleatoriamente. Siempre nos hemos saltado páginas del periódico; y también solemos pasear la vista por libros y revistas para hacernos una idea de su contenido o decidir si lo escrito merece una lectura más profunda. La capacidad de desbrozar el texto es tan importante como la capacidad de leer profundamente. Lo diferente, y preocupante, es que este desbrozado a machetazos se está convirtiendo en nuestro modo dominante de lectura. Lo que antaño era un medio orientado a un fin, una manera de identificar información para su estudio más detallado, se está convirtiendo en un fin en sí mismo: nuestra manera preferida de recabar información de todo género y dotarla de sentido.’ (Carr, 2011: 170).

<sup>7</sup> El capital busca, por así decirlo, controlar y regular las sinapsis; las conexiones y desconexiones libidinales. Y así encuentra en Internet (brazo práctico de la economía global) a un aliado para el pretendido cortocircuitado, seguido del establecimiento de hábitos mentales diseñados para que lleguen a adoptarse como “máquina social”, interviniendo en el mapeado de esos millones de conexiones neuronales que configuran el “yo”. Proceso que, como nos recuerda Manuel Castells, es *inconsciente*. Sin embargo, sabemos también que las nuevas tecnologías poseen la capacidad para subvertir este control, como bien indicara el propio Castells. Usando su expresión podríamos decir que la clave está en “reprogramar las redes, recablear las mentes, cambiar el mundo”, extrayendo armas de Contrapoder del poder de la red (“*network power*”). Trabajar así en una “micropolítica” para la sociedad civil global y con ello en la constitución de nuevas subjetividades políticas, una alteridad rizomática. Para ello se hace necesaria una *reapropiación* de las herramientas informáticas y de comunicación.

### ***3.1.2. La pervivencia del surrealismo en tiempos posmodernos.***

De lo anterior se infiere que modernidad y posmodernidad se relacionan íntimamente hasta el punto de que resulta imposible distinguirlas por completo (¡todavía en la posmodernidad hay rastro de grandes relatos e “instituciones disciplinarias”!), ni tampoco expurgar un perfil inmaculado de cada una de ellas, ya que la primera está inmersa en la segunda, y la segunda aparece en estado larval en el interior de la primera. Están, pues, interconectadas, atravesadas entre sí: rasgos modernos habitan lo posmoderno, y al revés. Y es que, como dijera Perry Anderson, ‘la modernidad está tratando de hacerse posmodernidad sin dejar de ser moderna.’ (Anderson, 2000: 69). Así las cosas, nos vemos en la obligación de realizar una equivalencia en lo que atañe a las vanguardias, y muy especialmente, en lo relativo al surrealismo; ya que, del mismo modo que la modernidad guardaba en su interior el exponente potencial de la posmodernidad, así también el surrealismo, desarrollado originalmente en época moderna, auguraba prácticas diseñadas para contrarrestar mecanismos propios de una modernidad evolucionada. Podríamos decir que el surrealismo supo apreciar en su momento la dinámica de control expandido que luego haría suya la posmodernidad, y así se adelantó con una serie de propuestas que buscaban minar la “molaridad” de lo moderno, y con ello, herir mortalmente la estructura disciplinaria que, aunque transformada, heredaría la sociedad posmoderna. Por esta razón se indicaba que en el surrealismo se hallan actitudes combativas contra mecanismos de la modernidad que ya dejaban entrever la posmodernidad venidera.

En este sentido conviene señalar, además, que el surrealismo se posiciona en un momento histórico determinante, a caballo entre la modernidad y la posmodernidad; en el momento clave entre la progresiva disolución de la primera y su reconversión de acuerdo a las estructuras líquidas de la segunda. El surrealismo, movimiento artístico que acapara los años veinte y treinta del siglo pasado, proyectando su influencia a lo largo de sucesivas décadas hasta los años sesenta (fecha en que se suele ubicar el inicio de la posmodernidad), actúa, pues, como puente de unión que asiste a la transformación de la “sociedad disciplinaria” en la “sociedad de control” hasta su formulación contemporánea. Cabría indicar que se sitúa justamente en el intervalo en el que acontece la preparación para la metamorfosis de un modelo de socius en otro. En definitiva, la aparición y desarrollo del surrealismo se producen al mismo tiempo que el ocaso de la era disciplinaria, que terminará por descomponerse en el magma de la etapa post-panóptica a la que da relevo. En otras palabras, al surrealismo le tocó vivir el paréntesis de cambio en el que ocurre la mencionada transformación entre lo moderno y lo posmoderno: un tiempo de inestabilidad cultural, de mutaciones sociales palpables, de evaporación de los valores tradicionales de un tipo de socius, que progresivamente desaparecen; un tiempo, por tanto, de

transición entre la alta modernidad en decadencia y los comienzos de una embrionaria posmodernidad. He ahí que el surrealismo desempeña un papel protagonista importante, en cuanto calienta motores y predispone para la lucha abierta con la posmodernidad, batalla que se sigue librando hoy día a través de los distintos “dispositivos” formulados contra Imperio. Por eso, una vez más, encontramos oportuno justificar que ya en las propuestas creativas de la vanguardia surrealista pueden rastrearse prácticas constituyentes dirigidas contra la situación de control post-panóptica que se advertía próxima.

Desde esta perspectiva, surrealismo y posmodernidad son, pues, dos elementos entreverados; son, en la expresión de André Breton, luego retomada por Rodríguez Magda, “vasos comunicantes”. Sin embargo, hay pensadores contemporáneos, como Zygmunt Bauman, que sostienen que no hay razón para hablar del arte de las vanguardias en el contexto del mundo posmoderno.<sup>8</sup> Coincidimos con Bauman en que las vanguardias, y el surrealismo entre ellas, pertenecen a una cronología concreta, y por tanto, su estética y actitudes creativas tienen fecha de caducidad; pero no tiene por qué ocurrir necesariamente lo mismo con la “*potenza*” virtual de sus influencias posteriores. Aquí entramos en un debate problemático. Según Bauman, el arte en época posmoderna ha abandonado el tono de las acciones subversivas de las vanguardias, que en su día buscaban derrumbar valores tradicionales y conquistar otros nuevos en el frente de la libertad individual y social. A diferencia de esta práctica, argumenta Bauman que el arte ha llegado a un estado de “*movilidad inmovilista*” (que no por casualidad, llama “*rizomática*”); un “estancamiento móvil” que Leonard B. Meyer denominó “*estasis*”:

‘El legado de la era vanguardista (y, de un modo más general, de la época de los movimientos modernistas) está en la imagen del arte y de los artistas como las tropas de asalto del avance de la historia. La vanguardia artística vivía sus esfuerzos como actividad revolucionaria. [...] Se esperaba que el arte forzara a la realidad social a ajustarse a un molde que la realidad difícilmente aceptaría por sí misma y sin ayuda. El arte de hoy en día, por el contrario, no se preocupa prácticamente nada de la configuración de la realidad social. Para ser más exactos, se ha elevado a sí mismo a la categoría de realidad *sui generis* y, por consiguiente, de la realidad autosuficiente. En este sentido, el arte comparte la condición de la cultura posmoderna en su conjunto, que, tal y como lo expresara Jean Baudrillard,

---

<sup>8</sup> ‘En el actual escenario posmoderno, no tiene sentido hablar de vanguardia. Algún artista que otro puede aportar hoy en día una actitud que rememore los tiempos de la *Sturm und Drang* del apogeo de la modernidad, pero en las presentes condiciones, se trataría más de una pose que de una postura. Despojada de su antiguo significado, no augurando nada ni comportando obligación alguna, constituía un signo de extravagancia más de rebeldía y, sin duda, no de entereza espiritual. La expresión “vanguardia posmoderna” constituye una contradicción en sus términos.’ (Bauman, 2009b: 126).

es una cultura del *simulacro* y no de la *representación*. [...] Tal y como sugiere Baudrillard, la importancia de la obra de arte se mide hoy en día en función de su publicidad y de su notoriedad (cuanto más numeroso sea su público, más importante será la obra de arte).’ (Bauman, 2009b: 128-129).

Ciertamente, las vanguardias se articulaban siguiendo un ideal de cambio, de revolución y de mejora social, orientado a la conquista de la libertad del individuo. ‘*La lucha por lo nuevo*: es difícil expresar con una mayor economía verbal todo el horizonte estético de las vanguardias. [...] Decir vanguardia es entrar de lleno en el terreno de *la utopía*, en la *visión estética de un mundo mejor*, alternativo.’ (Jiménez, 2004: 164). Principios que aun pareciendo una especie de “gran relato”, se daban de una manera cortocircuitada; breves, efímeros: se sucedían rápidamente. *Una vanguardia tras otra*. Por tanto, las vanguardias no hablaban ya en clave de metarrelato, del gran discurso moderno, del “proyecto” al que aspiraba la modernidad. El discurso de las vanguardias es, contrariamente al relato moderno, una *multitud de relatos*, que así adquieren una condición fragmentaria, y cuyo fin no era otro que cambiar la vida –aunque no a la manera universalizante de la modernidad, sino empezando por la propia existencia; una autoconstrucción de uno mismo desde la liberación subjetiva. Así pues, no cabe duda de que en estos procedimientos de vanguardia podemos vislumbrar ya una temprana introducción a la condición *rizomática* de la posmodernidad, definida por la disolución, la secuenciación y la dispersión.<sup>9</sup> Ahora bien, dado este carácter, autores como Lipovetsky achacan a las vanguardias, como también Habermas (especialmente en contra del surrealismo), el supuesto de no realizar obras artísticas potentes, siempre revoloteando pero sin cuajar. En el marco de esta investigación resulta imposible comulgar abiertamente con esta idea, ya que entendemos que la actitud que denuncian los referidos autores responde en realidad a una *coherencia líquida*, *rizomática*, “*esquizo-paranoide*” de las vanguardias, cuyos dispositivos huyen así de los esquemas canónicos de la producción artística moderna y de la “reterritorialización” imperial filtrada a través de la modernidad.

Por tanto, corresponde efectuar en este punto una distinción fundamental, cuya confusión preside las argumentaciones de los autores comentados. En pocas palabras, *no debe confundirse*

---

<sup>9</sup> Recogemos aquí la atinada observación de Lyotard: ‘¿Qué es lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno. Todo aquello que es recibido, aunque sea de ayer (*modo, modo*, escribía Petronio), debe ser objeto de sospecha. ¿Contra qué espacio arremete Cézanne? Contra el espacio de los impresionistas. ¿Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el de Cézanne. ¿Con qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Con el supuesto de que se ha de pintar un cuadro, aunque sea cubista. [...] Asombrosa aceleración, las “generaciones” se precipitan. Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante.’ (Lyotard, 2008: 23).

*el arte rizomático que trabaja en contra de Imperio, con el arte que, sometido por Imperio, se conduce de forma rizomática en beneficio de éste.* Desde el mismo momento de su aparición en el seno de la modernidad, las vanguardias, y muy particularmente el surrealismo, pretendían la repulsa de cualquier valor totalizador, el cual contrarrestaban gracias al arma del escándalo en sus distintas variantes, lo que les servía para herir las “instituciones disciplinarias” modernas, ya fuera familia, religión, moralidad, represión sexual, orden cívico, regulación estatal, militar, etc. Al incidir, por tanto, sobre los mecanismos de opresión que luego heredaría la posmodernidad, las vanguardias se adelantan ya en la lucha contra las estructuras que, aunque *diluidas*, sostendrán el *socius* por venir. Podemos decir, de hecho, que los artefactos desarrollados hoy día en contra de la “reterritorialización” imperial se localizan ya en las propuestas de rebelión de las vanguardias, las cuales, al atacar las articulaciones del poder moderno atacan también el nutrimento de la nueva formación social posmoderna. De este modo, los movimientos de vanguardia, en su condición de bisagra temporal, demuestran un consistente poder de subversión frente a una posmodernidad en progresivo estado de materialización. Con el tiempo, Imperio sabrá engullir este poder contestatario de las vanguardias, esta movilización rizomática que ya en tiempos modernos suponía a la vez una vía de escape y una amenaza, pues cuando una vanguardia se creía extinta aparecía otra, y así sucesivamente, sin capacidad alguna de previsión. De esta forma, cuando la modernidad abdica en su vástago posmoderno, el dinamismo inherente a las vanguardias experimenta una acción codificadora: Imperio se apropia de dichas secuencias rizomáticas para controlarlas según el ritmo de producción que interesa al *socius* “civilizado-capitalista”, dominando de manera efectiva las “máquinas de guerra artísticas” alimentadas por el precedente de las vanguardias.

Podemos decir que esto tiene lugar en el mismo momento en que las vanguardias se incorporan a la práctica mercantilista, institucionalmente justificada por el capital, y en paralelo pasan a ser aceptadas socialmente y valoradas históricamente, así pervirtiéndose el objetivo original de las corrientes de vanguardia, que era justamente el contrario, desconcertar el gusto y los prejuicios establecidos. En la posmodernidad, las vanguardias han perdido, en efecto, su capacidad de escándalo, de choque social. Como se quejaba André Breton a su antiguo amigo Luis Buñuel: *hoy día ya nada escandaliza*. Hoy, a cada producto más *escandaloso*, más novedoso, mejor recepción tiene en el escenario socio-económico. Irónicamente, las vanguardias son ahora “archivadas”, que diría Boris Groys, como un elemento más del gusto generalizado. Imperio se ha hecho con el poder que podía derrocarlo y así lo mantiene bajo su dominio. Al ser deglutidas por Imperio, las “*máquinas de guerra vanguardistas*” pasan a ser incorporadas a la cadena rizomática de producción y consumo posmoderno, y de este modo su poder de desestabilización queda anulado. Es, pues, muy característico de la posmodernidad que

la vanguardia ya no provoque indignación ni rechazo.<sup>10</sup> Es en este sentido que autores como Bauman o Lipovetsky dirigen su crítica contra la vanguardia; si bien debemos tener en cuenta que no todo el potencial de la vanguardia queda doblegado ante esta sistematización del capital. En efecto, no toda la fuerza desestabilizadora de las vanguardias es absorbida en esta operación de archivo, de “codificación”. Aquí corresponde introducir la distinción que debe presidir nuestro análisis: *no toda la potencia rizomática de las vanguardias es capturada por la macromáquina civilizada*. Escapan algunas “líneas de fuga”, lo suficiente para que su eco pueda rastrearse en prácticas artísticas contemporáneas que reciben su influencia en la tarea por conquistar esos campos fluctuantes de libertad a los que, en su día, aspiraron las vanguardias.

Centrándonos en el surrealismo, el “espíritu” de sus reformas estéticas se prolonga a través de corrientes artísticas posteriores, como los situacionistas y la Internacional Letrista, y cristaliza finalmente en actuales ramificaciones, como la Plataforma Surrealista de Praga, The Chicago Surrealists, el SLAG (Grupo de Acción Surrealista de Londres), o el Grupo Surrealista de Madrid, presentes en la escena artística desde los años sesenta; tiempo de epifanía de la posmodernidad, que vino marcado por el acontecimiento central de Mayo del 68, cuyo precedente alimenta hoy día la recuperación de ciertos modelos de acción recanalizados a través de las herramientas de Contrapoder y prácticas de la “multitud”.<sup>11</sup> Tampoco es de extrañar esta conexión, dado que el Mayo francés se inspiró directamente en numerosas prácticas de subversión desarrolladas por los surrealistas; un nexa que supieron descubrir los propios artistas del surrealismo, como por ejemplo Luis Buñuel.<sup>12</sup> De hecho, afirmaba Toni Negri, que el paso

---

<sup>10</sup> En opinión de Lipovetsky: ‘Se acabó la gran fase del modernismo, la que fue testigo de los escándalos de la vanguardia. Hoy la vanguardia ha perdido su virtud provocativa, ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público porque ya nadie defiende el orden y la tradición. La masa cultural ha institucionalizado la rebelión modernista, “en el ámbito artístico son pocos los que se oponen a una libertad total, a experiencias ilimitadas, a una sensibilidad desenfrenada, al instinto que prima sobre el orden, a la imaginación que rechaza las críticas de la razón”.’ (Lipovetsky, 2003: 105). También Eduardo Subirats se planteaba idéntica cuestión en su libro de 1997 titulado *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, al que daba inicio en estos términos: ‘La vanguardia se ha generalizado en la última década como un fenómeno integralmente comercial y burocrático. [...] Reiteración y comercialización, banalización y academicismo son sus reconocidos signos. [...] La vanguardia, purificada institucionalmente de los momentos críticos o reformadores que le confirieron otrora el carisma de una inteligencia libre y revolucionaria, ha adquirido más bien el significado de una militancia mercantil y una cruzada mediática.’ (Subirats, 1997: 21).

<sup>11</sup> La reflexión de Christopher Green oportunamente incluida en la contraportada del libro de la profesora de la Universidad de Cambridge Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*, pone en evidencia dicha prolongación de la influencia surrealista, cada día más defendida como tema de incuestionable actualidad: “El surrealismo sigue teniendo influencia en los artistas contemporáneos, por eso es difícil comprender cómo, a menudo, se considera una fuerza agotada desde 1945. He aquí un libro que de forma lúcida y convincente defiende la vigencia del surrealismo en el París de posguerra, un surrealismo capaz de erotizar el activismo cultural incluso hasta Mayo del 68.”

<sup>12</sup> ‘Mayo del 68 tuvo momentos maravillosos. Mientras paseaba por las calles levantadas, reconocía en las paredes, no sin cierta sorpresa, algunos de nuestros viejos slogans surrealistas: “La imaginación al poder”, por ejemplo y “Prohibido prohibir”. [...] Además de los slogans, Mayo del 68

de la modernidad a la posmodernidad se produjo realmente en 1968 con motivo del Mayo parisino, evento que, por otro lado, resulta de suma importancia para Deleuze y Guattari. Así que podemos decir que, en cierto modo, los años sesenta son considerablemente “vanguardistas”.<sup>13</sup> No obstante, autores como Lipovetsky se muestran desencantados con esta recuperación de elementos vanguardistas porque estiman que se trata de una mera recreación superficial, esto es, una hipocresía artística carente de auténtico poder de transformación. Por eso, Lipovetsky habla poco convencido del Mayo del 68. Y es que, desde su punto de vista, el Mayo francés fue realmente un fracaso, como lo había sido también el surrealismo, dada su fugacidad y (aparente) intrascendencia. Habermas se hacía eco igualmente de dicha aceptación surrealista que tiene lugar en época posmoderna, si bien, como en el caso de Lipovetsky, esta suerte de *revival* caía también para él en saco roto, movido por la idea de que la vanguardia había perdido su impacto rompedor y su fuerza creativa.<sup>14</sup> Bauman secunda este punto de vista, calificando de *simulacro* la actividad de una supuesta “vanguardia posmoderna”.

En este contexto, nos parece oportuno traer a colación la opinión de Luis Buñuel, que nos sirve para apuntalar el criterio de distinción que pretendemos introducir en esta disquisición sobre el papel de las vanguardias en época posmoderna, y más concretamente del surrealismo: ‘Al igual que nosotros [los surrealistas], los estudiantes de Mayo del 68 hablaron mucho y actuaron poco. Pero no les reprocho nada. Como podría decir André Breton, la acción se ha hecho imposible, lo mismo que el escándalo.’ (Buñuel, 1982: 123). Buñuel da aquí en la clave de esta peculiar disyuntiva: por un lado, dice admirar el movimiento estudiantil del 68, en el que encuentra profundas afinidades surrealistas, pero por otro no deja de remarcar que dicha movilización podría haber generado mayores consecuencias. En esto, a simple vista, parece coincidir con Lipovetsky. Sin embargo, dice también Buñuel no reprocharle nada al Mayo

---

tuvo muchos puntos de contacto con el movimiento surrealista: los mismos temas ideológicos, la misma dificultad de elección entre la palabra y la acción.’ (Buñuel, 1982: 122-123).

<sup>13</sup> A pesar de todo, Gilles Lipovetsky supo observar esta circunstancia: ‘Los años sesenta y principios de los setenta son años vanguardistas: el sincretismo es la regla del momento, se trata de romper las fronteras, de desmontar campos y conceptos, de tender puentes entre las disciplinas separadas y teorías adversas. El concepto adopta la estrategia de la abertura y la desestabilización: freudomarxismo, estructuralismo-marxismo, freudismo estructuralista, antipsiquiatría, esquizo-análisis, economía libidinal, etc. La filosofía rechaza el enmarcamiento y adopta el estilo nómada.’ (Lipovetsky, 2003: 123).

<sup>14</sup> ‘La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. [...]. Ahora bien, este espíritu de modernidad estética ha empezado recientemente a envejecer. Ha sido recitado una vez más en los años sesenta. Sin embargo, después de los setenta debemos admitir que este modernismo promueve hoy una respuesta mucho más débil que hace quince años. Octavio Paz [...] observó ya a mediados de los sesenta que “la vanguardia de 1967 repite las acciones y gestos de la 1917. Estamos experimentando el fin de la idea de arte moderno.” Desde entonces la obra de Peter Bürger nos ha enseñado a hablar de arte de “posvanguardia”, término elegido para indicar el fracaso de la rebelión surrealista. Pero, ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Señala una despedida a la modernidad? Considerándolo de un modo más general, ¿acaso la existencia de una posvanguardia significa que hay una transición a ese fenómeno más amplio llamado posmodernidad?’ (Habermas en Foster (ed.), 1998: 22-23).

francés, dado que su acción se vio impedida por la dificultad de los nuevos tiempos para llevar a cabo prácticas subversivas y “escandalosas”. Y es que, en efecto, como venimos argumentando, el *socius* contemporáneo ejerce una constante acción de apropiación sobre las “máquinas de guerra”, usándolas de modo rizomático pero con una finalidad reterritorializadora. De ahí que se haga cada vez más difícil la revolución libertadora ansiada por la vanguardia surrealista. Por lo tanto, esa escasa repercusión práctica que Buñuel rastreaba en el Mayo del 68 no se debe tanto a una supuesta actitud “manierista”, como le recrimina Lipovetsky -que lo considera un falseado imitativo de la vanguardia a destiempo (una *pose* más que una *postura*, en expresión de Bauman)-, sino que se deriva más bien de la acción asfixiante que desarrolla en paralelo la macromáquina imperial, que quiere integrar todo lo discordante y escandaloso que pudiera producirse en su contra.

En consecuencia, la sintonía surrealista que Buñuel apreció en la rebelión estudiantil es, pues, de directa correspondencia con las fórmulas surrealistas originales, y no una recreación superficial elaborada por la sociedad de consumo. No es este, pues, el caso de la vanguardia “recreada”, falseada por la contemporaneidad mercantilista, que han sabido observar Lipovetsky, Bauman, Habermas y Bernard-Henri Lévy. Con lo cual, insistimos en la idea de que existen todavía trayectorias deseantes inspiradas en la vanguardia, que se resisten a ser reterritorializadas. Mayo del 68 fue una de ellas. Con todo, podemos decir que el descreimiento que los mencionados autores comparten acerca de la posibilidad de una influencia eficaz de las vanguardias en época actual se nos antoja un tanto imprecisa; en la medida en que, como se apuntó en lo precedente, en tiempos posmodernos se perpetúan, aunque evolucionados, abundantes rasgos de la modernidad, de manera que podemos hablar todavía de objetivos utópicos de compromiso revolucionario (eso sí, fragmentados y diluidos). Deleuze y Guattari, así como Hardt y Negri, entre otros autores, defienden encarecidamente este horizonte como alternativa para la consecución de una vida esperanzada. La posmodernidad no significa, por tanto, que se haya caído en la total desidia en el campo de la lucha por la dignificación de la vida. No se ha perdido, como opinaran Lipovetsky y Bauman, el compromiso militante. Basta con observar cómo en el momento presente se asiste a la movilización de las redes de actuación del poder constituyente de acuerdo al paradigma “ético-estético” y su dinámica “micropolítica”. Ciertamente existe una modalidad de vanguardia “recreada”, desentendida de fines reivindicativos, que Bauman calificó como prototípica de la posmodernidad. No obstante, y esto es algo que Bauman no contempla, hay arte más allá de dicha vanguardia mercantilista. En suma, ése es *el arte sometido a los intereses de Imperio*, pero no constituye en sí mismo la totalidad de la acción artística contemporánea. De nuevo, es esta la diferenciación sustancial que



creemos que debe realizarse; es, de hecho, de primerísima importancia para entender el eco de las vanguardias en época contemporánea.

Así pues, urge aquí establecer definitivamente el estado de la cuestión: por un lado, resulta innegable que en época posmoderna las vanguardias han sido capitalizadas -en otras palabras, reterritorializadas por Imperio y sometidas a su propio ritmo rizomático, quedando como “máquinas de guerra” inservibles-; pero por otro, ocurre que no toda la potencialidad revolucionaria de las vanguardias ha sufrido dicho proceso de “codificación”. La precisión en la que queremos incidir se resume, por tanto, en la idea de que no toda la influencia de la vanguardia ha sido capturada, sino que parte de ella se fuga en trayectorias nomádicas, escapando de la “reterritorialización”, y manteniendo el carácter contestatario de la vanguardia original. Defendemos entonces la existencia de un cúmulo de dinámicas vanguardistas que todavía pululan en las articulaciones de la actividad artística que hoy día se opone al poder posmoderno. No en vano, son muchos los estudiosos de la posmodernidad que han localizado en las vanguardias la huella de recursos rizomáticos luego proyectados en la posmodernidad. Por ejemplo, Fredric Jameson habla, efectivamente, de circunstancias *esquizofrénicas* ocultas en el interior de la modernidad, que podrán observarse en su continuación posmoderna. Así mismo, indica David Harvey que la modernidad tuvo sus momentos esquizoides, caracterizados por una “deformación de la razón” formalizada en lo que llama “modernismos reaccionarios”, esto es, los movimientos de vanguardia que desde dentro de la modernidad buscaban derrocarla. Todo ello nos lleva a sostener, por tanto, la subsistencia de buena parte de estos rasgos esquizoides, todavía no malogrados por la “máquina civilizada-capitalista”; lo que a su vez nos induce a matizar las opiniones antes atribuidas a Lipovetsky, Bauman y Habermas.<sup>15</sup> No debemos, pues, confundir la *vanguardia capitalizada* con esta “otra vanguardia”, la vanguardia que aún no ha sido codificada, y que, prácticamente imperceptible, circula trazando “líneas de fuga” que escapan de “Edipo-Imperio”. Lo relevante aquí es, como hemos señalado, que es posible recuperar en la actualidad aspectos no capitalizados de la vanguardia.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Las vanguardias que Lipovetsky creía recuperadas en la posmodernidad son, claro está, aquellas que participan de Imperio; aquellas que han perdido su capacidad para el escándalo, o dicho de otra forma, aquellas que han perdido su *poder de guerra*. Aquellas que, siendo ya parte de Imperio, contribuyen al propio avance imperial. Por eso resultan tan ineficaces para intervenir creativamente en el contexto contemporáneo, siendo como son un mero simulacro, en lo que dan pie a afirmaciones como las de Habermas, para quien ‘el impulso de modernidad está agotado; quien se considere vanguardista puede leer su propia sentencia de muerte. Aunque se considera a la vanguardia todavía en expansión, se supone que ya no es creativa.’ (Habermas en Foster (ed.), 1998: 24). Y es que, en verdad, toda puesta en marcha de elementos vanguardistas capitalizados juega a la *superficialidad del espectáculo*, y es imposible esperar de ellos una producción comprometida. Estaríamos ante una vanguardia superflua; provocada por una *disolución* que deriva de la actitud rizomática de Imperio y no de su alternativa esquizoide.

<sup>16</sup> El propio Zygmunt Bauman supo intuir curiosamente semejante dualidad al estudiar la fortuna de la vanguardia en época posmoderna, si bien no le ayudó mucho a reorientar su discurso, creyendo que

En este contexto, el surrealismo cobra especial protagonismo. De hecho, en palabras de Hal Foster: ‘Aunque reprimida en el momento tardío, esta “revuelta surrealista” reaparece en el arte posmodernista (o más bien se reafirma su crítica de la representación), pues el imperativo del posmodernismo es también “cambia el objeto mismo”.’ (Foster (ed.), 1998: 9). Si bien, por otro lado, los hay que, como Habermas, hablan del “fin de la vanguardia” y del fracaso del surrealismo. Habermas reconoce que el surrealismo libró la batalla más radical contra la modernidad, e incluso apoya la idea de una directa semejanza entre el surrealismo y los objetivos artísticos en tiempos posmodernos, pero arguye, por otro lado, que el surrealismo cayó en el error de la admisión social, lo que le hizo fracasar en su propósito de revolución. Por nuestra parte debemos responder a esta afirmación reiterando la necesaria matización en la que venimos insistiendo: todavía queda una importante rémora esquizoide del surrealismo que el capital no ha logrado subsumir. Así pues: ¿el fin de la vanguardia? Sí, en cuanto que se la apropia Imperio, pero no en la medida en que persiste como fuerza contestataria en potencia. De modo que si estas herramientas esquizoides que habitan las “máquinas de guerra” de la vanguardia se mantienen ajenas a la captura del capital, dichas máquinas seguirán constituyendo la amenaza que en su día fueron, efectuando un transvase productivo a las nuevas “máquinas de guerra” y fortaleciendo sus posiciones de Contrapoder. Deben, eso sí, adecuarse a un nuevo formato, pues es cierto, como apuntaba Bauman, que hoy día no hay batallones que luchen en el frente, *a la vanguardia*. Ese tipo de arte murió con la modernidad. La vanguardia no-reterritorializada experimenta constantes mutaciones acordes a los tiempos posmodernos, bajo cuya estructura *líquida* tiene que huir y a la vez combatir.

Así pues, no podemos hablar propiamente de *vanguardia*, sino más bien de una “*multitud bélica*”; una multitud de *grupos de guerrilleros* que hacen la lucha. Además, es importante tener en cuenta que, irónicamente, la “vanguardia” la ocupa hoy día el enemigo, Imperio, que siempre se nos adelanta, marcando el ritmo que jalona con cortes y conexiones. La situación es verdaderamente compleja, ya que estamos inmersos en este ritmo que se nos impone, sin posibilidad de escapar, como ya sabemos, hacia un *afuera* del sistema. He aquí la complicación: debemos escapar, pero sin poder salir de este contexto. Las “líneas de fuga” se trazan dentro de Imperio. ¿Cómo, entonces, estar en el sistema *sin estar*? ¿Cómo hacer para mantenernos en el movimiento del “nómada”? Pues bien, en realidad, en nuestra época posmoderna lo que interesa es justamente evitar en lo posible la ubicación en la vanguardia, que es la posición que beneficia

---

toda la vanguardia había caído en el polo paranoico de su propia perversión: ‘En su función original, estética, el arte de vanguardia podía, al igual que antes, desconcertar a sus espectadores, escandalizar y causar estupor; en su otra función, estratificadora, proveedora de distinción, atraía a un número cada vez mayor de admiradores acrílicos y, de forma más importante, de compradores acrílicos. El aplauso que la vanguardia deseaba y temía al mismo tiempo llegó finalmente (y no sólo el aplauso, sino también la adoración y una veneración devotas) [...]’ (Bauman, 2009b: 126).

a Imperio; por tanto, la consigna es permanecer en *la retaguardia de la vanguardia*. Permanecer en el límite de la línea tensada, como el “esquizo”. Evitar, en suma, que Imperio nos absorba; retardarlo lo más imposible, ponerle trabas, zafarse de ese destino; evitar la “reterritorialización”, la conversión paranoica del “CsO”. Así, la vanguardia a la que nos referimos actúa hoy día por escaramuzas, en constante movilidad de escape y ataque, y por supuesto, se mantiene en continua conexión entre “mesetas” construyendo un frente dinámico común. En conclusión, el *carácter bélico de la vanguardia* que en la modernidad luchaba contra la totalización se transforma en la posmodernidad en “*máquinas de guerra*”. El objetivo sigue siendo la lucha, porque el fin sigue siendo la liberación de la subjetividad, pero los mecanismos han variado. Tal como lo expresase Nicolas Bourriaud: ‘No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica. El combate por la modernidad se lleva adelante en los mismos términos que ayer, salvo que la vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles.’ (Bourriaud (ed.), 2008: 11).

### **3.2. Antonin Artaud, el “*Cuerpo sin Órganos*” y el “*Teatro de la Crueldad*”.**

Para Deleuze y Guattari, el modo de lograr la liberación pretendida por las “máquinas de guerra” se circunscribe, como ya es sabido, a la práctica esquizoanalítica de la producción del “CsO”. En este contexto, a la hora de ofrecer esta alternativa contra el poder de “Edipo-Imperio”, Deleuze y Guattari tienen como guía un ejemplo concreto: precisamente la figura de un creador de la vanguardia surrealista cuya obra inspira aspectos cruciales de la propuesta “anti-edípica”. Se trata de Antonin Artaud, figura esquizoide por excelencia (Artaud era, literalmente, un enfermo de esquizofrenia), a quien ya citáramos en páginas previas, convertido en el modelo ontológico de referencia en el que se basan los autores de *L’Anti-Edipe*. De él toman incluso la noción misma de “*Cuerpo sin Órganos*” (“*corps sans organes*”), que se erige sin duda en el elemento vertebrador del discurso “deleuzoguattariano”. De esta forma, por medio de Artaud, se establece una primera equivalencia y una concordancia explícita, asumida por Deleuze y Guattari, entre la actitud esquizoide para la producción de la subjetividad y el surrealismo como vía para ejecutarla; lo que nos lleva a justificar que, en efecto, no caemos en ninguna impostura al poner en la misma línea de consideración el surrealismo y su poder contra la dominación biopolítica en época posmoderna. No por casualidad, el carácter subversivo del surrealismo deviene un arma perfecta que se mantiene en la brecha contra este tipo de socius, habiéndose enfrentando previamente a la articulación social disciplinaria, y con ello también al embrión imperial presente en ella. Hablar de surrealismo es hablar, por tanto, de una lucha por

la libertad constituyente. De forma que si hasta ahora no nos habíamos referido expresamente a las funciones “anti-edípicas” del surrealismo, introducíamos en cambio una alusión fundamental al comentar lo relativo al “CsO”; concepto que enlaza la ontología “deleuzoguattariana” con el proceder artístico del surrealismo por mediación de Artaud, cuya reverberación creativa deja una impronta considerable en numerosos artistas de décadas posteriores, sobre todo del neodadá y Fluxus.<sup>17</sup>

### **3.2.1. La guerra contra los “órganos”; la guerra contra el “rostro”.**

Recorriendo el conjunto de la obra teórica de Deleuze y Guattari son notorias las miradas constantes que lanzan estos autores al mundo del arte, abundando las dedicadas al Dadá y Surrealismo. Los autores de *L’Anti-Edipe* descubren en estos movimientos de vanguardia una fuente inagotable de elementos que les sirven para apoyar sus creaciones conceptuales; pues les resulta muy sencillo extraer de aquí casos variados de “dispositivos” de subjetivación esquizoide. En efecto, estos movimientos artísticos sugieren un conjunto extraordinario de actitudes rizomáticas que dan vía libre a la producción de flujos deseantes. Así supieron verlo Deleuze y Guattari: ‘*A singularity, a rupture in sense, a cut, fragmentation, the detachment of semiotic content -for example, in a Dadaist or surrealist fashion- can be at the origin of mutant centers of subjectivation.*’ (Genosko (ed.), 1996: 200).<sup>18</sup> Se sirven, además, de un amplio abanico de nombres propios integrados en estas corrientes: Marcel Duchamp, Georges Bataille, Tinguely, Man Ray; y también otros, como los escritores Kafka, Beckett, Proust, Lautréamont, Raymond Roussel, Lewis Carroll o Sade; todos ellos relacionados, no por azar, con el bagaje creativo del surrealismo.<sup>19</sup> Perfiles nomádicos que Deleuze y Guattari califican sin vacilar como

---

<sup>17</sup> Este tema ha sido abordado con magistral planteamiento en la exposición *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, celebrada a finales del año 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, siendo sus comisarios Kaira Cabañas y Frédéric Acquaviva. La muestra fue concebida con el propósito de indagar en la influencia de Artaud en artistas posteriores hasta la década de los cincuenta, buceando en el rastro que dejó la producción del surrealista en un amplio abanico de creadores, entre otros, John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Gil Wolman, François Dufrêne, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mary Caroline Richards, o Ferreira Gullar. El criterio medular de la exposición buscaba no dejar de lado ninguna de las variadas facetas creativas de Artaud, desde su obra como autor teatral y poeta (escritos que hacen de él un auténtico destructor del lenguaje convencional), hasta sus incursiones en el mundo del cine, así como su contacto directo y traumático con la institución psiquiátrica, a la que estuvo vinculado durante toda su vida recluido en diferentes sanatorios. Así mismo, unos años antes, en 2009, La Casa Encendida en Madrid organizaba la exposición titulada *Artaud*, comisariada por Marta González Orbeago, con la participación del Centre Georges Pompidou, la Bibliothèque Nationale de France, y el Musée Cantini de Marsella.

<sup>18</sup> [Una singularidad, una ruptura en este sentido, un corte, una fragmentación, un desprendimiento de contenido semiótico -por ejemplo, a la manera dadaísta o surrealista- puede ser el origen de centros mutantes de subjetivación. (*Mi traducción*)].

<sup>19</sup> ‘*Guattari mentions only a few artists by name by way of illustrating his points; “the delirious machines of Jean Tinguely”, Van Gogh, Marcel Duchamp, Matta, the “absurd-machines” of Man Ray or Schwitters, “underground art” where “we find some of the most important cells of resistance against the*

“*machines célibataires*”. Recordando lo tratado en el capítulo 1, la “máquina célibe” constituye aquella alianza entre las “máquinas deseantes” y el “CsO” que, resultante de la tercera síntesis pasiva, da a luz un nuevo tipo de sujeto como residuo del proceso deseante. Ahora bien, no se pase por alto que el término mismo de “*machine célibataire*” utilizado por Deleuze y Guattari procede directamente de las vanguardias, en concreto de Marcel Duchamp, que lo empleó por primera vez en su obra *Le grand verre*, o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de 1915. Con posterioridad a Duchamp, en 1954, Michel Carrouges, precisamente un miembro del grupo surrealista (expulsado en 1951 por “desviación católica”), recoge el término en su libro *Machines célibataires*, en el que aborda una interpretación de la “máquina célibe” como un diseño mecánico que aúna dos componentes: el hombre y la máquina, en torno a elementos amorosos y de muerte.

No obstante, de entre todas estas “máquinas célibes”, la principal es, sin lugar a error, Antonin Artaud, a quien Deleuze y Guattari remiten continuamente, en especial, como ya se ha dicho, para recrear la noción de “*cuero sin órganos*”; un *cuero* que Artaud llamaba también “*corps neuf*” (“cuero nuevo”) o “*corps pur*” (“cuero puro”). Por tanto, es también de Artaud de donde los autores de *L’Anti-Œdipe* extraen la motivación, vista en el capítulo anterior, de reivindicar el “*cuero*” en detrimento del “*organismo*”, o lo que es lo mismo, la necesidad de impulsar una “*des-organización*” subjetiva –una descomposición identitaria frente a la *organización* arborescente emprendida por Edipo. El mismo Artaud explicaba que *el cuerpo está siempre haciéndose*, y en consecuencia no es posible someterlo al regulador acompañamiento que pretende el “*organismo*”. Por tal razón el “*cuero*” debe rebelarse. Ya en su libro de poemas *L’Ombilic des limbes* (*El ombligo de los limbos*, 1925), Artaud incluye una composición titulada “Descripción de un estado físico”, en la que plasma de manera contundente un proceso de descomposición orgánica (“descorporización de la realidad”, “desarreglo de gestos y movimientos”, “ruptura del cuerpo”, “fatiga en los órganos”, etc.). Artaud encabeza así una auténtica “*insurrección orgánica*”, a la que se suman gustosos Deleuze y Guattari, para quienes los “*órganos*” constituyen focos potencialmente codificables, lo que conlleva el riesgo de transformar el “*cuero*” en un “*organismo*”; es decir, el riesgo de convertirnos nosotros mismos en una entidad “*molar*” y “*arborescente*” que reproduce un patrón

---

*steamroller of capitalistic subjectivity*”, and “*happenings*” –of the sort Jean-Jacques Lebel facilitated, whose work Guattari saw as “the constant search to turn enunciation inside-out”.’ (O’Sullivan; y Zepke (eds.), 2008: 71).

[Guattari menciona únicamente el nombre de unos pocos artistas como forma de ilustrar sus principios; las “máquinas delirantes de Jean Tinguely”, Van Gogh, Marcel Duchamp, Matta, las “máquinas absurdas” de Man Ray o Schwitters, un “arte *underground*” donde “encontramos las células más importantes de resistencia contra la apisonadora de la subjetividad capitalista”, y “*happenings*” –del tipo que facilitaba Jean-Jacques Lebel, cuyo trabajo Guattari veía como la “constante búsqueda para volver la enunciación de dentro-afuera”. (*Mi traducción*)].

subjetivo dado: Edipo. Por eso Deleuze y Guattari hablan de la importancia de configurarnos “*anedípicamente*” como “CsO”. Así también Antonin Artaud enarbola la bandera de la *desorganización*, y opta por desajustar su “organismo” y crearse un “cuerpo”, un “*cuerpo sin órganos*”; un “cuerpo” que, como tal, no tiene “órganos” –en el sentido de “*órgano organizado*”. Recordemos la expresión “deleuzoguattariana”: ‘*C’est bien par le corps, et c’est bien par les organes que le désir passe, mais ce n’est pas par l’organisme.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 390).<sup>20</sup>

Atacar el “organismo”. He ahí el objetivo de Artaud: descomponer el modelo identitario que nos ha sido impuesto, para en su lugar construirse de manera diferente; producir la subjetividad libremente. Dicho en otras palabras, *deshacer el “organismo” para rehacerse como “cuerpo”*. Deconstruirse para reconstruirse como “CsO”.<sup>21</sup> Tal y como afirmara el propio Artaud: ‘*Je n’ai plus qu’une occupation, me refaire.*’ (Artaud, 1984: 97).<sup>22</sup> Artaud sienta con esta propuesta las bases de la identidad rizomática propia del sujeto esquizoide y se posiciona, en consecuencia, como el referente inmediato del modo “anti-edípico” de producción de la subjetividad. De esta manera, lo que interesa a Deleuze y Guattari del autor surrealista es su cruzada por la libre producción ontológica, en la que Artaud renuncia al perfil edípico y se vuelve contra él: para Artaud no hay “organismo” identitario, sino una multiplicidad en la que el sujeto se produce. No hay padre ni madre, ni estructura piramidal; ya no hay representaciones identificativas –ya no hay “*teatro de la representación*”. Así lo expresaban Deleuze y Guattari recordando precisamente el verso de Artaud: ‘*Je ne crois à ni père ni mère./ Ja na pas à papa-mama.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 21).<sup>23</sup> Así pues, Artaud tiene un “no papá-mamá”. Como él

---

<sup>20</sup> [‘Es por el cuerpo y por los órganos que pasa el deseo, pero no por el organismo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 337)].

<sup>21</sup> *En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d’autopsie pour lui refaire son anatomie.*

*Je dis, pour lui refaire son anatomie.*

*L’homme est malade parce qu’il est mal construit.*

*Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,*

*dieu,*

*et avec dieu*

*ses organes.* (Artaud, 1996b: 104).

[Haciéndole pasar, una vez más pero la última, por la mesa de la autopsia para rehacerle su anatomía.

Digo, para rehacerle su anatomía.

El hombre está enfermo porque está mal construido. Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animalculo que le pica mortalmente,

dios,

y con dios

sus órganos.’ (Artaud, 1999: 99-100)].

<sup>22</sup> [‘No tengo más que una ocupación: volverme a hacer.’ (Artaud, 1976: 64)].

<sup>23</sup> [‘No creo ni en padre ni en madre./ Ya nada con papá-mamá.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 23)].

mismo decía en la conocida frase tan citada por Deleuze y Guattari: ‘*Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère et moi.*’ (Citado en Deleuze; y Guattari, 1973: 21).<sup>24</sup> Desde este posicionamiento absolutamente nomádico, Artaud quiebra las limitaciones impuestas a la productividad del deseo inconsciente y se esfuerza, no sin dificultad, por escapar de la sombra de Edipo que se cierne sobre él: la amenaza constante de la “reterritorialización”. Artaud se esfuerza en contrarrestar lo que él mismo refiere como el “*robo del cuerpo*”. Le roban su cuerpo. Edipo se empeña en desprovocerle de su “cuerpo” y convertirlo en un “organismo”. Artaud sabe de esta amenaza; la “codificación” que siempre acecha, el robo de sus “máquinas deseantes”, cuyas consecuencias experimentase en *Fragments d’un journal d’enfer* (1929): ‘*Je me sens châtré jusque dans mes moindres impulsions.*’ (Artaud, 1984: 114).<sup>25</sup>

*Pour VIVRE il faut avoir un corps,  
qui a eu l’idée du corps  
à se constituer et à se faire,  
qui a compté sur autre chose que le hasard,  
un “Dieu” pour s’être fait un corps?  
Non, le corps, on se le fait soi-même ou alors il ne  
vaut pas et ne tient pas  
et il vient du mérite et de la qualité,  
il vient des actes faits.* (Artaud, 1996b: 294).<sup>26</sup>

Con todo, Artaud consigue mantenerse en la convicción de la resistencia, en la frontera del “esquizo”. En efecto, la senda que sigue Artaud nada tiene que ver con la construcción identitaria dictada por Edipo.<sup>27</sup> La subjetividad artaudiana, a diferencia de la producida por el psicoanálisis, surge a partir de diversos “*devenires*” –‘*[...] toutes les dilations de mon moi à venir.*’ (Artaud, 1984: 49).<sup>28</sup> Por tanto, Artaud constituye un caso perfecto de “*devenir-múltiple*”. En palabras de Michel Camus: ‘*Son obsession: changer, se transformer, se refaire une âme vivante, sortir de son état larvaire pour aller vers son “moi à venir”.*’ (Camus,

<sup>24</sup> [‘Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre y yo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 23)].

<sup>25</sup> [‘Me siento castrado hasta en mis más mínimos impulsos.’ (Artaud, 1976: 81)].

<sup>26</sup> [Para VIVIR hay que tener un cuerpo,  
¿quién tuvo la idea del cuerpo,  
para constituirse y para hacerse,  
quién contó con algo que no fuera el azar,  
un “Dios” para haberse hecho un cuerpo?  
No, el cuerpo se lo hace cada uno o de lo contrario ni sirve ni se aguanta,  
y procede del mérito y de la calidad,  
procede de los actos realizados. (Artaud, 1999: 261)].

<sup>27</sup> El rechazo de Artaud a los esquemas edípicos de subjetivación le llevarán a ser tildado de “loco”, pues no olvidemos, como explicase Kristeva con lúcida ironía, que ‘la vía “normal”, edípica, es una identificación del propio cuerpo con uno de los progenitores durante el transcurso de dicha fase.’ (Kristeva en Sollers (dir.), 1977: 53-54).

<sup>28</sup> [‘(...) todas las oscilaciones *de mi yo por venir.*’ (Artaud, 1976: 13)].

1996: 8).<sup>29</sup> Y es que Artaud no tiene “un yo mismo”. En lugar de un ser un “Yo”, Artaud está *plagado de “yoes”*; el suyo es un ego polivalente, que al no quedar encajado en el itinerario edípico, se mantiene libre de *enraizamientos*, libre de territorializaciones. Artaud, el “esquizo”, no se identifica, por tanto, con el “yo” fijo y unitario que le impone Edipo, sino que traza sus propias cartografías subjetivantes proyectando distintas “líneas de fuga”. De hecho, la gran pregunta del esquizofrénico es: “¿Yo soy yo o ellos?” Ante esta labilidad de los límites yoicos, resulta lógico pensar que el destino de la identidad esquizoide sea el de la mutabilidad y la inestabilidad; una vez más, la movilidad del “nómada”. Artaud se escabulle, se escapa rizomáticamente, emprende distintas trayectorias que atraviesan diferentes estados ontológicos, y así huye de la falacia edípica y consigue elaborarse su propio “cuerpo”, su “*cuerpo sin órganos*”. Así evita, en definitiva, que Edipo pueda *robarle el “cuerpo”*. De hecho, este es el único modo de hacer frente al robo edípico. ‘*Rehacerse un cuerpo* es para Artaud el único modo de “responder” a esta violación, a este robo [...]’ (Scarpetta en Sollers (dir.), 1977: 231).

Es más, al igual que combate el hurto del “cuerpo” -esto es, su forzosa reconversión en un “organismo”-, Artaud se opone también a la imposición de un “rostro”, que como es sabido, consiste en una estratagema análoga usada por Edipo para colonizar el “cuerpo”, es decir, para codificar la identidad resultante del deseo. No en vano, ya apuntábamos en el capítulo anterior que el “esquizo” está en contra de la “*facialidad*”; con lo cual sortea una vez más la “reterritorialización” *orgánica*. Así, Artaud se percata de este intento de hacernos un “rostro” y se rebela contra la aceptación de unos rasgos que serán *la representación* de sí mismo. Un “rostro”: unos rasgos fijos, una identidad fija. La palabra “*identidad*”, no por casualidad, se relaciona etimológicamente con “*idéntico*”. “Raíces” por todos lados obligando una construcción arborescente. Artaud se resiste. ‘*Quel visage? Le visage de “Qui”?* *Il n’y a jamais eu et il n’y aura jamais le même visage, ni le même ciel astronomique. La vie intérieure du visage est infigurable.*’ (Camus, 1996: 52).<sup>30</sup> Urge entonces borrar el “rostro”, como urge también deshacer el “organismo”. De hecho, como puede apreciarse, “rostro” y “organismo” son equivalentes. Son dos formas, y a la vez la misma, de establecer una dominación eficaz sobre la libre articulación del “cuerpo”. Por lo tanto, conviene descomponer el “rostro” ¿Cómo hacerlo? Según indica Simon O’Sullivan, sería cuestión de construirnos nuestras “*probe-heads*”; cabezas abiertas a modos divergentes de organización que en sí mismas suponen constantes desterritorializaciones del “yo”. Quizá por este motivo a lo largo de su vida Antonin Artaud no dejó nunca de autorretratarse; de darse a sí mismo distintas caras, y no “rostros”, que en cada

<sup>29</sup> [Su obsesión: cambiar, transformarse, rehacerse como alma viviente, salir de su estado larval para ir hacia sus “yo por venir”. (*Mi traducción*)].

<sup>30</sup> [¿Qué rostro? ¿El rostro de “Quién”? Jamás se ha tenido y jamás se tendrá el mismo rostro, ni el mismo cielo astronómico. La vida interior del rostro es infigurable. (*Mi traducción*)].



etapa muestran rasgos diferentes, determinados por sus propias vivencias. Artaud deshace así el “rostro” *único* -la careta encostrada de Edipo- y va adquiriendo progresivamente *múltiples facetas* sometidas a un cambio continuado. ‘Borrarse y experimentar se resumen en hacer rizoma: no echar raíces en nuestra identidad, hacernos mundo buscando las conexiones que nos convienen.’ (Larrauri, 2000: 59).

Es más, Artaud se construye a sí mismo a través de otras caras que él mismo se fabrica a partir de diversas personalidades, muchas de ellas históricas, en las cuales se inspira. A ello contribuiría el hecho de que Artaud, clínicamente esquizofrénico, experimentase la cualidad, también destacable en el “esquizo” de Deleuze y Guattari, de pasar por diversas fases subjetivas en las cuales se “*es*” diferentes personalidades, con las cuales se halla una directa identificación. Esto no consiste sencillamente en que el “esquizo” *represente* tal cual dichas identidades, sino que él *es*, materialmente, esas identidades que son producidas en ese mismo proceso. El “esquizo” es Napoleón, es Juana de Arco, es Jesucristo... No es que *crea serlo*; lo es en potencia. Así pues, el “esquizo” asume distintas identidades no como un todo “molar” que finge ser, sino como distintos estados de intensidad, o lo que es lo mismo, distintos umbrales afectantes por los que pasa, configurando su “yo” residual. De ahí que estas otras identidades impliquen nuevas “mesetas” que el “esquizo” atraviesa, *dejándose intensificar* por otros niveles ontológicos en un puro “devenir”.<sup>31</sup> Artaud, en concreto, encuentra particular afinidad con figuras históricas del Quattrocento italiano, como Brunelleschi y Donatello, aunque sin duda su favorito es Paolo Uccello; un artista que llamará poderosamente la atención a los surrealistas por sus misteriosos cuadros (André Breton incluía al pintor entre los espíritus afines al surrealismo como precedente de la estética onírica). Si bien se trata de un Paolo Uccello que (re)crea el propio Artaud; por lo tanto, una identidad que él mismo construye en la medida en que *se deja vivir en ella*. De este modo, Uccello constituye para Artaud una “meseta” abierta al “devenir”. Tal es así que Uccello se convierte en el caso excepcional de desdoblamiento de la subjetividad en Artaud, quien movido por este cruce de identidades, llegará incluso a dedicarle una obra: *Paul les Oiseaux (Pablo Pájaros)*, escrita entre 1924 y 1925, también titulada *Place de l’amour (El lugar del amor)*; un texto netamente surrealista, que suele considerarse un “psicodrama” o “poema mental”, basado en la vida imaginaria de Uccello según Marcel Schwob.

Así pues, en este “devenir-Uccello”, Artaud asiste a un crecimiento intensivo en el que ambas identidades se confunden hasta el punto que Artaud llega a hablar de sí mismo como

---

<sup>31</sup> Le ocurre en este sentido al “esquizo” como a la mujer histérica -caso que estudiaremos en próximos apartados- la cual, en sus estados de crisis, adquiere a un tiempo varias identidades, comportándose como ella misma pero también como otro individuo, que es a la vez objeto de amor y repudio.

Uccello, pero de un “sí mismo” abierto a esta mutación intersubjetiva. Dicho brevemente: Uccello es él mismo, su “doble impensable” (Artaud) y los demás. De modo que la identificación de Artaud con Uccello no termina en él, sino que se proyecta más allá; pues no se trata de una identificación especular, una identificación *representativa* o *fantasmática* al modo unívoco del freudismo, sino que es un *modelaje ontológico polivalente* a la manera del “rizoma”.<sup>32</sup> Se compone así un “dispositivo” concreto que Michel Camus denomina “Artaud-Uccello-les Oiseaux”, o simplemente “Artaud-Uccello”, poseedor de tal fuerza que su contagio se aprecia en otras tantas obras de Artaud, caso de *El ombligo de los limbos*: ‘*Quitte ta langue Paolo Uccello, quitte ta langue, ma langue, ma langue, merde, qui est-ce qui parle, où es-tu?*’ (Artaud, 1984: 54).<sup>33</sup> Así planteado, este “devenir-Uccello” parece ciertamente el síntoma propio de un esquizofrénico, de alguien cuyo “yo” se encuentra en fase de disolución o de reconversión en doble (o múltiple) personalidad. Una idea que no resulta del todo incoherente. Y es que la subjetividad de Artaud constituye una multiplicación de otras tantas. Recordemos: *Artaud es a la vez su padre, su madre, su hijo y él mismo*. He aquí el ejemplo referencial de la ontología “anti-edípica” de Deleuze y Guattari. Ahora bien, no se pierda de vista que un proceso tal de descomposición debe emprenderse con precaución. Ya advertimos en su momento que deshacer el “organismo” es algo arriesgado; que construirse un “CsO” debe hacerse con prudencia. Pues bien, lo mismo ocurre con el “rostro”. Deshacer un “rostro” tiene sus riesgos; pero debe hacerse. De nuevo, es una cuestión de vida o muerte.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> “*Paolo Uccello est à la fois lui-même et son propre mythe: Paul les Oiseaux. Soi et autre. Soi et son double impensable. [...] Paradoxe d’un être qui s’identifie à son non-être. Paradoxe d’une conscience que s’identifie à la non-identité de son double. Dédoublément en négatif ou réflexion de soi-même dans laquelle la conscience de soi apparaît Autre que soi. Mais qui est Paolo Uccello? Quelle est son identité avant qu’il ne s’identifie à Paul les Oiseaux? C’est moi, Antonin Artaud, “Moi, c’est-à-dire celui qui était dans le temps Paolo Uccello”. Paolo Uccello est à la fois le signifié et le signifiant d’un référent mythique innommable: un Moi-même qui n’est personne tout en étant tout le monde, un Moi-même intersubjectif qui est l’identité commune mais inaccessible de toutes les consciences. “Je me cantonne dans le mythe, dit Artaud, je suis vraiment Paul les Oiseaux”, le double impensable de Paolo Uccello. C’est par là que Paolo Uccello est à la fois soi et les autres.*” (Camus, 1996: 61-62).

[“Paolo Uccello es a la vez él mismo y su propio mito: *Paul les Oiseaux* (Pablo los Pájaros). Él mismo y otro. Él mismo y su doble impensable (...)” Paradoja de un ser que se identifica con su no-ser. Paradoja de una consciencia que se identifica con la no-identidad de su *doble*. ¿Desdoblamiento en negativo o reflexión de sí-mismo en la cual la consciencia de sí parece Otro en vez de sí. Pero, ¿quién es Paolo Uccello? ¿Cuál es su identidad antes de identificarse con Pablo los Pájaros? Soy yo, Antonin Artaud, “Yo, es decir, aquel que estaba en el tiempo de Paolo Uccello” Paolo Uccello es a la vez el significado y el significante de un referente mítico innombrable: un *Yo-mismo* que no es nadie si bien era todo el mundo, un *Yo-mismo* intersubjetivo que es la identidad común, pero inaccesible a todas las consciencias. “Yo me centro en el mito, dice Artaud, yo soy verdaderamente Pablo los Pájaros”, el doble impensable de Paolo Uccello. Es por eso que Paolo Uccello es a la vez él y los otros. (*Mi traducción*)].

<sup>33</sup> [‘Quita tu lengua, Paolo Uccello, quita tu lengua, mi lengua, mierda, ¿quién de los dos habla?’ (Artaud, 1976: 20)].

<sup>34</sup> *Défaire le visage, ce n’est pas une petite affaire. On y risque bien la folie: est-ce par hasard que le schizo perd en même temps le sens du visage, de son propre visage et de celui des autres, le sens du paysage, le sens du langage et de ses significations dominantes? C’est que le visage est une forte organisation. On peut dire que le visage prend dans son rectangle ou son rond tout un ensemble de traits,*

### 3.2.2. Artaud, “suicidado” de la sociedad.

Esta multiplicidad subjetiva, que hemos identificado como un rasgo propiamente esquizoide, no resulta inapropiada en Artaud, que se reconocía a sí mismo como un *alienado*, idea con la que da título a otra de sus obras: *Artaud-le-Mômo* (Artaud, *el demente*, 1947). Sin embargo, esta reivindicación del loco que hace Artaud no mantiene ningún parentesco con el loco del psicoanálisis; el loco que desemboca en su estado patológico a causa de su inadaptación edípica, tal y como promulga la institución psiquiátrica, a la que, por cierto, tanto atacaría Artaud. De hecho, Artaud, “esquizo” integral, fue etiquetado desde su juventud conforme al cuadro clínico de un esquizofrénico, causa que le tendría atado a distintos centros psiquiátricos a lo largo de su vida. Cumplidos los 24 años podría decirse que poseía considerable experiencia como interno en manicomios. A los 19 había padecido ya sus primeros delirios, lo que le llevó a pasar un tiempo en una clínica psiquiátrica en La Rougère, cerca de Marsella; y a partir de 1916, es ingresado sucesivamente en distintos sanatorios (en Saint-Dizier, Lafoux-les-Bains, Divonne-les-Bains, y en el establecimiento sueco Chanut). En el año 1920 comienza a tratarle en París el doctor Toulouse, quien declararía: ‘Al verle comprendí que se trataba de un ser absolutamente excepcional, de la raza de los Baudelaire, los Nerval o los Nietzsche.’ (Citado en Artaud, 1976: 90). En 1938 es trasladado a la clínica psiquiátrica de la Sainte-Anne de París, donde le atiende Jacques Lacan, experiencia de la que resultó un trato personal nada fructífero. En 1942, por mediación de sus compañeros surrealistas Robert Desnos y Paul Éluard, pasa a tratarle el doctor Ferdière en el manicomio de la ciudad de Rodez, de donde salió pasados cuatro años para residir en la clínica privada de Ivry. En este momento de su vida, varios amigos crean la *Société des Amis d’Antonin Artaud*, desde la que se organizaron una serie de actos culturales para recabar fondos con los que mantener al artista, a la sazón enfermo de cáncer, con cincuenta años y ninguna posibilidad económica.

Este paso itinerante por centros psiquiátricos, y los tratamientos que en ellos recibió, hicieron de Artaud un enconado opositor a la medicina mental: en 1925, formando ya parte del grupo surrealista, escribe una dura “Carta a los directores médicos de los asilos de lunáticos” (“*Lettre aux Médecins-chefs des asiles de fous*”), publicada en *La Révolution Surréaliste*. Se

---

*traits de visagéité qu'il va subsumer, et mettre au service de la signifiante et de la subjectivation.*' (Deleuze; y Guattari, 1980: 230).

[‘Deshacer el rostro no es nada sencillo. Se puede caer en la locura. ¿Acaso es un azar que el esquizofrénico pierda al mismo tiempo el sentido del rostro, de su propio rostro y del de los demás, el sentido del paisaje y el sentido del lenguaje y de sus significaciones dominantes? La organización del rostro es muy sólida. Se puede decir que el rostro incluye en su rectángulo o en su círculo todo un conjunto de rasgos, rasgos de rostridad que va a englobar y poner al servicio de la significancia y de la subjetivación.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 191-192)].

convierte también en un férreo defensor de la figura del loco y de la locura misma, que ensalza desde sus primeros textos, como “*La liquidation de l’opium*”, publicado también en *La Révolution Surréaliste* en 1925.<sup>35</sup> Pero es sobre todo *Van Gogh le suicidé de la société* (1947) la obra que mejor refleja su peculiar defensa del loco y la crítica que dirige contra la psiquiatría. Pues para Artaud, el “*loco*” no es el loco diagnosticado por la institución médica —este tipo de locura es en realidad una etiqueta peyorativa con la que el *socius* se encarga de someter y anular aquellas “máquinas abstractas” que se rebelan contra el comportamiento convenido. En otras palabras, la locura, tal y como la prescribe la psiquiatría, es una excusa para marginar y aprisionar a aquellos individuos cuyo inconsciente ignora las pautas superyoicas y no se ajusta a los parámetros edípicos del “mundo externo”. Así pues, para Artaud, el auténtico loco *no está loco*, sino que, a efectos prácticos, *es hecho loco por la sociedad* a través de las instituciones psiquiátricas habilitadas a tal efecto. Este loco es, pues, el “*suicidio de la sociedad*”; víctima de un sistema represor que lo hace enfermar de verdad. De este modo, el loco que reivindica Artaud no es el loco del manicomio. Este es el loco fabricado por el sistema (recordemos que la esquizofrenia es la enfermedad de nuestro tiempo). En cambio, el loco tal y como lo entiende Artaud es aquel que, portador de una reveladora lucidez, la de otra lógica, inconsciente y onírica, subversiva y anarquizante, posee las claves para la liberación del ser. Por eso defiende Artaud una *auténtica concepción* del loco.

*‘Et qu’est-ce qu’un aliéné authentique? C’est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l’entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l’honneur humain. C’est ainsi que la société a fait étrangler dans ses asiles tous ceux dont elle a voulu se débarrasser avec elle complices de certaines hautes saletés. Car un aliéné est aussi un homme que la société n’a pas voulu entendre et qu’elle a voulu empêcher d’émettre d’insupportables vérités.’*  
(Artaud, 1996b: 17).<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Tal y como ha observado Susan Sontag en su estudio sobre el escritor: ‘Artaud fue extraordinariamente sensible a la función represiva del concepto de locura. Consideró a los locos como héroes y mártires del pensamiento, varados en los privilegiados escollos de la más aguda alienación social (más que meramente psicológica), dispuestos a zarpar hacia la locura. Los enajenados son quienes, a través de un concepto superior del honor, prefieren la locura a la pérdida de cierta lucidez, de cierto apasionamiento en la exposición de sus convicciones.’ (Sontag, 1976: 62).

<sup>36</sup> [‘Y, ¿qué es un alienado auténtico? Es un hombre que prefirió volverse loco, en el sentido socialmente admitido, antes que prevaricar contra determinada idea superior al honor humano. Así es como la sociedad mandó estrangular en sus manicomios a todos aquellos de quienes quería desembarazarse o defenderse, porque habían rechazado convertirse en cómplices de algunas inmensas porquerías. Pues un alienado es también un hombre al que la sociedad no ha querido escuchar y al que ha querido impedir que propagase verdades insoportables.’ (Artaud, 1999: 18)].

En este contexto, Van Gogh se constituye, a ojos de Artaud, en el ejemplo fundamental de alienado auténtico, convirtiéndose en esa víctima de la sociedad que antes decíamos: *el suicidado de la sociedad*; quien, en su caso fue llevado al borde de su capacidad de resistencia, induciéndole efectivamente al suicidio como única salida. Por eso dice Artaud que Van Gogh es el “suicidado por la sociedad”. La sociedad no le mató directamente, sino que lo hizo de otra forma más sutil: “lo suicidó”. Desplegó sobre él un insoportable “macrofascismo”, un panopticismo claustrofóbico, el cual se sirvió de la instancia psiquiátrica como brazo ejecutor. Por eso Artaud ataca la figura del analista y llega a responsabilizar al psiquiatra de Van Gogh del penoso final del pintor.<sup>37</sup> Así, como dice Artaud, Van Gogh no es ningún loco, sino un *auténtico alienado*; “suicidado” a causa de los valores sociales, y especialmente -y en esto Artaud hace especial hincapié por lo que a él mismo atañe- por la psiquiatría. En este sentido, Artaud se identifica directamente con Van Gogh, en quien veía un claro paralelismo de su propia situación como paciente recluido en manicomios, y consideraba que tanto a Van Gogh como pintor, como a él en calidad de escritor, sus médicos no los comprendían, sino que, por el contrario, les veían como una amenaza y pretendían hacerles abandonar o recanalizar su método creativo hacia otros fines. ‘*Mais, je l’ai dit, il y a dans tout psychiatre vivant un répugnant et sordide atavisme qui lui fait voir dans chaque artiste, dans tout génie, devant lui, un ennemi.*’ (Artaud, 1996b: 33).<sup>38</sup> Así pues, el *alienado lúcido* reivindicado por Artaud -aquel que a través del arte pone de manifiesto el proceso de sus “máquinas deseantes”- sufre la imposición de la locura médica y el aprisionamiento por parte de sus instituciones hospitalarias, que hacen de él un objeto de encierro y aislamiento con el único propósito de “sanarlo” –esto es, deshacer sus “resistencias”, o sencillamente, hacerle asumir los valores edípicos.

Es de esta manera que la psiquiatría hace del “esquizo” un esquizofrénico real; *hace del alienado un loco. Convierte la locura en enfermedad mental*, que inventa como consecuencia de una sistemática patologización. Dicho sistema se encarga así de empobrecer la potencia deseante del “CsO” del “esquizo”, reduciéndolo a un estado de productividad estandarizada favorable a sus objetivos de control. Deleuze y Guattari lo plantean en estos términos: ‘*Comment a-t-on pu figurer le schizo comme cette loque autiste, séparée du réel et coupée de la vie? Pire: comment la psychiatrie a-t-elle pu en faire pratiquement cette loque, le réduire à cet*

---

<sup>37</sup> ‘*Car ce n’est pas de lui, du mal de sa folie propre, que van Gogh a quitté la vie. C’est sous la pression du mauvais esprit qui, à deux jours de sa mort, s’appela le docteur Gachet, improvisé psychiatre, et qui fut la cause directe, efficace et suffisante de sa mort.*’ (Artaud, 1996b: 31)

[‘Pues no fue por sí mismo, por el mal de su propia locura, que Van Gogh abandonó la vida. Fue bajo la presión del espíritu maléfico, que dos días antes de su muerte se llamó doctor Gachet, improvisado psiquiatra, y que fue la causa directa, eficaz y suficiente de su muerte.’ (Artaud, 1999: 30)].

<sup>38</sup> [‘Pero como ya dije, en todo psiquiatra viviente hay un sórdido y repugnante atavismo que le hace ver en cada artista, en todo genio, a un enemigo.’ (Artaud, 1999: 32)].

*état d'un corps sans organes devenu mort –lui qui s'installait à ce point insupportable où l'esprit touche la matière et en vit chaque intensité, la consume?'* (Deleuze; y Guattari, 1973: 26).<sup>39</sup> Por eso Artaud reviste la figura del loco con cierto aire de heroicidad sacrificada, haciendo de él el mártir romántico de la sociedad, mortalmente herido a causa de su coherencia libertaria. El loco es, ciertamente, la víctima inocente inmolada por el socius, el cual se sirve de él y lo manipula, interesándose primero en su creación y después en su aprisionamiento a través de la imposición de la etiqueta de “loco” y su aislamiento por la reclusión física.<sup>40</sup> Por eso Deleuze y Guattari abogan por una nueva disposición psiquiátrica, que tenga como propósito la promoción deseante y haga de la liberación inconsciente su motivo de atención; lo que sería el objetivo mismo del “*esquizoanálisis*”:

*‘Une véritable politique de la psychiatrie, ou de l’antipsychiatrie, consisterait donc 1°) à défaire toutes les reterritorialisations qui transforment la folie en maladie mentale, 2°) à libérer dans tous les flux le mouvement schizoïde de leur déterritorialisation, de telle manière que ce caractère ne puisse plus qualifier un résidu particulier comme flux de folie, mais affecte aussi bien les flux de travail et de désir, de production, de connaissance et de création dans leur tendance la plus profonde. La folie n’existerait plus en tant que folie, non pas parce qu’elle aurait été transformée en «maladie mentale», mais au contraire parce qu’elle recevrait l’appoint de tous les autres flux, y compris de la science et de l’art –étant dit qu’elle n’est appelée folie, et n’apparaît telle, que parce qu’elle est privée de cet appoint et se trouve réduite à témoigner toute seule pour la déterritorialisation comme processus universel.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 383).<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> [‘¿Cómo nos hemos podido figurar al esquizo como este andrajo autista, separado de lo real y de la vida? Peor aún: ¿cómo ha podido la psiquiatría convertirlo en este andrajo, cómo ha podido reducirlo a este estado de un cuerpo sin órganos ya muerto –a ése que se instalaba en este punto insoportable donde la mente toca la materia y vive sus momentos de intensidad, y la consume?’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 28)].

<sup>40</sup> *‘Mais justement, comment expliquer que la production capitaliste ne cesse d’arrêter le processus schizophrénique, d’en transformer le sujet en entité clinique enfermée, comme si elle voyait dans ce processus l’image de sa propre mort venue du dedans? Pourquoi fait-elle du schizophrène un malade, non seulement en mot, mais en réalité? Pourquoi enferme-t-elle ses fous au lieu d’y voir ses propres héros, son propre accomplissement?’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 292).

[‘Pero, precisamente, ¿cómo explicar que la producción capitalista no cesa de detener el proceso esquizofrénico, de transformar al sujeto en entidad clínica encerrada, como si viese en ese proceso la imagen de su propia muerte llegada desde dentro? ¿Por qué encierra a sus locos en vez de ver en ellos a sus propios héroes, su propia realización?’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 252-253)].

<sup>41</sup> [‘Una verdadera política de la psiquiatría, o de la antipsiquiatría, deberá consistir, por tanto, 1°) en deshacer todas las reterritorializaciones que transforman la locura en enfermedad mental, 2°) en liberar en todos los flujos el movimiento esquizoide de su desterritorialización, de tal modo que este carácter ya no pueda calificar un residuo particular como flujo de locura, sino que afecte además a los flujos de trabajo y de deseo, de producción, de conocimiento y de creación en su tendencia más profunda. La locura ya no existiría en tanto que locura, no porque habría sido transformada en “enfermedad mental”,

Según lo entiende Artaud, la institución psiquiátrica es el marco idóneo para efectuar el “*robo del cuerpo*”, dado que en este entorno, parapetados en el contexto de la autolegitimación clínica, los analistas despliegan sin impedimento los medios necesarios para re-organizar el “cuerpo” esquizoide a través de prácticas diversas encaminadas a fines “reformatorios”. El objetivo de la institución médica, como extensión del poder de control, es por tanto hacer del “cuerpo” desarticulado del “esquizo” un “organismo” totalizador. En cambio, el loco es esencialmente un “CsO” que se deshace y se reconstruye en una perenne “*ebullición interna*”, como dijera el propio Artaud al compararse con Van Gogh. En este sentido podríamos poner en boca de Artaud las palabras, de seguro compartidas, de su admirado Van Gogh, cuando en una carta a su hermano Theo lanzaba la pregunta: ‘¿Acaso puedo ir a peor sitio, que donde ya he estado por dos veces: el manicomio?’ (Van Gogh, 2004: 354). Persiguiendo, entonces, un evidente propósito reterritorializador, no nos extraña que la instancia clínica llegue a justificar procedimientos de “curación” tales como el tratamiento con electroshock, que el propio Artaud sufrió de manera continuada y cuyos abusos denunció públicamente.<sup>42</sup> Empezando por sus propios escritos, la referencia a estos episodios de electroshock son, de hecho, muy frecuentes en la obra de Artaud: ‘*Si au lieu d’avoir affaire au Dr. Gachet d’Auvers-sur-Oise, il avait eu affaire comme moi au Dr. Gaston Ferdière de Rodez, van Gogh se serait entendu dire comme moi, et comme il se l’était entendu dire, lui: Vous délirez, voilà que votre vieux délire vous reprend, Mr. Artaud, je vais vous faire passer de nouveau à l’électro-choc.*’ (Artaud, 1996b: 179).<sup>43</sup> Su batalla contra esta terapia se prolongó incluso hasta el año de su muerte, en 1948, fecha en que el escritor pronunció una conferencia en la que condenaba el electroshock, así como la labor de los psiquiatras; temas que no abandona tampoco en sus poemas, como aquellos que compendia en *Artaud, le Môme*:

*J’y suis passé et ne l’oublierai pas.  
La magie de l’électro-choc draine un râle, elle  
plonge le commotionné dans ce râle par lequel  
on quitte la vie.  
[...]*

---

sino al contrario, porque recibiría el complemento de todos los demás flujos, comprendidos la ciencia y el arte –teniendo en cuenta, por descontado, que es llamada locura, y aparece como tal, sólo porque está privada de este complemento y se halla reducida a mostrarse ella sola para la desterritorialización como proceso universal.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 331)].

<sup>42</sup> Los efectos destructores que tuvo el electroshock en Antonin Artaud han sido recogidos ejemplarmente por testimonios directos de amigos y compañeros del escritor en el documental *La véritable histoire d’Artaud le Môme*, rodado en 1994 por Gérard Mordillat y Jérôme Prieur, producido por el Centro Georges Pompidou de París.

<sup>43</sup> [‘Si en lugar de habérselas con el Dr. Gachet de Auvers-sur-Oise, se las hubiera habido como yo con el Dr. Gaston Ferdière de Rodez, Van Gogh hubiera oído que le decían, igual que a mí, y tal como él mismo habría oído que se lo decían: Usted delira, ya vuelve con su viejo delirio, Sr. Artaud, voy a mandarle de nuevo al electrochoque.’ (Artaud, 1999: 172)].

*La médecine soudoyée ment chaque fois qu'elle  
présente un malade guéri par les introspections  
électriques de sa méthode,  
je n'ai vu, moi, que des terrorisés de la méthode,  
incapables de trouver leur moi. (Artaud, 1989a: 58-59).<sup>44</sup>*

A partir del estudio de Naomi Klein sobre el electroshock como analogía funcional del capitalismo contemporáneo, veíamos en el capítulo anterior que el “*shock*” (tanto el trauma psicológico a nivel individual y social, como los efectos directos de la terapia con descargas eléctricas) sirve básicamente para interrumpir la producción inconsciente. Ahora bien, dicha circunstancia, que tampoco le es ajena a la producción deseante en sí misma, es aprovechada por el psiquiatra para acomodar el inconsciente del enfermo a las disposiciones de control y adecuar así sus “máquinas deseantes” al “principio de realidad”. De esta manera, cuanto más numerosas sean las dosis de electroshock, más posibilidades de *amaestrar* el deseo. En paralelo a este proceso, el analista se encarga de *robar* el “cuerpo” del paciente. Para ello emplea un sistema concreto de re-*organización*: el diagnóstico. Como ya observara Foucault, por medio de su discurso etiológico el doctor inocular en el paciente la *enfermedad misma*, dado que, en realidad, la enfermedad *no existe como tal* hasta que no la *inventa* la instancia de poder; empeñada en clasificar síntomas para crear “catálogos patológicos” que, una vez establecidos de antemano, sólo necesitan ser proyectados convenientemente sobre el “cuerpo” del paciente. “Usted padece esquizofrenia”, “usted sufre delirio paranoico”, “usted presenta un trastorno obsesivo compulsivo”, “usted responde al perfil de un depresivo crónico”... Por eso Foucault criticaba este sistema metódicamente racional; en sus palabras, “botánico” y “genealógico” (pues compendia ramificaciones de anomalías que derivan en una patología concluyente), destinado a imponer unos cánones de conducta que el paciente acepta como verdaderos, así encarnándolos, *representándolos*. De esta manera la enfermedad acaba naturalizándose. Las “resistencias” han sido vencidas. Edipo se asume. La curación ha sido alcanzada.

*Les asiles d'aliénés sont des réceptacles de magie*

---

<sup>44</sup> [Pasé por eso y no lo voy a olvidar.  
La magia del electro-choc supura un estertor,  
ahoga el conmocionado en ese estertor por el  
que  
se deja la vida.  
(...)  
La medicina pervertida miente cada vez que  
muestra a un enfermo curado por las  
introversiones  
eléctricas de su método,  
yo sólo he visto a los aterrorizados del  
sistema,  
imposibilitados de reencontrar su yo. (Artaud, 1998: 63)].



*noire conscients et prémédités,  
et ce n'est pas seulement que les médecins favorisent  
la magie par leurs thérapeutiques  
intempestives et hybrides,  
c'est qu'ils en font.*

[...]  
*et la médecine moderne, complice en cela de la  
plus sinistre et crapuleuse magie, passe ses morts  
à l'électro-choc ou à l'insulinothérapie afin de  
bien chaque jour vider ses haras d'hommes de  
leur moi,  
et de les présenter ainsi vides,  
[...]. (Artaud, 1989: 57-58).<sup>45</sup>*

Ahora bien, para que funcione como dicho instrumento de control panóptico, el diagnóstico emitido por el analista necesita un elemento de apoyo. Foucault lo llama “*ojo clínico*”. Sin duda un doctor eficiente tiene a su favor el hecho de contar con un buen “*ojo clínico*” que dé en la clave de la enfermedad de su paciente. No cabe duda tampoco de que cuánto mejor “*ojo clínico*” posea, antes dará con la enfermedad que *busca*. Para ello se requiere una capacidad de observación que sepa extraer, *según interese*, los síntomas que concuerden con los esquemas patológicos dispuestos de antemano. De nuevo, el “Efecto Rosenthal”: no es que el doctor descubra una enfermedad latente, escondida tras unos síntomas que él descifra; en realidad es él mismo quien ve en esos síntomas la enfermedad pretendida (pues *quiere verla* y por eso convierte en síntomas determinadas características conductuales). Por tanto *es él quien concibe la enfermedad y quien la aplica al paciente*. Así pues, el “*ojo clínico*” del psicoanalista ve e interpreta según sus prejuicios, y comunica sus resultados no sólo verbalizándolos, sino ejecutándolos. Así, al diagnosticar la enfermedad, el analista está haciendo que el paciente *padezca efectivamente la enfermedad*. Por tanto, el diagnóstico no es un mensaje meramente informativo, sino *performativo*. Se trata de un tipo de lenguaje que J. L. Austin distinguió como

---

<sup>45</sup> [Los asilos de alienados son refugios de magia negra deliberados y conscientes, y el tema no es sólo que los médicos promuevan la magia por sus métodos terapéuticos híbridos y disruptivos, sino que la practican. (...)  
y la medicina moderna, complotada con la más siniestra y libertina magia, tortura a sus muertos con la insulinooterpaia y el eletro-choc para vaciar sus harás del hombre de su yo y de esta forma mostrarlos vacíos, (...). (Artaud, 1998: 59-62)].

“*speech acts*”, y se corresponde más concretamente con un lenguaje “*ilocucionario*”; esto es, un lenguaje que realiza una acción en el acto mismo de decirla (por ejemplo, jurar, comprometerse, bendecir, etc.). Una forma de lenguaje que no sólo habla sino que en ese acto de hablar, *realiza*. En esta medida, el “ojo clínico” puede ser equiparado, por tanto, a un “Panóptico evolucionado”, el Panóptico de la era post-panóptica: la mirada todopoderosa que imprime el tatuaje del dominio en lo más íntimo de la constitución individual, haciéndolo brotar desde el interior como un efecto natural.

Con lo cual, por un lado, el “ojo clínico” se conduce como el portador de la Verdad, ya que el diagnóstico se convierte en un enunciado incuestionable impuesto por la instancia de poder. ‘Este ojo que habla sería el servidor de las cosas del maestro de la verdad.’ (Foucault, 1980a: 165). Pero además, este ojo que habla no sólo enuncia la Verdad, sino que la *hace realidad*: modela el “cuerpo” de acuerdo a dicha Verdad, transformándolo, pues, en un “organismo”. Ahora el paciente actuará conforme a la enfermedad que se le ha diagnosticado, que se le ha dicho que padece, y que en consecuencia, *crea* que sufre. Su subjetividad será explicada bajo el acotado ángulo de miras que establece la etiología de la enfermedad, y forzada a encajar en su listado de síntomas. Una vez más, el analista, al diagnosticar la enfermedad, lo que está haciendo es darle forma y proyectarla sobre el paciente, construyéndola como Verdad, como concepto, como ideología.<sup>46</sup> He aquí, pues, la ideología del analista: la interpretación de los síntomas y la imposición del diagnóstico. Ideología “arborescente” que simplifica la compleja realidad del inconsciente del paciente bajo una “etiqueta” clínica orientada a una explicación “cientifista”. ‘*La mirada clínica opera sobre el ser de la enfermedad, una reducción nominalista.*’ (Foucault, 1980a: 171). ¡Libertad! ¡Des-organización! –gritará Artaud.<sup>47</sup> La

---

<sup>46</sup> ‘La palabra médica no puede proceder de cualquiera; su valor, su eficiencia, sus mismos poderes terapéuticos, y de manera general su existencia como palabra médica, no son dissociables del personaje estatutariamente definido que tiene el derecho de articularla, reivindicando para ella el poder de conjurar el dolor y la muerte.’ (Foucault, 2006: 83).

<sup>47</sup> [...]

*Moi qui veux faire tomber*

*la psychologie,*

*explication des vrais motifs de l'âme,*

*décantation authentique des sentiments*

*d'un monde*

*qui voulut m'inspirer des sentiments pour que je le reçoive*

[...]. (Artaud, 1996b: 216).

[...]

yo que quiero derribar

la psicología,

explicación de los verdaderos motivos del alma,

auténtica decantación de los sentimientos

de un mundo

que quiso inspirarme sentimientos para que yo los aceptara

enfermedad se gesta, así, de manera determinante en el entorno clínico, donde la figura del analista se erige prácticamente en una “divinidad” incontestable que impone un discurso de Verdad; por tanto, un *déspota*.<sup>48</sup> Pero también, como señala Ronald D. Laing, la eficacia del diagnóstico se desarrolla también gracias a su continuidad en la escena familiar, la otra institución social donde se fortalecen los esquemas represivos de la psiquiatría.<sup>49</sup> Por este procedimiento se establece, en definitiva, una ideología del propio “cuerpo”; empobrecedora, monolítica y excluyente que obliga a *echar “raíces”* en el angosto posicionamiento edípico. La producción deseante queda de este modo enmarcada en un patrón que debe reproducir: “este es tu cuerpo”, “así eres”, “por tal razón deseas lo que deseas”. El “cuerpo” entonces ya no es un “cuerpo”, sino un “organismo”. El “CsO” ha sido *codificado, reterritorializado*. Como dijese Artaud, *nos ha sido robado el “cuerpo”* y ahora pretende creárenos otro nuevo, bien dispuesto y organizado. ‘Ahora bien, ya no tenemos cuerpo. Las ideologías están aquí para enseñárnoslo, repetírnoslo, dictárnoslo si es preciso: con respecto a este punto no están dispuestas a ceder en lo más mínimo.’ (Sollers, 1992: 101).

### 3.2.3. La lengua del “atletismo afectivo”.

De lo dicho anteriormente se deduce que es en él, en Antonin Artaud, en quien hallamos el mejor ejemplo de resistencia frente a la estandarización subjetiva que pretende “Edipo-Imperio”; esto es, la unión de “microfascismo” y “macrofascismo” ligados, respectivamente, por la institución psiquiátrica y familiar. En efecto, es en Artaud en donde se localiza, por así decirlo, la mejor personificación del “Hombre de los Lobos”, o incluso del “Hombre de la grabadora”; el caso de aquel enfermo que logró rebelarse contra su psicoanalista al darse cuenta de la dominación del método terapéutico, cuyas consecuencias van calando progresivamente en

---

(...). (Artaud, 1999: 206)].

<sup>48</sup> La psiquiatría tiene desde sus inicios un claro sesgo despótico: el médico es el mediador de la verdad, quien puede interpretar porque tiene poder para ello. ‘Es así como se instituye la función del hospital psiquiátrico del siglo XIX; lugar de diagnóstico y de clasificación, rectángulo botánico en el que las especies de las enfermedades son distribuidas en pabellones cuya disposición hace pensar en un vasto huerto; pero también espacio cerrado para su enfrentamiento, lugar de lidia, campo institucional en el que está en cuestión la victoria y la sumisión. El gran médico de manicomio -ya sea Leuret, Charcot o Kraepelin- es a la vez quien puede decir la verdad de la enfermedad gracias al saber que posee sobre ella y quien puede producir la enfermedad en su verdad y someterla a la realidad gracias al poder que su voluntad ejerce sobre el propio enfermo.’ (Foucault, 1990: 71-72).

<sup>49</sup> De hecho, Laing, figura destacada de la anti-psiquiatría, especialmente relacionado con las propuestas de *L’Anti-Edipo*, defiende una visión de la libido más allá de las restricciones de la imposición freudiana del “Complejo de Edipo”: ‘Estoy de acuerdo con Deleuze y Guattari cuando dicen que Edipo, fijado y encadenado a este triángulo originario, no representa el modo en que actúa nuestro espíritu cuando está incorrupto y libre de temores.’ (Laing, 1980: 101). Es más, Laing hizo siempre especial hincapié en la conexión entre familia y esquizofrenia, e incidió con no menos ahínco en que ésta no era tanto una enfermedad biológica como una construcción teórica infundida en el paciente; esto es, el producto de un entorno y la aceptación de unas premisas médicas, antes que un hecho en sí mismo.

el “cuerpo” del paciente. Según este relato clínico, célebre por el texto en que lo recoge Sartre, el paciente, conocido como el “Hombre de la grabadora”, consigue liberar su lengua esquizoide -su *lenguaje deseante*- del yugo de la “cura del habla”; consigue, pues, desproveer al psicoanalista de la herramienta del lenguaje interpretativo, y hacerse con ella, para así volverla contra su terapeuta e invertir el proceso de control que rige la intención “curativa”.<sup>50</sup> Este “Hombre de la grabadora” se enfrenta con el “analista-intérprete” y se reafirma en su irregularidad de “esquizo”. Si extendemos las consecuencias de este relato a otros análogos, observaremos que se trata prácticamente de una derivación del “Hombre de los Lobos”; de nuevo la impotencia del individuo que comprueba que su alocución esquizoide -sus *delirios*; la verbalización de su producción inconsciente- está siendo mal-interpretada por el psicoanalista, poseedor de un “ojo clínico” miope, casi ciego, incapaz de salirse de sus raíles binoculares. ‘*C’est pourquoi l’Homme aux loups se sent si fatigué: il demeure allongé avec tous ses loups dans la gorge, et tous les petits trous sur son nez, toutes ces valeurs libidinales sur son corps sans organes.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 52).<sup>51</sup> Pues bien, Artaud es así mismo un “Hombre de los Lobos”; ya que, al igual que éste, Artaud percibe que no sólo le están robando su “cuerpo”, sino también su “lengua”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> “El Hombre de la grabadora” (*L’homme au magnétophone. Un dialogue psychoanalytique*) es el título de un trabajo de J. P. Sartre, publicado en 1967 en el número 274 de *Les Temps Modernes*, en el que transcribe el diálogo entre un paciente y su analista, grabado en un magnetófono facilitado por el propio paciente, quien impone a su terapeuta el uso de dicho aparato, a lo cual el médico se resistía. El paciente quiere debatir sobre las cuestiones que el analista le impone como verdaderas; en concreto, el problema de la castración, con cuya interpretación no está de acuerdo, y quiere hablarlo ante una grabadora. La cinta recoge cómo el paciente le reprocha al analista que con este tipo de teorías en vez de ayudar a la curación, lo que consigue es “volver a sus pacientes un poco más locos”. Aún más, el paciente confiesa haberse liberado del juego de manipulación que durante los años de terapia se le había inculcando, y le reprocha al psicoanalista la incoherencia de sus métodos, pues en realidad sólo sabe derivar los problemas de sus pacientes a los conflictos con el padre, en vez de ayudarlos a afrontar su vida. Sorprendido por esta actitud rebelde, el psicoanalista no sabe hacerse con la situación ni dominar al paciente díscolo. Primero le recrimina que sus opiniones no tienen validez, dado que se encuentra “fuera de la realidad”. Seguidamente, y cada vez más desesperado, según muestra la grabación, quiere echarlo de la consulta, arguyendo que su tiempo de visita ha concluido. El paciente se niega a abandonar el lugar hasta no haber aclarado estos puntos. La tensión va *in crescendo*. El doctor se asusta más a cada momento y acusa al paciente de estar adoptando una actitud violenta. El diálogo grabado en el magnetófono termina con el psicoanalista pidiendo auxilio a gritos para avisar a la policía.

<sup>51</sup> [‘Por eso el Hombre de los lobos se siente tan cansado: permanece tumbado con todos sus lobos en la garganta, y todos los agujeritos en su nariz, todos esos valores libidinales en su cuerpo sin órganos.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 44)]

<sup>52</sup> ‘[...] la psychanalyse est une machine toute faite, déjà constituée pour empêcher les gens de parler, donc de produire des énoncés qui leur correspondent et qui correspondent aux groupes avec lesquels ils se trouvent des affinités. Dès qu’on se fait analyser, on a l’impression de parler. Mais on a beau parler, toute la machine analytique est faite pour supprimer les conditions d’une véritable énonciation. Quoi qu’on dise, c’est pris dans une sorte de tourniquet, de machine interprétative, le patient ne pourra jamais accéder à ce qu’il a vraiment à dire. Le désir ou le délire (qui sont profondément la même chose), le désir-délire est par nature investissement libidinal de tout un champ historique, de tout un champ social.’ (Deleuze, 2002: 382).

[‘(...) el psicoanálisis es una máquina completamente montada, constituida para impedir que la gente hable, que produzca los enunciados que le corresponden y que corresponden a los grupos con los

Artaud observa que la institución psiquiátrica pretende hacerse igualmente con el control de su “lengua”, cuyos balbuceos intenta *organizar* en un *discurso*, es decir, en un “cuerpo coherente y organizado”. Para ello, el psicoanálisis aspira a “comprender” los delirios de su paciente y explicarlos en virtud de unos principios preestablecidos, aquellos que están oportunamente relacionados con la enfermedad que se le ha diagnosticado. De este modo, la lengua generada en los procesos deseantes se convierte por medio de la actividad del analista en víctima de una recanalización ejercida por la instancia de poder, que ahoga así su auténtica naturaleza. Por eso, Artaud se mostró siempre en contra de la práctica psicoanalítica, y por eso su gran enemigo fue en todo momento la figura del psicoanalista –autoerigido en el traductor del lenguaje del paciente.<sup>53</sup> El psicoanalista procede conforme al convencimiento de que el lenguaje del enfermo debe ser tratado como *un medio de representación*: sus componentes y articulaciones son *síntomas significantes*, los cuales, siendo correctamente interpretados, revelarán una patología. Así es cómo actúa el psicoanálisis para llevar a cabo el “robo de la lengua”; apropiándose y cercándola en un esquema arborescente. Dicho de otra forma, el psicoanálisis hace “molar” cualquier “*máquina abstracta de la lengua*”, por usar la expresión de Deleuze y Guattari. De nada servirán entonces los gritos del “Hombre de los Lobos” –ya existe una interpretación preparada esperando para intervenir sobre ellos, capturarlos y silenciarlos. Recordemos que el psicoanalista, creyéndose el descubridor del nuevo continente del inconsciente, *coloniza* sin piedad los productos de las “síntesis pasivas”. En efecto, como Colón, tampoco Freud se interesó nunca por *escuchar* verdaderamente la lengua del Otro, la lengua deseante proferida *anedípicamente*. Y es que estos grandes conquistadores de lo desconocido ya sabían de antemano lo que las lenguas asilvestradas *iban a significar*.<sup>54</sup> Capacidad del “déspota”. En la expresión de Tzvetan Todorov: ‘Podemos observar aquí la forma en que las

---

que mantiene afinidades. Cuando alguien se psicoanaliza, tiene la impresión de estar hablando. Pero, por mucho que se hable, la máquina analítica en su totalidad está hecha para suprimir las condiciones de una verdadera enunciación. Se diga lo que se diga, se está atrapado en una especie de torniquete, de máquina interpretativa, en la cual el paciente jamás podrá acceder a aquello que realmente tiene que decir. El deseo o el delirio (que en profundidad son lo mismo), el deseo-delirio es, por su propia naturaleza, carga libidinal de todo un campo histórico.’ (Deleuze, 2005: 348)].

<sup>53</sup> ‘No por ello se ha preocupado menos Artaud en marcar sus distancias con respecto al psicoanálisis y sobre todo al psicoanalista, con respecto a aquel que sobre la base del psicoanálisis cree poder sostener el discurso, detentar su iniciativa y su poder de iniciación. [...] Artaud rechaza, pues, al psicoanalista como intérprete, comentador segundo, hermeneuta o teórico.’ (Derrida, 1989a: 331-332).

<sup>54</sup> ‘Pero en Colón coexisten [...] dos personajes, y en el momento en que ya no está en juego el oficio de navegante, la estrategia finalista se vuelve primordial en su sistema de interpretación: ésta ya no consiste en buscar la verdad, sino en encontrar confirmación para una verdad conocida de antemano (o, como se dice, en tomar sus deseos por realidades). [...] La interpretación de los signos de la naturaleza que practica Colón está determinada por el resultado al que tiene que llegar. Su hazaña misma, el descubrimiento de América, está en relación con el mismo comportamiento: *no la descubre, la encuentra en el lugar donde “sabía” que estaría* [...]. Colón mismo, después de los hechos, atribuye su descubrimiento a ese saber *a priori*, que identifica con la voluntad divina y con las profecías (a las que, de hecho, recurre en este sentido [...]).’ (Todorov, 2003: 28-31). [La cursiva es mía].

creencias de Colón influyen en sus interpretaciones. No se preocupa por entender mejor las palabras de los [indígenas] que se dirigen a él, pues sabe de antemano que va a encontrar cíclopes, hombres con cola y Amazonas.’ (Todorov, 2003: 25).

Ya lo dijimos en su momento al respecto del “Efecto Rosenthal”: el mejor aventurero es aquel que con anterioridad a hacer su descubrimiento, tiene ya en mente aquello que va a descubrir. En este sentido decíamos antes que tampoco existe analista más eficaz que aquel que sabe de antemano cuál es la enfermedad que va a encontrar en su paciente. Sabiendo lo que busca, el psicoanalista sólo tendrá que interpretar los delirios del paciente conforme a las guías dictadas por Edipo. Pues bien, al igual que el “Hombre de los Lobos”, Artaud se reconoció en las secuelas de este “asalto y robo a mano armada” de su lengua deseante: *‘Je suis celui qui a le mieux senti la désarroi stupéfiant de sa langue dans ses relations avec la pensée. [...] Je me perds dans ma pensée en vérité comme on rêve, comme on rentre subitement dans sa pensée. [...] Je vous l’ai dit, que je n’ai plus ma langue [...].’* (Artaud, 1984: 99-100).<sup>55</sup> Pero por encima de todo, Artaud no se resigna. Si al declarar la guerra a los “órganos”, y con ello al “organismo”, Artaud combatía el robo de su “cuerpo”, ahora denunciará también el robo de su “lengua”. Con este objetivo se propone la reconquista de su producción verbal deseante, convertida en víctima de la “reterritorialización” significativa. La táctica que desarrolla Artaud consiste básicamente en cultivar un lenguaje “cien por cien” rizomático: un lenguaje ilógico, escurridizo, jalonado por rupturas asignificantes, y sometido a continuas variaciones de orden gramatical, que contemplan también la incorporación de gruñidos y onomatopeyas. Podemos decir, en suma, que Artaud pone en práctica una especie de “lenguaje afásico”<sup>56</sup>, o “parafásico”<sup>57</sup>, en forma de una “poesía fonética” que él mismo denominó “atletismo afectivo” (“*athlétisme affective*”), o en otras

---

<sup>55</sup> [‘Soy aquel que mejor ha sentido el desarreglo estupefaciente de su lengua en sus relaciones con el pensamiento. (...) Me pierdo en mi pensamiento como en un sueño, como entrando súbitamente en su pensamiento. (...) Os lo he dicho, no tengo ya mi lengua (...).’ (Artaud, 1976: 66- 69)].

<sup>56</sup> ‘Una afasia consiste en un trastorno del lenguaje ocasionado por una lesión cerebral en una persona que previamente podía hablar con normalidad. El trastorno afásico se caracteriza por trastornos en la emisión de los elementos sonoros del habla (parafasias), déficit de la comprensión y trastornos de la denominación (ánomia). [...] Puesto que se trata de un trastorno de la capacidad del cerebro para elaborar lenguaje, debe tenerse en cuenta que en la afasia se ven afectadas todas las modalidades lingüísticas. Por lo tanto, el trastorno no se reduce a la expresión o comprensión hablada, sino también a la escrita.’ (Vendrell, 2001: 980).

<sup>57</sup> La parafasia es un subtipo de afasia consistente en la alteración errónea de fonemas, sílabas o sustantivos en vez de la utilización correcta de los mismos, a causa de la desconexión lingüística con la idea subyacente al uso léxico. Este fenómeno psíquico tiene mucho que ver con el automatismo verbal y con los *lapsus linguae*, si bien posee una articulación patológica más compleja y una repercusión mucho mayor, incontrolada, y con consecuencias importantes en la desarticulación del ordenamiento sintáctico-gramatical. En cuanto a sus tipologías principales se distinguen la parafasia literal (cuando hay errores de trasposición silábica), parafasia verbal (cuando se produce el uso de palabras incorrectas), parafasia fonémica (cuando las sustituciones parafásicas deforman totalmente una palabra y surge así una palabra nueva, ficticia, un neologismo), y parafasia coreica (cuando el discurso es rápido, fluido y fácil, pero carece de sentido).

palabras, un lenguaje encaminado a la *afectación deseante*. Lenguaje que, por otro lado, bien pudiera ser el lenguaje de un esquizofrénico.

Como ya se vio en el capítulo precedente, la enfermedad de la esquizofrenia condiciona la expresión lingüística dotándola de una tendencia a la desarticulación y a la desconexión comunicativa, en paralelo al proceso de disolución identitaria que sufre la mente del esquizofrénico.<sup>58</sup> De hecho, ‘Artaud se describe como alguien asolado por la “confusión estupefaciente de su lengua en relación con su pensamiento”.’ (Sontag, 1976: 15). En sus propias palabras: ‘*Il me manque une concordance des mots avec la minute de mes états.*’ (Artaud, 1984: 98).<sup>59</sup> Así pues, se trata de un lenguaje que por encima de todo pierde la efectividad del significado unitario, racional, o sencillamente comprensible.<sup>60</sup> Fredric Jameson describe la esquizofrenia ‘como una ruptura en la cadena significante, es decir, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituye una aserción o un significado. [...] Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos.’ (Jameson, 1995: 62-64). En consecuencia, un lenguaje como éste sólo puede ser la producción de una mente esquizoide; y la del surrealista Antonin Artaud es, qué duda cabe, un caso inmejorable. Así debieron entenderlo Deleuze y Guattari al escogerlo como ejemplo de individuo que se construye su “CsO”. Ciertamente, la de Artaud es una mente en disolución, digna de la descomposición identitaria del esquizofrénico; como también lo será su discurso - anómalo, huidizo, desarticulado, fluctuante-, en paralelo a la descomposición de su estado ontológico.<sup>61</sup> El lenguaje de Artaud es, como él mismo reconocía, el resultado de una mente que

---

<sup>58</sup> Investigaciones recientes sobre la enfermedad revelan que la desarticulación lingüística en los esquizofrénicos es un rasgo que tiene que ver con la presencia de neuronas inhibitorias, las cuales inciden en las conexiones sinápticas, alterando su normal funcionamiento. En concreto, según un estudio emprendido por el equipo de científicos del CSIC encabezado por Beatriz Rico, publicado en la revista *Neuron* de septiembre de 2013, se trataría de los efectos inhibitorios del gen *ErbB4*. Este gen, que codifica un receptor de la familia de las proteínas de tirosina quinasa, se expresa de forma muy específica en una población concreta de neuronas inhibitorias y, por lo tanto, contribuye a generar sinapsis de inhibición (desconexión) en lugar de sinapsis de excitación (conexión).

<sup>59</sup> [‘Me falta una concordancia entre las palabras y el momento de mis estados.’ (Artaud, 1976: 65)].

<sup>60</sup> Los esquizofrénicos ‘construyen mensajes que no cubren adecuadamente las necesidades comunicativas de sus interlocutores (incluyen referentes ambiguos o implícitos que deberían ser explícitos, no respetan el orden lógico de presentación de la información requerido por los oyentes, están menos cohesionados de lo necesario, etc.). Así, podemos decir que los sujetos con esquizofrenia hacen un mal uso de las reglas lingüísticas de la codificación textual, produciendo textos anómalos justo en el tipo de indicadores lingüísticos que hacen referencia a la competencia pragmática.’ (Insúa; *et al.*, 2001: 29).

<sup>61</sup> Así, en su ensayo sobre Artaud, comentaba Susan Sontag: ‘Ya en 1921, a los veinticinco años, [Artaud] escribe que su problema es que jamás consigue dominar la mente “por completo”. A lo largo de los años veinte Artaud lamentaba que sus ideas le “abandonaban”, que no lograba “descubrirlas”, que no podía “captar” su mente, que había “perdido” su comprensión de las palabras y “olvidado” las formas del

se resquebraja.<sup>62</sup> Se trata del lenguaje de un “yo” débil, un “yo” que no ha encontrado la identificación que le impone el Complejo edípico y que por tanto no ha echado “raíces”. En definitiva, un “*lenguaje anti-edípico*”.

Se deriva entonces la siguiente ecuación: referirse al lenguaje de Artaud es lo mismo que referirse al *lenguaje del loco*; ámbito discursivo que, a lo largo del tiempo ha sido incuestionablemente marginado. Foucault daba en la clave del asunto: sencillamente, la instancia de poder no puede admitir que el lenguaje del loco sea el portador de la Verdad.<sup>63</sup> Por eso, entre los sistemas de exclusión estudiados por Foucault que afectan al lenguaje, el loco es el que sale peor parado, pues será quien más sufra la imposición de las reglas de exclusión establecidas para salvaguardar el “uso correcto del lenguaje”. Como vía de escape, Foucault reivindica la maltratada figura del loco para recomendar la implementación de una serie de mecanismos de “rarefacción” del discurso que desestabilicen el lenguaje normalizado, los cuales, por otro lado, pareciera abrazar el propio Artaud: “*trastocamiento*” (en el discurso no hay verdades, no hay autor, no hay disciplina, ni voluntad de verdad), “*discontinuidad*” (el discurso son prácticas discontinuas que se cruzan, yuxtaponen, se ignoran o excluyen), “*especificidad*” (el discurso es una violencia que se ejerce sobre las cosas; no hay significaciones previas ni “providencia prediscursiva”), y “*exterioridad*” (el discurso no se encamina hacia un núcleo interior que pretende ponerse de manifiesto). De acuerdo con este planeamiento, Foucault defiende un tipo de discurso que nada tiene que ver con los valores tradicionales de autoría, regularidad, y significación. Por el contrario, aboga por “*acontecimientos discursivos*” dispuestos según series homogéneas pero discontinuas, encajando a la perfección en la idea de producción deseante: ‘Se trata de cesuras que rompen el instante y dispersan al sujeto en una pluralidad de posibles posiciones y funciones.’ (Foucault, 2010: 58). Todo ello viene relacionado con lo que el propio Foucault llama “*la experiencia del afuera*”; así denominada por tratarse de un lenguaje en el cual el sujeto, como autor unitario que profiere el discurso, queda excluido por completo. Así entendido, no existe un “yo” definido

---

pensamiento. [...] describe su mente como resquebrajada, deteriorada, petrificante, licuante, coagulante, vacía, impenetrablemente densa; las palabras se pudren.’ (Sontag, 1976: 12).

<sup>62</sup> Le ocurre a Artaud como a Lord Chandos, autor ficticio de la *Carta* de Hugo von Hofmannsthal: ‘Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa. [...]. Todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras aisladas flotaban alrededor de mí [...].’ (Hofmannsthal, 2001: 39).

<sup>63</sup> ‘Existe en nuestra sociedad otro principio de exclusión: no se trata ya de una prohibición sino de una separación y un rechazo. Pienso en la oposición entre razón y locura. Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada nula y sin valor, que no contiene ni verdad ni importancia, que no puede testimoniar ante la justicia, no puede autenticar una partida o un contrato [...] A través de sus palabras se reconocía la locura del loco; ellas eran el lugar en que se ejercía la separación, pero nunca eran recogidas o escuchadas.’ (Foucault, 2010: 15-16).



que genere el lenguaje, y por tanto, no existe tampoco un lenguaje con afán significante, en cuanto vehículo que expresa una Verdad. Hablamos de un “yo” nomádico, huidizo; un sujeto en continua *autoproducción* a partir de la propia verbalización.

Rastreando los posibles orígenes de esta percepción del ego a partir de la subversión lingüística, Foucault indica que la primera desgarradura por donde se abre paso este *pensamiento del afuera* es Sade, si bien cita también otros autores: Mallarmé, Nietzsche, Blanchot, Klossowski y, cómo no, Artaud. De hecho, la lengua artaudiana incide con particular énfasis en la inexistencia del estatus ontológico del sujeto parlante, cuya identidad se produce de manera periódica y aleatoria, disolviendo la jerarquía del patrón “molar”. En este sentido, el lenguaje de Artaud constituye por sí mismo una “máquina de guerra” que da pie a diversos “dispositivos de enunciación”, en los cuales desaparece el sujeto como enunciador unívoco, y operan prácticas de enunciación colectiva por medio de distinto tipo de “agenciamientos”. Para hacerlo viable, el habla esquizoide de Artaud presenta una singular alienación lingüística que compone una red pulsional, vibrante en los *fonemas no-semantizados*, y desconcertante en los gritos y onomatopeyas que habitan sus textos, poemas y alocuciones. Cabría afirmar, entonces, que el punto de partida al que recurre Artaud para demoler la “figura marmórea” del Sujeto es la renuncia misma de la palabra, pues la palabra entraña la significación, y con ella la “codificación” del “yo”. Aunque, en realidad, el problema no es la palabra en sí, sino la estructuración significante que conlleva. Así, la palabra, en cuanto que “*palabra-órgano*”, es en potencia *palabra edipizada*, *palabra organizada*, y es por eso que se hace necesario destruirla. *Declarar la guerra a los “órganos” y también a las palabras*. Artaud se ha cansado ya de que el dominio edípico torne su lengua disonante en palabras comprensibles. Está agotado de que la interpretación psicoanalítica convierta su delirar esquizoide en oraciones lógicas. Por eso Artaud profiere gruñidos, gritos, sonidos desarticulados. En eso consiste el “*atletismo afectivo*”; ese grito del “Hombre de los Lobos” que se rebela contra la cárcel dialéctica de la “cura del habla”.

Artaud se ha propuesto, en definitiva, el desajuste de las palabras; es necesario desarticularlas, hay que darles la vuelta. Palabras que Jacques Derrida, autor muy interesado en Artaud y muy crítico también con el psicoanálisis, llamará “*sopladas*”, por ser palabras de dominación que el analista impone sobre el paciente, aunque bajo la sutil apariencia de quien parece sugerirlas, inducirlas, *soplarlas al oído* del “esquizo”. Palabras que así vehiculizan una “reterritorialización” discreta pero aplastante. Palabras que hacen que el “macrofascismo” devenga “microfascismo”. Palabras que son, además, el resultado de un lenguaje robado, hecho ya cadáver. Por eso, para Artaud: ‘La palabra es el cadáver del habla psíquico, y hay que volver a hallar, junto con el lenguaje de la vida misma, “el Habla anterior a las palabras”.’ (Derrida,

1989a: 329). Es, pues, con este objetivo que Artaud se propone subvertir la lengua desde dentro, haciendo un uso diferente de sus estructuras, y así encabeza *una guerra del lenguaje contra sí mismo*. Precisamente Derrida dedica su fundamental ensayo “La palabra soplada” al estudio del lenguaje artaudiano, concluyendo que se trata de un lenguaje opuesto a la interpretación. Un lenguaje que se opone a que el lector -potencial intérprete- se apropie de su lengua y la convierta en palabras; “*palabras sopladas*”. ‘Soplada, esto es, *sustraída* por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden, orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo.’ (Derrida, 1989a: 241). Así mismo, en otro trabajo titulado “Si ha lugar a traducir”, Derrida reflexiona sobre esta muerte, este “suicidio” de la lengua, cuando se convierte en objeto del *robo* de la interpretación.<sup>64</sup> Esta batalla de la lengua frente a su “codificación” será librada contra Edipo y sus vasallos: la Verdad, el Significante, la Representación, el Sujeto. Permítasenos entonces aludir a esta batalla como una guerra contra “Dios”; metáfora que sirve en la medida en que, como vemos, se trata de una lucha contra la instancia de poder de “reterritorialización”. No en vano, llevando a su máximo exponente las consecuencias de dicho juego metafórico, en 1947 realizaba Artaud el programa radiofónico “*Pour en finir avec le jugement de Dieu*” (“*Para acabar con el juicio de Dios*”), con el que buscaba ilustrar la disolución de las normas subjetivantes, adaptando hasta cierto punto a Nietzsche: “Dios ha muerto”. *La muerte de Dios*: otra forma de decir que debemos acabar con los metarrelatos. También Artaud anuncia, como Zaratustra, el fin de las ideas trascendentales.

*Exclamations, interjections,  
cris,  
interruptions, interrogations,  
proclamations  
sur la remise en cause du Jugement Dernier.  
Le jugement dernier n'aura pas lieu,  
Il a eu lieu,  
Il s'est produit,  
Il faut le refaire.  
Qui a une question à demander à dieu?*

---

<sup>64</sup> ‘[...] una traducción borra una serie de enunciados que no solamente pertenecen al original y sin discusión posible, sino que además hablan y practican performativamente la lengua en la cual se produce este original. Hablan esta lengua y hablan *de* esa lengua. No obstante, resulta que naufragan, en su forma y en su contenido, en cuerpo y alma se podría decir, en el instante de la traducción. [...] De este modo, cuando un “original” habla de su lengua hablando su lengua, prepara una especie de *suicidio por la traducción*, como se dice suicidio por gas o suicidio por fuego. [...] El *acontecimiento* (metalingüístico y lingüístico) está entonces condenado a borrarse en la estructura que traduce. Ahora bien, esta estructura traductora no comienza, como saben, con lo que se llama traducción en el sentido habitual. Comienza desde que se instaura cierto tipo de lectura del texto “original”. Borra pero también recalca aquello a lo cual se resiste y aquello que se le resiste. Invita a leer la lengua en su propio borrarse: huellas borradas de un camino (*odos*), de una pista, camino que, borrando, se borra. La *translatio*, la traducción, *die Übersetzung*, es un camino que pasa por encima o más allá del camino de la lengua, siguiendo su camino.’ (Derrida, 1995: 52-53).

*Qui a à évoquer Satan en personne?* (Artaud, 1996b: 233).<sup>65</sup>

Así pues, será necesario combatir, por un lado, el “organismo” que amenaza con cercar el “cuerpo”, pero también el *imperio logocéntrico* que impide el discurso inconsciente de la actividad deseante. Lo advertíamos antes, es necesario luchar contra *el imperio de la palabra*, la cual, en la medida en que funciona como herramienta privilegiada de Edipo, debe ser derrocada. He aquí la razón de que Artaud nos anime a retornar a un lenguaje previo a la creación de la palabra; esto es, un lenguaje anterior a su captura por parte del idioma, su gramática y su diccionario. Sólo desde esta perspectiva podremos entender los neologismos de Artaud, sus estructuras sintácticas, sus gritos asignificantes (sus “*eructos*” del lenguaje), sus onomatopeyas, o sencillamente su *glosolalia*; la capacidad de Artaud para cultivar un idioma nuevo, que no es tanto un *idioma* -un idioma implica *organización*- sino una *lengua libre*, como la que inventa un niño al margen de toda imposición léxica.<sup>66</sup> Así, desmoronando la palabra y su sostén gramatical como sostén del sujeto unitario, Artaud no sólo recupera su “lengua” robada, sino también su “cuerpo” organizado. Por todo lo dicho, no nos extraña que Artaud despertase el interés postestructuralista de Derrida y sus planteamientos en torno a la *deconstrucción*, ya que tanto en uno como en otro se rompe el concepto de lengua como estructura cerrada, deshaciendo las bases semántico-ontológicas de “la inmovilidad fundadora y la certeza tranquilizadora”, según la expresión de Derrida. En efecto, probablemente en la obra artaudiana se halle el muestrario más amplio y evidente de “*signo descentrado*”; el signo que ha perdido la unidad, la esencia, el significado, la representación. Por consiguiente, se trata de un lenguaje compuesto por signos huérfanos de Substancia –Significado, Sujeto, “Dios”. No en vano, teniendo por horizonte la *no-unidad* de la lengua, la deconstrucción critica la “unidad teleológica” impuesta por la cultura occidental y su dominio discursivo –lo que Derrida llama la “razón patriarcal”.

---

<sup>65</sup> [Exclamaciones, interjecciones,  
gritos,  
interrupciones, interrogaciones,  
proclamaciones  
sobre la reconsideración del Juicio Final.  
El juicio final no tendrá lugar,  
tuvo lugar,  
se produjo,  
hay que repetirlo.  
¿Quién tiene que hacer una pregunta a dios?

¿Quién tiene que evocar a Satán en persona? (Artaud, 1999: 223)].

<sup>66</sup> ‘Se sabe el valor que le reconocía Artaud a lo que se llama -en este caso bastante impropriamente- la *onomatopeya*. La glosopoiesis, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos lleva de nuevo *al borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el nacimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor.’ (Derrida, 1989a: 328).

Por tanto, este nuevo tratamiento lingüístico defendido por la deconstrucción, y que Derrida sabe rastrear en Artaud, comporta la desaparición del reduccionismo metafísico que se ha venido ejerciendo por parte del imperio de la palabra, o sea, por parte del discurso logocéntrico. O mejor dicho, “*fonologocéntrico*”; ya que, siguiendo a Derrida, palabra y fonema están directamente imbricados en una relación de dominio, en la medida en que el fonema, como reducto de la lengua hablada, condiciona después la palabra, como vertebración básica de la lengua escrita. Así desembocamos en el dominio de un sistema fono-logo-céntrico: el “fonologocentrismo” como lógica alternativa del discurso. De esto se infiere que para Derrida, al igual que para Artaud, no basta con subvertir la lengua escrita, sino que urge alterar también la hablada, la “voz”, que imprime un primer parámetro de control y representación, que luego asumirá la lengua escrita como derivación de la hablada. Básicamente, el dominio fonologocéntrico parte de la convicción de que es la “voz” la que, precediendo a la escritura, sostiene una voluntad preexistente de decir algo, de comunicar un contenido; la que, en definitiva, presupone una verdad, que es justamente lo que se expresa oralmente y lo que se pondría también por escrito. Así entendida, la escritura *representaría*, por tanto, esa supuesta verdad de la “lengua”, el mensaje de la “voz”. Con lo cual: ‘La escritura en tanto dominada por el habla aparece como una representación -técnica, externa, artificial y secundaria- de un lenguaje natural, interno, primitivo, esto es, la voz: la escritura sería entonces un signo de un signo, un significante de significante.’ (Peñalver, 1990: 74). Por tanto, si el “fonologocentrismo” considera la lengua escrita como un trasunto de la hablada, es decir, una plataforma de difusión de la “voz”, y con ella, de la verdad de su mensaje, presupone igualmente la existencia de un Sujeto que busca enunciar esa Verdad; presupone, pues, una consciencia como ente unitario.<sup>67</sup>

Esta estimación de la escritura como vía de canalización de un “Yo” cuenta con precedentes directos en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1781) de Rousseau, tan criticado, precisamente, por Derrida. En esta obra, Rousseau defiende que la escritura es un

---

<sup>67</sup> ‘Despreciar la escritura, rebajarla y relegarla a simple función secundaria, instrumental y representativa del habla responde, por parte del pensamiento tradicional (que esconde la violencia de su gesto tras la denuncia de la escritura como violencia o mal lingüístico -que afecta al habla plena- pero también como mal político y mora, frente al logos entendido como remedio), al rechazo y desprecio generalizado del cuerpo, de la materia exterior al logos, al espíritu o conciencia; al rechazo del ‘significante “exterior”, “sensible”, “espacial”, que interrumpe la presencia a sí; a la necesidad de buscar y alcanzar un significado definitivo trascendental (toda vez que el logos es un significado puro que no necesita del cuerpo y en el que el concepto de verdad y de sentido están ya constituidos antes del signo) [...] El logocentrismo, como lógica del decir, como lógica de una relación entre el signo y la Verdad que pasa por el privilegio del logos, se produce, pues, a partir de la preeminencia concedida a la voz o, si se prefiere, el privilegio de la voz es un privilegio metafísico que conduce al logocentrismo. El logocentrismo se determina, por lo tanto, como fonocentrismo, esto es, como “proximidad absoluta de la voz y el ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la identidad del sentido”.’ (De Peretti, 1989: 31-34).

“suplemento” del habla, un derivado que implica para la “voz” originaria un peligro de corrupción y pérdida de veracidad. En opinión de Rousseau, *el habla es la verdad del lenguaje*; mientras que la escritura deforma el acceso directo al pensamiento permitido por la “voz”. Semejante apreciación de la escritura supeditada a la “voz” implica una carga eidética adosada al discurso, así como la existencia de un principio de identidad desde el cual se habla. Aquí se aprecia el carácter trascendente de la “voz”, que se basa en la formulación ontológica “molar”. De nuevo: Unidad, Subjetividad y Verdad; los más arduos enemigos a los que se enfrenta la lengua esquizofrénica de Artaud. Aún más, como apuntan Deleuze y Guattari, la “voz” se sostiene gracias al “rostro”.<sup>68</sup> Por lo tanto, no sólo el “rostro”, no sólo la palabra; sino también la “voz”: *hay que subvertir también la “voz”, sabedores de que es ella la causante del “fonologocentrismo” al que se someten “lengua” y escritura en virtud del paralelismo “fonema-palabra”*. Un objetivo que indudablemente se nos antoja muy del gusto de Antonin Artaud, comprometido como nadie en la recuperación de su “lengua” robada. ¡Revolucionad la lengua! ¡Terminad con la autoridad de la palabra! ¡Acabad con el “juicio de Dios”! ¡Acabad con el juicio que roba “lenguas” para hacer “voces”, y “cuerpos” para hacer “organismos”! ¡Construid el “CsO” también en la lengua!

Por todo ello Artaud persigue la recomposición de su “lengua”, tanto escrita como hablada, evitando la participación de Sujeto o Verdad. No importa lo mucho que el analista se empeñe en encontrar estos índices de unidad centralizadora en el habla artaudiana. En realidad, no hay sujeto que comprender, ni discurso que traducir, ni mensaje que interpretar. No hay, pues, inconsciente que desvelar. Ya sabemos que el inconsciente está produciéndose siempre, de ahí que no haya formaciones inconscientes totalizadoras que sacar a la luz. Además, si tenemos en cuenta que, para Derrida, “voz” y “oído” están directamente relacionados en un común afán de control (el dominio del “tímpano” es el gran ejemplo de engaño reterritorializador<sup>69</sup>), y aceptamos la necesidad de derrocarlos, ya no habrá siquiera “cura del habla”: ni “voz” que *hable* ni “oído” que *comprenda*. En suma, si la liberásemos de su captura fonologocéntrica, nos

---

<sup>68</sup> ‘*Une langue est toujours prise dans des visages qui en annoncent les énoncés, qui les lestent par rapport aux signifiants en cours et aux sujets concernés. C’est sur les visages que les choix se guident et que les éléments s’organisent: jamais la grammaire commune n’est séparable d’une éducation des visages. Le visage est un véritable porte-voix.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 184).

[‘Una lengua siempre está atrapada en rostros que anuncian sus enunciados, que los lastran respecto a los significantes dominantes y a los sujetos concernidos. Las opciones se guían y los elementos se organizan por los rostros: la gramática común es inseparable de una educación de los rostros. El rostro es un verdadero porta-voz.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 184)].

<sup>69</sup> ‘Pero se trata incansablemente del oído, de este órgano distinto, diferenciado, articulado, que produce el efecto de proximidad, de propiedad absoluta, el borrarse idealizante de la diferencia orgánica. Es un órgano cuya estructura (y la sutura que lo sujeta a la garganta) produce la engañifa tranquilizadora de la indiferencia orgánica. Basta con olvidarlo -y para ello con abrigarse como en la más familiar morada- para clamar contra el fin de los órganos, de los otros.’ (Derrida, 1989b: 24).

daríamos cuenta de que la “lengua” es polivalente tanto en su vertiente hablada como escrita, y que ninguna de ellas es representación de la otra ni de ningún mensaje latente. De ahí, pues, el conocido argumento de Derrida según el cual el lenguaje *es diferencia* (“*différance*”). *Diferencia* que evidencia la falacia del ser unitario que habla por la “voz”. *Diferencia* que defiende la independencia semiótica de la escritura: los signos existen y actúan con independencia de ningún original. Por eso, la “*différance*” es, dice Derrida, el “*origen no-lleno*” en el que no habita ningún Yo, Consciencia, o Verdad que representar. ¡Gran decepción para el discurso psicoanalítico! Ahora bien, si no hay identidad ni origen propiamente dicho, ¿a qué se debe el lenguaje? La respuesta, según Derrida, se encuentra en la “*huella*”. Con este término alude a la concepción temporal no lineal, basada en la noción de “*espaciamiento*”, que señala la imposibilidad de un todo significante.<sup>70</sup> En este sentido, podemos definir la “*différance*” como la fuerza dinámica del lenguaje, que se gesta en base a diferencias, diferidas en el tiempo.<sup>71</sup> La *diferencia* aboga, pues, por el desprendimiento de la recubrición “teológica”, o despótica, del signo.<sup>72</sup> De modo que el lenguaje *no representa, sino que produce*.

### 3.2.4. Artaud y el “Théâtre de la Cruauté”.

Una vez planteado el proceder artaudiano, corresponde ahora ofrecer una lectura específica de sus recursos prácticos. En concreto, Artaud reúne sus “dispositivos” en un “agenciamiento maquínico” que él mismo dio en llamar “*Teatro de la Crueldad*” (“*Théâtre de la Cruauté*”). De forma aproximativa, podría definirse como una nueva forma de entender la creación teatral, replanteando tanto la función de la obra y todos sus elementos, como de los actores, y del propio autor/director. La inspiración para esta radical remodelación procede del teatro oriental, y más específicamente del teatro balinés, en el que Artaud encontró distintas

---

<sup>70</sup> ‘La huella es el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del espacio. Esta unión de tiempo y espacio, como matriz de la huella, hace imposible que la noción de presencia inmediata y plena funcione como fundamento de la significación.’ (De Peretti, 1989: 76).

<sup>71</sup> ‘La expresión “huella”, en este contexto, apunta específicamente a un “pasado absoluto” que impide la continuidad del pasado y el futuro por la mediación del presente, y que finalmente impide la identidad atómica del presente. Es esto lo que atestigua la esencial pasividad del habla y la inconsciencia fundamental del lenguaje. Y que la articulación del tiempo y el espacio (el espaciamiento) interrumpe la plenitud del presente con lo no-presente, lo no-percibido, lo no-consciente.’ (Peñalver, 1990: 87-88).

<sup>72</sup> En este panorama, Derrida insiste en la *arbitrariedad del signo*, que, como tal, es imposible de cuadrar en una interpretación unívoca. Por eso, el signo aún no codificado (el signo que aún no ha sido *robado*), en su innata polifonía, muestra múltiples facetas siempre *diferentes*. Una mutabilidad irreductible y polivalente, que resulta incompatible con la supuesta esencia fónica de la lengua, que condiciona el tratamiento de la palabra hablada (fonema) y escrita (signo). Así, ambas corren el riesgo de convertirse en “*palabra-cadáver*”: la primera en “*palabra-soplada*”, y la segunda, si nos valemos de la analogía empleada por Derrida, en “*pirámide*” –como templo de la “*palabra-cadáver*”; monumento al “*cuerpo embalsamado*”. Además, su estructura de tres vértices juega con el símil de la Trinidad subjetivista del “Yo-Tú-Él” o con su vertiente representacional “Boca (voz)-Oído (tímpano)-Cosa (esencia)”. Versiones todas ellas deudoras de la Trinidad primera, la versión edípica del “papa-mamá-yo”, que se adapta a la perfección al símbolo jerarquizado de la pirámide que asciende a lo trascendental.

fórmulas dramáticas para incidir en la afectación intensiva y así poner en circulación las conexiones y desconexiones de la producción inconsciente. No se pase por alto en este contexto que Gregory Bateson, autor de quien Deleuze y Guattari toman prestado el concepto “*meseta*”, se inspiraba también en la cultura balinesa, por considerarla una perfecta plataforma para el desarrollo de umbrales de intensidad. Es justamente desde esta perspectiva que Artaud pretende configurar su “Teatro de la Crueldad”, cuyos principios recoge en el compendio de ensayos y “Manifiestos de la Crueldad” titulado *Le théâtre et son double* (1938). Sirva indicar que el “*Théâtre de la Cruauté*” se basa en el propósito de lograr un impacto en el espectador más allá de la mera trama argumental, la cual pierde su tradicional puesto de importancia mientras ganan protagonismo aspectos de diverso tipo, por un lado semánticos, y por otro, de carácter ambiental o efectista. Así pues, desde un punto de vista práctico, los recursos fundamentales del teatro artaudiano consistirán, en primer lugar, en la transgresión del lenguaje; lo que se llevará a cabo por medio de sonidos extravagantes u onomatopeyas (el *lenguaje físico* del “atletismo afectivo”); y en segundo lugar, en la ruptura de las normas habituales de representación y los criterios de escenografía (se franquea la frontera entre el espacio de los actores y el del público, se emplean máscaras y maniqués, vestimentas rituales, etc.).

Dicho esto, conviene resaltar que Artaud aspira a renovar el teatro desde la base de la idea de “*crueldad*”. Una crueldad orientada directamente hacia el espectador. Ya hemos dicho antes que el “Teatro de la Crueldad” buscaba impactar en la sensibilidad del público, para lo cual recurrirá a acciones contundentes con el propósito de incomodar y violentar el inconsciente de quienes se encuentran en la sala. Según explica el propio Artaud: ‘*Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.*’ (Artaud, 1997a: 80).<sup>73</sup> Pero, este impacto rompedor ejercido sobre la sensibilidad del público, ¿qué pretende exactamente? Conociendo la batalla “anti-edípica” que libra Artaud, la respuesta se nos antoja sencilla: busca, en resumidas cuentas, despertar la implicación del sujeto espectador, desmoronar sus acomodados prejuicios, y así incrementar su capacidad de *afectación*, o lo que es lo mismo, desencadenar el automatismo de la actividad inconsciente y propiciar el “devenir”. Así que el hecho de que se llame “*de la Crueldad*” no significa tan sólo que este tipo de teatro incluya escenas perversas, de violencia o mutilación, como pudiera pensarse a simple vista —no necesariamente al menos (aunque quiere la casualidad que una de las fuentes referenciales de Artaud sea el marqués de Sade). En realidad, la crueldad de la que habla Artaud es una violencia

---

<sup>73</sup> [‘Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la (p)sicología y narre lo extraordinario (...).’ (Artaud, 1986a: 94)].

ontológica, que interviene de manera decisiva en la disolución de la identidad edípica, tal y como el mismo Artaud se afana en aclarar para evitar malinterpretaciones.<sup>74</sup> Y es que el sentido de “crueldad” que busca Artaud no es tanto el desempeño de una agresión física palpable - aunque en ocasiones también-, sino básicamente la puesta en marcha de un sistema de desestructuración subjetiva. Por tanto, una violencia ejercida sobre la *organización* identitaria del sujeto que asiste a la obra, que en este sentido se siente agredido. En esto consiste, pues, la “crueldad” de Artaud; una crueldad dirigida hacia el sujeto “molar” con objeto de propiciar su *molecularización*.

Así que, como antes se decía, no es necesidad perentoria la presencia de la sangre en las obras de Artaud, ya que su “crueldad” no alude exclusivamente a este tipo de motivo, sino que se refiere más bien a la finalidad ulterior de la obra misma, encaminada a imprimir un impacto demoledor en las estructuras edípicas del individuo y conducir a su desestabilización. He aquí realmente la “crueldad” artaudiana. Por tanto, el “Teatro de la Crueldad” es cruel, sí, pero sólo en cuanto *agrede a Edipo*. Afirmamos, pues, que es cruel, no porque muestre sangre o miembros cercenados -cosa que, por otro lado, tampoco excluye-, sino porque ataca a Edipo para destruir sus estructuras, lo que conseguirá liberando el poder *in-orgánico* del teatro; poder que Artaud quiere rehabilitar como arma contra la “codificación”: ‘*Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d’abord cela. [...] Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d’ensemble qui nous reste d’atteindre directement l’organisme [...].*’ (Artaud, 1997a: 77-79).<sup>75</sup> En consecuencia, Artaud entiende que el teatro, ámbito privilegiado de la afectación y el “devenir”, ha sido colonizado por Edipo, en lo que anula su poder intrínseco. Viene de lejos, de hecho, esta “codificación” edípica del teatro. Artaud sostiene que procede de la tradición artística occidental, la cual ha hecho del teatro un medio de *representación* en el que domina la dependencia acaparadora

---

<sup>74</sup> Así pues, Artaud especifica: ‘*Il ne s’agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive. Je ne cultive pas systématiquement l’horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. [...] Et philosophiquement parlant d’ailleurs qu’est-ce que la cruauté? Du point de vue de l’esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. [...] Cruauté n’est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d’ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question.*’ (Artaud, 1997a: 97-98).

[‘No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva. No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente. (...) Y filosóficamente hablando, ¿qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta. (...) Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es sólo un aspecto limitado de la cuestión.’ (Artaud, 1986a: 115-116)].

<sup>75</sup> [‘No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo. (...) El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo (...).’ (Artaud, 1986a: 91- 92)].



respecto al texto -el imperio de la palabra. Por eso Artaud se propone subvertir la sujeción a la palabra, en la medida en que el teatro implica mucho más de lo que se circunscribe al texto. Así pues, urge quebrantar la metafísica de la palabra. ‘*Le théâtre, comme la parole, a besoin qu’on le laisse libre.*’ (Artaud, 1997a: 114).<sup>76</sup> Derrida supo observar con especial atino esta preocupación de Artaud por *asesinar la palabra*, y habló del “Teatro de la Crueldad” como la “clausura de la representación”: ‘La primera urgencia de un teatro in-orgánico es la emancipación con respecto al texto. La protesta contra la letra había sido desde siempre la primera preocupación de Artaud, aunque su sistematización rigurosa sólo se encuentra en *El teatro y su doble.*’ (Derrida, 1989a: 259). Dicha preocupación será la que lleve a Artaud a admirar el teatro balinés, en el que encuentra la eliminación de la palabra y una utilización nueva del gesto y de la voz.<sup>77</sup>

En esta tesitura, Artaud aplicará la “crueldad” a la tarea de destrozar la hegemonía de la palabra, esto es, *el poder fonologocéntrico*, y en romper la sujeción del teatro al texto. La finalidad es recuperar el propio lenguaje del teatro, que ha sufrido el robo de su *lengua deseante*, encadenada a un texto que emprende constantemente la *representación de lo mismo*.<sup>78</sup> De esto se infiere entonces que los enemigos del “Teatro de la Crueldad” son fundamentalmente la *palabra* y la *representación*. De ahí, pues, que Artaud se esfuerce en promover el retorno a la “pre-palabra”, esto es, la búsqueda de un lenguaje “pre-verbal”, constituido con anterioridad a la palabra lingüísticamente codificada por el idioma. Es por eso que Artaud *grita*; no *habla*. Poniendo en práctica su “atletismo afectivo”, Artaud gruñe, jadea, silba, arenga; pero no habla. Su lenguaje es, como él mismo indica, un “*lenguaje físico*”, intensivo, afectante, y sobre todo, inconsciente. La voz de Artaud es *la voz de la carne*, no la voz de la consciencia. Una voz

---

<sup>76</sup> [‘El teatro, como la palabra, necesita que se le deje en libertad.’ (Artaud, 1986a: 134)].

<sup>77</sup> Según explica el propio Artaud: ‘*La révélation du Théâtre Balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui. Pour nous, au théâtre la Parole est tout et il n’y a pas de possibilité en dehors d’elle [...].*’ (Artaud, 1997a: 66).

[‘El teatro balinés nos ha revelado una idea del teatro física y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión (...).’ (Artaud, 1986a: 79)].

<sup>78</sup> ‘*De tout ceci il ressort qu’on ne rendra pas au théâtre ses pouvoirs spécifiques d’action, avant de lui rendre son langage. C’est-à-dire qu’au lieu d’en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l’assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d’une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée.*’ (Artaud, 1997a: 86).

[‘O sea que el teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje. En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.’ (Artaud, 1986a: 101)].

esquizoide y no despótica, como por el contrario lo era la Voz “fonologocéntrica”, que marcaba los “cuerpos” y robaba la “lengua”, dado que, como dijese Derrida, ‘el tatuaje paraliza el gesto y mata la voz que pertenece también a la carne. Reprime el grito y la posibilidad de una voz todavía no-organizada.’ (Derrida, 1989a: 260). A esto se suma, además, un tercer enemigo, directamente relacionado con la palabra y la representación: nos referimos al *psicoanálisis*, que por medio de su “cura del habla” participa de los objetivos del dominio fonologocéntrico, intentando controlar incluso el poder de deserción del grito. En este punto conviene ser precavidos, pues ya conocemos el riesgo de la reterritorialización.<sup>79</sup> Revelándose contra esta captura, Artaud emite sus gritos, aullidos, eructos y onomatopeyas, que tienen plena acogida en las obras del “*Théâtre de la Cruauté*”. Esta es la manera que tiene Artaud de arrebatar el látigo a la palabra despótica y de contrarrestar la subordinación al texto, en el convencimiento de que el teatro posee su propio lenguaje, que no tiene por qué participar de la palabra ni tampoco por qué representarla.<sup>80</sup>

De este modo, salta a la vista que, para Artaud, el teatro no es simplemente la puesta en escena de un texto ni la representación de determinados roles dramáticos estipulados por éste. En efecto, el teatro *no representa, sino que produce*: no es el *eco* de gestos, identidades, vivencias, o emociones pre-figuradas; es en realidad el productor y el producto mismo de un conjunto de “eventos” afectantes que no remiten a un origen sino que son desencadenados en el proceso de síntesis inconscientes. Siguiendo así la estela artaudiana, diremos que el teatro, a diferencia de cómo lo concibe la herencia cultural occidental, no es meramente un escenario

---

<sup>79</sup> Ocurre incluso con algunas prácticas psiquiátricas alternativas, que prometiendo una salida a la línea analítica tradicional, no obstante se vuelven también reterritorializantes. Pensemos por ejemplo en el tratamiento del “grito primario”, técnica puesta en marcha por Arthur Janov, a raíz de una sesión de terapia con un joven paciente suyo, que tendido en el suelo, exhaló un profundo y extraño alarido surgido de las mismas entrañas. ‘Ese “grito primario” surgido de las profundidades del individuo, expresa el dolor producido por unas frustraciones arcaicas, cuando las necesidades fundamentales del niño no han sido satisfechas. Esas tensiones deben ser vividas de nuevo, desencadenando un pánico que se expresa por el grito, pero que le libera la angustia. Para Janov, éste es el único método de curación de la neurosis, al que da un fundamento “científico” valorando física y fisiológicamente los efectos del grito primario.’ (Castel; *et. al.*, 1980: 258). Por medio de este sistema, el analista se encarga de reterritorializar incluso el grito; ya no le basta con interpretar el lenguaje, sino que intenta robar también el lenguaje “pre-verbal”, dándole un significado que ayude a la “curación” del enfermo.

<sup>80</sup> Según declara el propio Artaud: ‘*Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu’on le remplisse, et qu’on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d’abord les sens, qu’il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n’est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu’il exprime échappent au langage articulé.*’ (Artaud, 1997a: 36).

[‘Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.’ (Artaud, 1986a: 42)].

reservado al discurso, que centraliza y acapara la acción, ni tampoco un espacio para la plasmación de sentimentalismos, ni para el mero transvase de dramatismos o psicologismos. En opinión de Artaud, este tipo de teatro, al que el público está acostumbrado, empobrece de manera alarmante las posibilidades infinitas del teatro, el cual, plagado de potenciales “devenires”, ve coartadas las múltiples trayectorias de sus “líneas de fuga”. De este modo, el teatro, tal y como se ha venido entendiendo por tradición, supone una suerte de vano entretenimiento y un adormecimiento psíquico; un teatro que es, por así decirlo, *el opio del público*, y que cancela su potencial de transformación anulando su fuerza rizomática (la “potenza” de la “multitud”). Es a este teatro al que se opone el “Teatro de la Crueldad”.<sup>81</sup> Así pues, en resumidas cuentas, la estrategia de Artaud desarrollada a través del “*Théâtre de la Cruauté*” consiste en *el grito frente a la palabra* y en *el “devenir” frente a la representación*.

Ello da como resultado la disposición de un contexto inconsciente que nada tiene que ver con el que se deduce del planteamiento edípico. Éste dibujaba una situación psíquica en la que el deseo inconsciente era objeto de manipulación y recanalización (“reterritorialización”), y por ende, el individuo se convertía en el títere de un discurso ontológico escrito de antemano que luego él *representaba* en el *escenario familiar-social*. No es extraño entonces encontrarnos de nuevo con la metáfora teatral para hablar del psicoanálisis. De hecho, como se apuntó en el primer capítulo, la comprensión de la psique según Freud constituye un perfecto escenario de teatro clásico (digno, en efecto, de la tragedia de Sófocles), o si se quiere, una escena de tramoya, en la cual, tras las bambalinas, el director -el psicoanalista- *pone en escena* la voluntad del autor teatral -Edipo-, quien a su vez se hace representar encarnándose en el actor. No olvidemos, por otra parte, a los protagonistas estelares en cartel: papá, mamá, y uno mismo. No desmerecen tampoco las interpretaciones de los personajes secundarios: el deseo como carencia, la castración, y el “superyó”, que son fundamentales para el avance de la trama erótico-dramática. Ciertamente, Freud era un entusiasta del teatro, y no pudo desprenderse de esta impronta a la hora de imaginar la estructura de la mente humana -el gran teatro de la psique- a la que otorga también, en consecuencia, una temática específica: la de *Edipo rey*, o en su defecto, *Hamlet*. Tal es así que Freud, en el proceso mismo de construcción de este modelo de psique, se

---

<sup>81</sup> Una concepción del teatro que influirá, por cierto, de manera determinante en las propuestas coreográficas, musicales y poéticas del Black Mountain College en los años 50, continuando a lo largo de la siguiente década en otros tantos campos creativos. ‘El punto más alto de la influencia intelectual y artística de Artaud debió darse en los primeros setenta del siglo pasado, en todo el mundo occidental, incluidas las dos Américas y el Japón. Confluyeron factores como los restos de la contracultura y el Mayo del 68, el renovado libertarismo y pacifismo, el culto a las drogas de todas clases y, desde luego, la vuelta del surrealismo en su conjunto, como se podía ver en los muros de París. El interés por Artaud fue especialmente intenso en los círculos (Laing, Cooper, etcétera) que practicaban la antipsiquiatría, en ámbitos teatrales (donde tomó el relevo de Brecht: Living Theatre neoyorkino, Peter Brook, Lindsay Kemp, etcétera) y en minoritarios mundos de la alta crítica (*Tel quel*, *Change*) o la especulación insurrecta (Michel Foucault).’ (Martínez Sarrión, 2008: 203).

convierte en un trasunto del autor/director; la gran mano creadora, oculta tras el decorado. No se pierda de vista que esta poderosa mano de control resulta exitosa en sus propósitos porque se esconde tras un convincente *atrezzo*: un escenario vital concreto, el que plantea el psicoanálisis, que parece realidad a ojos del individuo que ha sido empujado a salir a escena. Y sin embargo, se trata de una ficción, un engaño, un eficaz juego de trampantojos.<sup>82</sup>

En su momento ya se vio cómo Deleuze y Guattari se erigían en críticos feroces del “teatro edípico”, denunciando la imposición de una imagen fantasmática y especular, que captura el deseo inconsciente. Para los autores de *L’Anti-Œdipe*, recordémoslo, el inconsciente es una *fábrica* de deseo. Fábrica, y no teatro. Producción, y no representación.<sup>83</sup> En este punto,

---

<sup>82</sup> Al respecto de las prescripciones médicas a enfermos psiquiátricos en época clásica, Foucault enumera las recomendaciones de dar paseos, el reposo, la orientación de la habitación al jardín, etc., pero también, curiosamente, se contemplaba el teatro como método paliativo: ‘Otro lugar terapéutico en uso era el teatro, naturaleza invertida; se representaba para el enfermo la comedia de su propia locura, se le ponía en escena, se le ofrecía por un instante una realidad ficticia, a base de disfraces y de decorados se producía la impresión de que esta realidad era verdadera de tal forma que, cayendo en la trampa, el error terminase por manifestarse a los ojos mismos de quien era víctima de él. Esta técnica tampoco había desaparecido completamente en el siglo XIX; por ejemplo Esquirol recomendaba simular procesos melancólicos para estimular su energía y combatividad.’ (Foucault, 1990: 69-70). En esta línea, a mediados del siglo XX, el psicólogo Jacob Levy Moreno desarrolla un método terapéutico basado en la representación dramática, que denominó “psicodrama”; el cual, inspirado hasta cierto punto en el teatro de la improvisación, pretendía obtener la actualización de los conflictos inconscientes de los pacientes, que interpretaban su papel ante la mirada de los analistas. Por tanto, y a pesar de que Moreno rechazó en su momento las enseñanzas de Freud, lo cierto es que a través del psicodrama consigue que el teatro edípico deje de ser metáfora y se haga físico por medio de la sugestión panóptica. ¡Qué no le hubiera gustado a Freud! El teatro de Edipo llevado verdaderamente a escena, como el propio Freud sugería en su artículo de 1906 “Personajes psicopáticos en el teatro”. El enfermo ocupa su rol en el escenario para *interpretar* la identidad postiza que se la ha dado. Sólo así saldrá “curado”: *sujeto edipizado*.

<sup>83</sup> ‘Guattari et moi, nous sommes partis de l’idée que le désir ne pouvait être compris qu’à partir de la catégorie de «production». C’est-à-dire qu’il fallait introduire la production dans le désir lui-même. Le désir ne dépend pas d’un manque, désirer n’est pas manquer de quelque chose, le désir ne renvoie à aucune Loi, le désir produit. C’est donc le contraire d’un théâtre. Une idée comme celle d’Œdipe, de la représentation théâtrale d’Œdipe, défigure l’inconscient, n’exprime rien du désir. Œdipe est l’effet de la répression sociale sur la production désirante. [...] Tout cela, en d’autres termes, signifie peut-être que le désir est révolutionnaire. [...] Il est révolutionnaire par nature parce qu’il construit des machines qui, en s’insérant dans le champ social, sont capables de faire sauter quelque chose, de déplacer le tissu social. Au contraire, la psychanalyse traditionnelle a tout renversé sur une sorte de théâtre. Exactement comme on traduirait par une représentation à la Comédie Française quelque chose qui appartient à l’homme, à l’usine, à la production. L’inconscient comme producteur de petites machines de désir, désirantes, voilà, au contraire, le point de départ de notre travail.’ (Deleuze, 2002: 324).

[‘Guattari y yo partimos de la idea de que el deseo no podía comprenderse más que a partir de la categoría de “producción”. Es decir, que había que introducir la producción en el deseo mismo. El deseo no depende de una carencia, desear no es carecer de algo, el deseo no remite a una ley, el deseo produce. Es, pues, lo contrario de un teatro. Una idea como la de Edipo, de la representación teatral de Edipo, desfigura el inconsciente, no expresa nada del deseo. Edipo es el efecto de la represión social de la producción deseante. (...) Todo esto significa, con otras palabras, que acaso el deseo es revolucionario. (...) es revolucionario por naturaleza, porque construye máquinas que, insertadas en el campo social, son capaces de hacer saltar algo, de desplazar el tejido social. Por el contrario, el psicoanálisis tradicional lo ha reducido todo a una especie de teatro. Exactamente como si se tradujese mediante una representación de la *Comédie Française* algo perteneciente al hombre, a la fábrica, a la producción. El inconsciente

Artaud coincide plenamente, ya que el “Teatro de la Crueldad” supone un duro aplastamiento del teatro psicoanalítico.<sup>84</sup> El individuo esquizoide no participa de este teatro del “papá-mamá-yo”, pues es absolutamente imposible que adopte las funciones del “actor” edípico. El “esquizo” huye de la representación, siendo el opuesto fundamental del individuo edipizado. Siendo así, en el teatro de Artaud no hay reproducción representativa de los esquemas edípicos, sino que lo que acontece realmente es la producción rizomática del “CsO”. No hay lugar, pues, para Edipo en el “Teatro de la Crueldad”. Artaud es tajante cuando indica que el actor no es un medio de representación de identidades *pre-escritas*: el actor no es *signo*, sino *vector de producción*; un “dispositivo” deseante nunca agotado.<sup>85</sup> Por tanto, el “actor de la crueldad”, si así podemos llamarlo, se ubica en una tesitura compleja en la cual las emociones son objeto de producción y no de representación; emociones que, además, se *gritan*, en vez de vehicularse a través de la palabra.<sup>86</sup> Según explicaba Susan Sontag: ‘En contra de la prioridad centenaria concedida por el teatro europeo a las palabras como vehículo para la expresión de emociones e ideas, Artaud quiere mostrar la base orgánica de las emociones y la cualidad física de las ideas –en el cuerpo de los actores.’ (Sontag, 1976: 29). Recordemos que el lenguaje de Artaud es eminentemente *físico*. En sus palabras: ‘*Le domaine du théâtre n’est pas psychologique mais plastique et physique, il faut dire.*’ (Artaud, 1997a: 69).<sup>87</sup> Insistimos, pues, en que el “Teatro de la Crueldad” no permite la acción de Edipo. Las referencias “molares” han sido destruidas. Y es que el “*Théâtre de la Cruauté*”, aun no siendo una proclama en defensa de la sangre, lo cierto es que posee una base destructiva (no en vano, la primera función de la práctica esquizoanalítica es la

---

como productor de pequeñas máquinas de deseo, deseantes, ha constituido, por el contrario, el punto de partida de nuestro trabajo.’ (Deleuze, 2005: 298)].

<sup>84</sup> ‘Este teatro [el de la “Crueldad”] no tiene nada que ver, por definición, con el “teatro edípico” del que Deleuze y Guattari nos han enseñado hasta qué punto reprime la maquinaria que Artaud hace salir a la luz. El teatro de papá-mamá es el orden significativo teatral que conocemos, en el que el actor es “signo”, el papel de la imago, y tanto el cuerpo como el deseo se hallan sometidos al orden significativo que los moviliza.’ (Scarpetta en Sollers (dir.), 1977: 236).

<sup>85</sup> Esta particular concepción de la importancia del actor le valió a Artaud introducirse también en el mundo del cine, en el participa como guionista (escribió el guión del film surrealista *La coquille et le clergyman*, que dirigiría Germaine Dulac), pero también como actor (interviene en *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer; hizo el papel de Marat en el *Napoleón* de Abel Gance; y de Savonarola en *Lucrecia Borgia*, también de Gance). Y es que, hasta cierto punto, Artaud compara los efectos de la imagen cinematográfica con los del “Teatro de la Crueldad” como si fueran equivalentes.

<sup>86</sup> Se quejaba Artaud: ‘*N’importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser de cris. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu’ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l’usage de leur gosier. Réduits à des gosières anormaux ce n’est même pas un organe mais une abstraction monstrueuse qui parle: les acteurs en France ne savent que parler.*’ (Artaud, 1997a: 132).

[‘Nadie sabe gritar en Europa, y menos los actores en transe. Como no hacen otra cosa que hablar y han olvidado que cuentan con un cuerpo en el teatro, han olvidado también el uso del gáznate. Reducido de modo anormal, el gáznate ya no es un órgano sino una monstruosa aberración parlante; los actores franceses no saben hacer otra cosa que hablar.’ (Artaud, 1986a: 156)].

<sup>87</sup> [‘El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico.’ (Artaud, 1986a: 80)].

destrucción). Así produce un crimen necesario: el de Edipo. Como comentaba Derrida: ‘No obstante, hay siempre un asesinato en el origen de la crueldad, de la necesidad que se llama crueldad. Y ante todo un parricidio. El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto.’ (Derrida, 1989a: 327).

En el “Teatro de la Crueldad” se produce, en efecto, un asesinato: el del poder fonologocéntrico; el del poder despótico de orden teológico en virtud del cual Edipo implementa la sujeción superyoica del inconsciente deseante.<sup>88</sup> Este crimen entraña la total subversión del método edípico, dado que con ello hemos superado su amenaza. Al fin, el hijo se sobrepone al padre y elimina su poder demiúrgico. Ahora bien, esto no quiere decir que el hijo derroque al padre para ocupar su puesto -según la visión freudiana del héroe-, sino que el hijo se enfrenta al padre para liberar su deseo -su “cuerpo” y su “lengua”- de la represión ejercida por aquél. Es decir, el hijo no tiene como meta la representación, o sea, la aceptación del rol paterno. Dicho de otro modo, el hijo esquizoide no busca matar al padre para asumir su función, como sería el caso del individuo edípico. He ahí la clave: el teatro que propone Artaud no es el drama edípico del hijo que quiere matar al padre para ocupar su lugar y continuar así la *representación*. Por eso el “*Théâtre de la Cruauté*” comporta un medio inmejorable para llevar a cabo la *des-organización* de Edipo y la demolición del prisma psicoanalítico. Valga decir entonces que el teatro artaudiano implica una estrategia maquínica que permite dar rienda suelta a la producción inconsciente frente al control de la consciencia. No en vano, el teatro de Artaud es el espacio perfecto para el pleno desarrollo del inconsciente. Siendo así, no hay consciencia que valga en el “Teatro de la Crueldad”. En todo caso, la única consciencia de la que sería posible hablar en el teatro de Artaud es *la consciencia del sueño, esto es, del inconsciente*.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> ‘El teatro de la crueldad expulsa a Dios de la escena. [...] Es la práctica teatral de la crueldad la que, en su acto y en su estructura, habita o más bien *produce* un espacio no-teológico. La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. [...] Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del “creador”. Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del “amo”. El cual por otra parte -y ésta es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones- no crea nada, sólo se hace la ilusión de la creación [...].’ (Derrida, 1989a: 322).

<sup>89</sup> No nos dejemos desconcertar, sin embargo, por una observación un tanto problemática hecha por Derrida, cuando defendía que el “Teatro de la Crueldad” es el teatro de la consciencia. Induciendo a cierta confusión, argumentaba Derrida: ‘El teatro de la crueldad no será, pues, un teatro del inconsciente. Casi lo contrario. La crueldad es la consciencia, la lucidez expuesta.’ (Derrida, 1989a: 332). Nos parece aquí que Derrida malinterpreta la conocida afirmación de Artaud según la cual su teatro requeriría de cierta “*consciencia aplicada*”. Al decir esto Artaud se refería no más que a la lucidez inmisericorde de la “*crueldad*”, que aplica sus principios de manera sistemática y rigurosa; y no tanto a la preponderancia de la instancia psíquica de la consciencia (el “yo”), análoga a las funciones territorializadoras de Edipo. Así, aun siendo eminentemente “consciente” la actitud del “Teatro de la Crueldad”, lo es sólo en el sentido

Al decir esto pensamos en una consciencia *diferente*; no diurna, no moral, no representativa sino productiva, guiada por la actividad deseante al margen de los límites superyoicos. Así, el “Teatro de la Crueldad” bien pudiera denominarse el “Teatro del Sueño”. Una escena teatral concebida de esta manera resultaría por completo diferente de la psicoanalítica, aun más, ambas se enfrentarían diametralmente, al tratarse de una escena en la que no gobierna la consciencia sino el inconsciente; en la que la primacía es ostentada por el “ello”, y no por el “yo”. Tal cosa supondría el mayor atentado imaginable contra Edipo: el “ello” actuando sin el dictamen controlador del “yo”. Pues bien, esto que sería la peor pesadilla de Freud es lo que ocurre cada vez que soñamos. El sueño es el único reducto psíquico en el que el deseo toma el mando, aprovechando que el “yo” disminuye su actividad mientras el individuo permanece dormido. El sueño, por tanto, como acólito preferente del inconsciente, atesora un arsenal de “dispositivos maquínicos” contra la dinámica de coacción edípica. Por eso tampoco nos sorprende que el analista se empeñe en codificar el discurso onírico de sus pacientes, reduciendo a signos significantes lo que en realidad son gritos insondables, así implantando sobre ellos la compostura representativa de una escena psíquica concreta; la del “teatro edípico”. Así también, frente a la hermenéutica psicoanalítica, que entiende el inconsciente como una estructuración lingüística, el teatro de Artaud atenta contra el patrón fonologocéntrico, poniendo en cuestión la forma freudiana de comprensión del inconsciente. En esta labor, será precisamente el sueño el que haga posible dicha distorsión de la palabra y la desarticulación del inconsciente en cuanto “teatro de la representación”. *‘Il ne s’agit pas de supprimer la parole articulée mais de donner aux mots à peu près l’importance qu’ils ont dans les rêves.’* (Artaud, 1997a: 91).<sup>90</sup>

De ahí que el “*Théâtre de la Cruauté*” se mantenga como el espacio desestructurado que produce inconsciente en vez de reprimirlo, y que se dirige directamente a sus síntesis libidinales como un lenguaje sin codificar, el cual se conduce, argumenta Artaud, como un sueño. De hecho, por decirlo a la manera artaudiana, el teatro es “*un sueño que come sueños*”. En cambio, es ya sabido que para Freud, los sueños no son más que la escena teatral de Edipo, que debe ser interpretada para extraer un sentido latente. Nada que ver con la actitud defendida por Artaud: *‘Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l’inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d’ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile.’* (Artaud,

---

“programático” en que Artaud lo plantea; ya que no existe motivo alguno para que dicho teatro se realice al margen del inconsciente. De hecho, la necesidad misma de esta “consciencia aplicada” demanda precisamente la restitución del inconsciente, robado en la escena teatral y maltratado por el psicoanálisis.

<sup>90</sup> [‘No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños. (Artaud, 1986a: 106)].

1997a: 27).<sup>91</sup> En resumen, el “teatro cruel” desarrollará el inconsciente como quien sueña un sueño de rebelión: será a-representativo, inmoral e inhumano, como los sueños.<sup>92</sup> Es mediante esta “crueldad” que Artaud aspira a proponer una nueva visión del teatro. Así reza el dicho artaudiano: ‘*Je suis l’ennemi du théâtre. Je l’ai toujours été. Autant j’aime le théâtre, autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi.*’ (Citado en Derrida, 1989a: 342).<sup>93</sup> Podríamos decir que Artaud ama el teatro hasta el punto de odiarlo. Y lo odia justamente porque lo ama y le resulta insoportable comprobar el estado de desecho al que ha llegado. En esta medida quiere su recuperación, ansiando una reivindicación del *auténtico teatro*. En suma, Artaud ama la “potenza” del teatro para componer el “CsO”, y odia el reducto que ha terminado llamándose así, “teatro”. He aquí la razón del teatro y “*su doble*”: el teatro y la versión empobrecida que se nos ha hecho pasar por “teatro”. Por eso Artaud es *cruel* con *ese* “teatro” y quiere asesinarlo; quiere acabar con el teatro de la palabra y la representación. Resulta obvio entonces que la visión del teatro por la que aboga Artaud coincide con la de Deleuze y Guattari: el teatro “anti-édipico”; el “teatro-fábrica”.

### 3.3. La “*lengua minoritaria*” y la “*literatura menor*”.

La “crueldad” es, pues, una cuestión de imperiosa necesidad con la que Artaud compromete su “lengua”, tanto hablada como escrita. Una “crueldad” que es posible rastrear en los “dispositivos” maquínicos de la “*lengua minoritaria*” (“*langue mineure*”); un concepto que los autores de *L’Anti-Œdipe* conectan con el de “*literatura menor*”, acoplándolos como manifestaciones paralelas de un mismo fenómeno. Dicho de manera general, estos términos connotan las implicaciones ontológicas derivadas de la alteración del uso lingüístico normalizado, así como de la descomposición del significante y del discurso unitario. Precisamente lo contrario de lo que Deleuze y Guattari atribuyen a la “*lengua mayoritaria*” (“*langue majeure*”) y a la “*literatura mayor*”; partidarias ambas de la disposición clásica del

---

<sup>91</sup> [‘Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil.’ (Artaud, 1986a: 31-32)].

<sup>92</sup> ‘*Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c’est-à-dire constituer un moyen d’illusion vraie, qu’en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.*’ (Artaud, 1997a: 89.).

[‘El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su cannibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior.’ (Artaud, 1986a: 104)].

<sup>93</sup> [Soy el enemigo del teatro. Lo he sido siempre. Cuanto más amo el teatro, tanto más soy, por esa razón, su enemigo. (*Mi traducción*)].



lenguaje fonologocéntrico. En estas circunstancias, como podrá intuirse, la “lengua minoritaria” surge -al igual que la “lengua cruel” de Artaud- como elemento requerido por el proceso de subjetivación en descomposición, es decir, por el proceso rizomático que pone en fuga el Yo, la Verdad y el Significante por medio de la subversión del lenguaje. En cambio, la “lengua mayoritaria” comporta un carácter unitario y arborescente, *significante* y *representativo*, de contundencia reterritorializadora, siendo lo más parecido a una identidad “molar”, lo que en su equivalente social sería la estructura ontológico-deseante de los “*grupos sometidos*” (“*groupe assujetti*”). No andamos demasiado extraviados entonces si afirmamos que la “lengua mayoritaria” es, por tanto, la “lengua fono-logo-céntrica”; la “lengua” de la Voz, la “lengua” de Edipo. En contraste, la “lengua” de la “*minoría*” es claramente el asociativo de la identidad “molecular” y del “*grupo-sujeto*” (“*groupe-sujet*”), o lo que es lo mismo, de la “*multitud*”. Así pues, valga afirmar que la “lengua minoritaria” es la “lengua” del “CsO”; la “lengua” con la que hablan (más bien, *gritan*, *gruñen*, *gimen*) las “máquinas deseantes”. Esta es, pues, la “lengua” rizomática, la “lengua” del “nómada”: la “*lengua*” del “*esquizo*”.

### **3.3.1. El “devenir-menor” de la lengua.**

En este contexto conviene tener en cuenta que, tal y como aclaran Deleuze y Guattari, los calificativos “minoritario” y “mayoritario” no van determinados por la cantidad numérica o porcentaje de individuos (la mayoría frente a las minorías) que supondríamos pertenecientes a cada caso; sino que su razón de ser tiene que ver realmente con la preponderancia dominante del modo ontológico asociado a cada uno de ellos, dicese, su *molaridad* o *moleculalidad*. No dependen, insistimos, de ningún criterio demográfico o sociológico, como parecieran indicar los términos. En verdad, el hecho de hablar de “lengua mayoritaria” o “lengua minoritaria” depende del *grado de acción reterritorializadora* que cada una desarrolle en el inconsciente deseante a nivel individual y de socius. Así se entiende por qué la imponente unidad arborescente de la “lengua” edípica la convierte en la “lengua mayoritaria”, frente a la “lengua minoritaria”, que se acoge a la “minoría” del “esquizo”. De esta forma, la primera es definida por Deleuze y Guattari como la lengua propia de la identidad “molar”, constante y homogénea, establecida como modelo autolegitimado de referencia y conjunto de patrones naturalizados. A modo de principio axiomático, siguiendo a Deleuze y Guattari, diríamos que la “lengua mayoritaria” es *la “voz” con la que habla la “razón patriarcal”*; esto es, el formato ontológico-deseante derivado del modelo “hombre-blanco-heterosexual-europeo”. ¿No es este, en definitiva, el modelo por el que aboga Edipo? ¿No debemos acaso reflejarnos en este espejo para ubicarnos en el teatro edípico de la vida, a riesgo de ser declarados “locos”? Por su parte, la “lengua minoritaria” se sale del esquematismo “molar-mayoritario” para asociarse a la “*minoría*”: mujer, niño, homosexual,

negro, inmigrante, paria, loco. Todas éstas componen identidades “menores” que constituyen perfectas “máquinas de guerra”, las cuales oponen resistencia al imperio de lo “*mayoritario*”, que por su parte trata de apropiárselas y asumirlas en su cadena de producción para implantarles el modo de producción inconsciente de la razón patriarcal.

En resumidas cuentas: ‘Estamos en presencia de dos procesos de subjetivación diferentes: una subjetivación mayoritaria que remite a un modelo de poder establecido, histórico o estructural, y una subjetivación minoritaria que no deja de desbordar, por exceso o por defecto, el umbral representativo del patrón mayoritario.’ (Lazzarato, 2006: 188). He ahí la urgencia de “*devenir-minoritario*”. Como proclaman Deleuze y Guattari, hay que “*devenir-homosexual*”, hay que “*devenir-niño*”, y sobre todo, hay que “*devenir-mujer*”, para echar por tierra el modelo “mayoritario” del “hombre-blanco-heterosexual-europeo”. La forma básica de emprender este último “devenir”, según indican los autores de *L’Anti-Edipe*, consiste en buscar *lo que de hombre hay en la mujer, y lo que de mujer hay en el hombre*. En palabras de Artaud, hallar *el sexo masculino de la luna, y el sexo femenino del sol*. No por casualidad, en este contexto de revalorización de lo “minoritario”, es llamativo que para Artaud las mujeres sean las “*filles-à-venir*”, hijas de un “*corps-à-venir*”; siempre en “devenir”, siempre construyéndose como “CsO”. Por todo ello que la mujer sea la categoría más evidente de identidad “minoritaria”. La mujer trae consigo la identidad potencial para la sublevación respecto al modelo arborescente - *genealógico*- del linaje patriarcal. Además, una formación social como el matriarcado pondría en jaque los patrones freudianos de subjetivación, al poner en evidencia la inexactitud del “Complejo de Edipo”, que se pretendía un proceso universal de la psique humana. Tómense como ejemplo los estudios de Bronislaw Malinowski sobre psicología primitiva y conducción sexual a partir de las formaciones familiares de los indios de las islas Trobiand. En estas comunidades de nativos la vida se desarrollaba de acuerdo a una organización matriarcal y no patriarcal, en virtud de la cual la relación de parentesco se derivaba exclusivamente de la madre, según una relación materno-filial que excluía la figura paterna. Esta “marginación” del padre se explica desde la ignorancia de estos nativos acerca de la participación fisiológica del hombre en la concepción del hijo, que atribuyen en exclusiva al milagro de la fertilidad femenina, siendo la embarazada un motivo de veneración. De ahí la idea de que sólo la madre estructuraba el cuerpo del hijo, dando lugar a una sistematización social, institucional y erótica que difiere completamente de la dispuesta por el Complejo edípico. Por eso dice Malinowski que los hijos de la familia trobiandesa eran “hijos sin padre en una sociedad de filiación uterina”, y no fálica, como en la sociedad patriarcal edípica.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Debido al estallido de la Primera Guerra Mundial, Malinowski se vio obligado a permanecer aislado en las islas Trobiand, localizadas en un archipiélago al noroeste de Nueva Guinea. El tiempo que

En esta línea, el psicoanalista renegado Otto Gross alaba también el matriarcado como vía de revolución del deseo inconsciente. Gross, que fue el primer discípulo de Freud en polemizar con el maestro, llevó la teoría psicoanalítica al ámbito de la crítica social, hilvanando las instituciones estatales con las familiares y reivindicando la necesidad de una liberación fundamental del deseo dentro de la cultura patriarcal, autoritaria y burguesa. En sus palabras: ‘La revolución que viene será la revolución por el matriarcado.’ (Gross, 2003: 29). En definitiva, debemos *nacer de la madre y no del padre*; como así hiciera Heliogábalo, el “anarquista coronado” de Artaud, quien, como príncipe sirio, tampoco remitía su estirpe al padre sino que, por el contrario, hallaba su identidad por vía materna. Según explica Artaud: ‘*De mère en fils, parce qu’en Syrie, la filiation se fait par les mères: c’est la mère qui sert de père, qui a les attributs sociaux du père; et qui, au point de vue de la génération elle-même, est considérée comme le primo géniteur. Je dis LE PRIMO GÉNITEUR. Cela veut dire que la mère est père, que c’est la mère qui est le père, et le féminin qui engendre le masculin.*’ (Artaud, 1982: 17).<sup>95</sup> Quizá debiéramos hacer nosotros lo mismo, es decir, configurararnos de manera *no-genealógica, no-arborescente, no-patriarcal*, sino por conexiones “minoritarias”. “*Devenir-minoritarios*”, hacernos una identidad “*menor*”. Sólo así se alcanza el “CsO”. Por lo tanto, serán propios de la “*minoría*” los procesos de producción ontológica de la “*multitud*”. Por eso no importa, afirman Deleuze y Guattari, que las mujeres superen a los hombres en abundancia a escala de la población planetaria, o que acaso hicieran lo propio los homosexuales frente a los heterosexuales, o los niños frente a los adultos, ya que incluso siendo más *numerosos*, seguirían siendo “*minoría*”, identidades “*menores*”, identidades “*moleculares*” en perenne “*devenir*”. “*“Minority” is defined not by a small number, therefore, but by the variation of the collective*

---

el antropólogo estuvo conviviendo con los aborígenes de esta zona le brindó la oportunidad de comprobar que el “Complejo de Edipo”, a diferencia de lo estipulado por la doctrina freudiana, no es universal y no se da en todas las sociedades. En las islas Trobiand, Malinowski constató que lo normal era encontrar en los individuos un sentimiento de odio hacia el tío paterno y un deseo incestuoso hacia la hermana, en lugar del mecanismo edípico de rivalidad contra el padre y deseo erótico hacia la madre. Esto suponía indudablemente un desafío al principio fundamental de la teoría psicoanalítica, que hace del “Complejo de Edipo” el origen y razón de la psique, la subjetividad, la cultura y la sociedad misma. De hecho, Freud y los psicoanalistas ortodoxos nunca admitieron la validez de las teorías de Malinowski. Es más, la “ausencia” de la figura del padre entre estos nativos implicaba que el hijo nacido se integraba directamente en la identidad del clan materno, en donde recibía su educación, bajo la supervisión de su tío. El hijo no heredará siquiera los bienes del padre sino los del tío materno. Por consiguiente, los hijos ven en el padre tan sólo una figura secundaria, hasta cierto punto amigable, que ejerce una autoridad menor y cumple únicamente un puesto social de representación familiar-doméstica.

<sup>95</sup> [‘De madre a hijo, porque en Siria, la descendencia se contaba a través de las mujeres: la madre hacía de padre, tenía los atributos del padre y, desde el punto de vista de la propia generación, se la consideraba como primogénitor. Digo bien: PRIMOGÉNITOR. Ello quiere decir que la madre era padre, que la madre era el padre, y que lo femenino engendraba lo masculino.’ (Artaud, 1997b: 15-16)].

*assemblage of enunciation: one follows a line of flight or deterritorialization.*’ (Goodchild, 1996: 55).<sup>96</sup>

Así pues, si en su momento se dijo que era preciso “devenir-esquizo” y “devenir-nómada”, ahora añadiremos también la necesidad de “*devenir-menor*”, “*devenir-minoritario*”. Y una de las formas de llevar a cabo este tránsito hacia la *molecularidad* se consigue por medio de la producción de una “*lengua minoritaria*” y de una “*literatura menor*”, orientadas, respectivamente, a desestabilizar el poder codificador de la “*lengua mayoritaria*” y su “*literatura mayor*”, que son, como se ha dicho, “dispositivos” desarrollados por la identidad “molar”. Pues bien, en este contexto, ¿qué recursos empleará la “minoría” para alcanzar estos objetivos de “desterritorialización”? Dicho brevemente, la “lengua minoritaria”, a través de su “literatura menor”, intentará poner el lenguaje en constante variación, en una situación de constante “devenir”, trazando “líneas de fuga” y componiendo nuevos “dispositivos” en el interior de la máquina reterritorializadora de la “lengua mayoritaria” con el fin de desarticularla. Pues es sabido que la “mayoría” implica la imposición de una serie de patrones referenciales que cristalizan en hábitos gramaticales, normas ortográficas y usos lingüísticos específicos, que marcan el uso correcto o “estándar” de la lengua frente a un empleo considerado incorrecto o, sencillamente, vulgar.<sup>97</sup> En su afán de estandarización, la “lengua mayoritaria” trae consigo, pues, la *hegemonía de lo homogéneo*. Por esta razón, y para zarandear las estructuras arborescentes del corsé fonologocéntrico, la “lengua minoritaria” fuerza un sentido dislocado en el uso estándar de vocablos y formas gramaticales, desterritorializando posibles codificaciones y disponiendo un empleo léxico que más parece un conjunto de graznidos y *eructos* propios del “atletismo afectivo” de Artaud que una norma académica de uso de la lengua.

Así pues, la “lengua minoritaria” se sirve de este tipo de herramientas para alterar las palabras, o como dicen Deleuze y Guattari, para “hacerlas vibrar en sí mismas”, y otorgarles un “*uso intensivo asignificante*”. Esto implica, claro está, una destrucción de los cánones de significación y representación adjudicados al lenguaje, cuyo potencial afectante deja de estar

---

<sup>96</sup> [“Minoritario”, por tanto, no viene definido por una pequeña cifra, sino por la variación del “agenciamiento colectivo de enunciación”: sigue una “línea de fuga” o desterritorializa. (*Mi traducción*)].

<sup>97</sup> ‘*The inculcation of a standard, correct, proper language instills a thorough coding of the world according to a dominant order. It also entails a stabilization of inherently unstable elements and valorization of elements in terms of a hierarchy of norms and deviations –correct vs. incorrect usage; standard speech vs. dialect, patois, jargon, slang; prestigious vs. unprestigious discourse, etc.*’ (Khalifa, 1999: 119).

[El hecho de inculcar una lengua estándar, correcta o considerada adecuada infunde una amplia “codificación” del mundo de acuerdo a un orden dominante. Implica también la estabilización de elementos que son inherentemente inestables y la valorización de los mismos en términos de una jerarquía de normas y desviaciones –uso correcto vs. incorrecto; habla estándar vs. dialecto, lengua regional, jerga, argot; discurso prestigioso vs. discurso desacreditado, etc. (*Mi traducción*)].

sometido a un uso despótico. Por fin se rompe con la idea edípica de la lengua como representación: ‘*Le langage cesse d’être représentatif pour tendre vers ses extrêmes o uses limites.*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 42).<sup>98</sup> De ahí, pues, la habilidad de la “lengua minoritaria” para desterritorializar la “lengua mayoritaria”, gracias a su capacidad para producir rupturas en la formación habitual del lenguaje y sus regímenes de uso dominantes. Siendo este el objetivo de la “lengua minoritaria” es fácil suponer la función de la “literatura menor”, que también centrará sus habilidades en poner contra las cuerdas a su contrincante “mayoritario”. Ahora bien, esto no repercute solamente en la alteración del sentido y uso de las palabras, sino que se transpone en varios frentes que abarcan las siguientes estrategias: revolucionar el sentido del lenguaje, descomponer el discurso unitario, y erradicar el hábito lingüístico; esto es, abortar cualquier falacia de sujeto enunciador. De este modo, la “literatura menor” buscará *tensar* la “lengua” -la “lengua mayoritaria”, se entiende- valiéndose de mecanismos variados, generalmente designados “*tensores*”: ‘*On pourrait appeler en général intensifs ou tenseurs les éléments linguistiques, si variés qu’ils soient, qui expriment des «tensions intérieures d’une langue».*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 41).<sup>99</sup> Entre estos “*tensores*”, situaremos recursos diversos que abarcan, por ejemplo, la modificación del uso de los signos de puntuación (como la ausencia de puntos y el empleo desafortunado de comas), o la “enumeración lingüística”. Por esto último se entiende una sucesión continua y a la vez discontinua propiciada por la conjunción “y”. “Y...y...y”. De este modo, enumerar sirve también para “*tensar*” el lenguaje, ya que hace imposible la creación de un discurso unitario. Sólo permite el “corte-flujo”, y no una derivación arborescente. En este sentido, la “lengua” se dispone como acoplamientos sintéticos horizontales, como el “rizoma”.<sup>100</sup>

Así, la “lengua minoritaria” pretende desconcertar y desestabilizar la “lengua mayoritaria”. Según la expresión “deleuzoguattariana”, el objetivo es hacerla “*tartamudear*”. Esto mismo pretende la “literatura menor”. ‘*L’écrivain se sert de mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter: c’est le style, le «ton», le langage des sensations, ou la langue*

---

<sup>98</sup> [‘*El lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites.*’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 39)].

<sup>99</sup> [‘Se podría llamar en general *intensivos* o *tensores* a los elementos lingüísticos, por diversos que sean, que expresen “tensiones internas de una lengua”.’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 38)].

<sup>100</sup> ‘*Une expression aussi simple que ET ... peut jouer le rôle de tenseur à travers tout le langage. En ce sens, ET est moins une conjonction que l’expression atypique de toutes les conjonctions possibles qu’il met en variation continue.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 126).

[‘Una expresión tan simple como Y... puede desempeñar el papel de tensor a través de todo el lenguaje. En ese sentido, Y no es tanto una conjunción como la expresión atípica de todas las conjunciones posibles que ella pone en variación continua.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 102)].

*étrangère dans la langue [...]’* (Deleuze; y Guattari, 2005: 166).<sup>101</sup> Según indican Deleuze y Guattari, se trata de hacer vibrar el lenguaje, desarticularlo, hacerlo extraño a sus propias normas, tornarlo sobrio, empobrecerlo: empujarlo a “*devenir-menor*”. Por eso dicen los autores de *L’Anti-Edipe* que semejante tarea implica algo parecido a la creación de *una lengua extranjera dentro de la propia lengua*; una lengua mestiza; una lengua “menor” dentro de la “mayoritaria”. Como un dialecto en el marco normativo estatal, o la jerga de un barrio marginal en el seno de una gran metrópoli. Supone, en definitiva, trazar “líneas de fuga” en el interior de la “lengua mayoritaria” para crear trayectorias intensivas de “devenir” que la lleven a mudar su constitución “molar” al atravesar distintos umbrales de afectación. Es decir, invertir la “lengua mayoritaria” para crear en ella “dispositivos” deseantes que la hagan “devenir-menoritaria”. Por tanto: *‘Une littérature mineure n’est pas celle d’une langue mineure, plutôt celle qu’une minorité fait dans une langue majeure.’* (Deleuze; y Guattari, 1975: 29).<sup>102</sup> Recordemos que para desestructurar a Imperio *es necesario combatirlo desde dentro*. Es más, el sentido de componer una lengua extranjera, *nómada*, dentro de la “lengua mayoritaria” se hace todavía más oportuno en la medida en que ésta se conduce como una lengua de naturaleza *imperial*, pues la “lengua mayoritaria” entraña una poderosa tendencia reterritorializadora hacia la soberanía *colonial* de sus individuos desertores.

La “lengua mayoritaria” impone los diez mandamientos del canon gramático, sintáctico y ortográfico que por un lado establece lo que es correcto, y por otro arrincona como error o vulgarización de la lengua aquello que no se adecua al mismo –tal como hiciera el psicoanálisis tachando de patológica la conducta deseante ajena al “Complejo de Edipo”, único fundador de todo sentido aplicable al inconsciente. La “lengua mayoritaria” deriva, por tanto, de la conversión del “cuerpo” en “organismo”, transformando la “lengua” en un idioma (los idiomas son la muestra evidente de la “lengua” *robada*, de la “lengua” *organizada*, sometida a la norma y al significado, al fonema y la representación). Por todo ello, la “lengua mayoritaria” se constituye en un instrumento idóneo para la acción reterritorializadora dada su eficacia en la imposición de relaciones de poder, lo que la convierte, por ende, en un medio perfecto de regulación y de extensión de dominio, o en otras palabras, en un instrumento de *conquista imperial*. A modo de analogía, sírvanos recordar cómo en épocas pasadas, en los modelos de socius en los que se basa el actual, la implantación y difusión de la lengua como idioma común determinaba la cohesión homogeneizadora del territorio sometido a control. Pensemos en el

---

<sup>101</sup> [‘El escritor emplea palabras, pero creando una sintaxis que las hace entrar en la sensación, o que hace tartamudear a la lengua corriente, o estremecerse, o gritar, o hasta cantar: es el estilo, el “tono”, el lenguaje de las sensaciones, o la lengua extranjera en la lengua (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1993: 178)].

<sup>102</sup> [‘Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 28)].

caso del latín en el Imperio Romano, que era un arma de conquista tan eficaz como la militar. La “lengua mayoritaria” toma parte en este entramado, contribuyendo de manera determinante a amaestrar las colectividades deseantes. Recuerda esta labor a la que emprendía la “cura del habla” en el plano del deseo individual, robando la “lengua” del “Hombre de los Lobos”, que sometía a un patrón de objetivos significantes.

En suma, como puede apreciarse, se produce aquí un *robo* de la “lengua” en una doble vertiente: el robo de la “lengua” individual, y el robo de la “lengua” colectiva (los “agenciamientos colectivos de enunciación”). Lo cual va en paralelo al robo del “cuerpo” libidinal del individuo y del cuerpo “libidinal” del socius –“máquinas deseantes” y “máquinas sociales” respectivamente. No olvidemos en este sentido la enseñanza de Artaud, que luchaba por recuperar su “lengua” y también su “cuerpo”. Esta función *imperial* de la “lengua mayoritaria”, o lo que es lo mismo, el *robo* y *organización* de la lengua (su “reterritorialización”), se apreciaba ya en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau antes citado, en el que la lengua adquiría el estatus de derivado natural de la identidad de un pueblo y de un sujeto pensante que se expresa por medio de ella.<sup>103</sup> Al exponer este argumento, Rousseau vuelve a la concepción tradicional de la lengua como vía de la palabra fonologocéntrica y medio de representación. ‘En efecto, la palabra debe ser la imagen sensible del pensamiento; todo el mundo conviene en ello.’ (Rousseau, 1980: 160). Una idea que Artaud se encargó de destruir suficientemente con su “Teatro de la Crueldad”.<sup>104</sup> También Derrida, en su ensayo “Si ha lugar a traducir”, cargaba contra el robo de la “lengua” en la medida en que es reconvertida en una “institución” social; la primera institución, de hecho, que marca identidad, orden y gobierno. Una “institucionalización” de la “lengua” que obviamente se halla en consonancia con la naturaleza imperial, siendo producto de la “reterritorialización”. A este respecto, Derrida toma el caso de Descartes como motivo de reflexión, y se centra en la parte del *Discurso del Método* en donde su autor explica los motivos por los cuales escribe en francés y no en latín, como se supondría conveniente en su época y contexto.

---

<sup>103</sup> ‘Una *lengua* es, sin contradicción, la totalidad de los usos propios de una nación para expresar los pensamientos por la voz; y esta expresión es el vínculo de la comunicación de los pensamientos. Por eso, toda *lengua* supone una sociedad preexistente que, como sociedad, habrá tenido necesidad de esa comunicación, y que por actos ya reiterados, habrá fundado los usos que constituyen el cuerpo de su *lengua*.’ (Rousseau, 1980: 135).

<sup>104</sup> Muy crítico se ha mostrado el pensamiento contemporáneo con esta teorización rousseauiana de la lengua, sobre todo la corriente postestructuralista. Derrida, por ejemplo, se muestra en contra de esta codificación del lenguaje, y muy en línea de la asignificación artaudiana, ataca la unidad monolítica de la producción lingüística y esgrime el argumento de la “*diseminación*”, para lo que se vale de la obra *Les Chantes de Maldoror* de Lautréamont, autor reverenciado al extremo por los surrealistas.

Derrida sostiene que Descartes es consciente del alza que está experimentando la lengua francesa a causa de su equiparación progresiva con la instancia de poder, esto es, con la monarquía francesa. Por eso, en opinión de Derrida, Descartes condiciona su lengua al dominio de la “lengua mayoritaria”, así transformada, pues, en una “institución estatal”. Es lo que Derrida llama la “*Teología de la traducción*”. Dios de nuevo, buscando implantar su saber absoluto (el “Estado-saber”) y su “traducción institucional”, para implantar una “lengua” universal. ¡La “lengua” de Edipo! Y es que Descartes, como también Rousseau, Colón, o Freud, sigue claramente este principio de “lengua universal”, que es la “lengua mayoritaria”. Se trata, ciertamente, de la práctica habitual del “déspota”, del *colonizador*, en su búsqueda de lo universal absoluto; una práctica que, sin embargo, no deja de revestir cierta ironía: obsérvese que el colonizador es alguien que necesita hablar varias lenguas para conquistar nuevos territorios. He ahí la perversión sistémica: hay que ser políglota para reducir la multiplicidad de la “lengua” a lo Uno. Por eso Imperio propicia primero la multiplicidad de los códigos asignificantes, para luego sobredecodificarlos. Es más, por eso la instancia de poder se disfraza de “minoritaria”, para poder ejercer el control de lo “mayoritario”.<sup>105</sup> Es justo lo que le ocurre a Freud, que en su novedoso acercamiento al inconsciente parecía hablar lenguas “minoritarias”, y sin embargo termina imponiendo la ley de la “lengua mayoritaria”. Freud juega con una aparente liberación: simula abrir la mano, pero a continuación la cierra en la garra de la “sobredecodificación”. *Lo que con una mano descodifica, con la otra axiomatiza*. Edipo-Imperio diversifica, ejerce continuos “shocks”, pero lo hace con objeto de extender un mayor sometimiento.

Así pues, no nos dejemos engañar: el Dios de Moisés provoca la multiplicación de las lenguas a los pies de la torre de Babel, pero lo hace precisamente para ejercer después una mayor dominación en forma de la captura despótica ilustrada en la propia torre –estructura arborescente que requiere de una polifonía multidisciplinar sometida en torno suyo. Además, esta *torre de Babel* puede adoptar también la forma de la *muralla china* descrita por Kafka en el cuento del mismo título, publicado en 1919, en el cual se basan precisamente Deleuze y Guattari para denunciar la sistemática edipización derivada de la ley paranoica del déspota. En concreto, en el relato kafkiano, la muralla que el emperador chino quiere construir es llevada a cabo de manera parcial, discontinua, cortocircuitada, estando pensada para funcionar como la base de

---

<sup>105</sup> Aun hablando una “lengua menor”, el colonizador aplica la ley de la “lengua mayor”. Véase el caso de Colón: ‘Tampoco sorprenderá ver cuán poca atención dedica Colón a las lenguas extranjeras. Su reacción espontánea, que no siempre hace explícita pero que subyace en su comportamiento, es que, en el fondo, la diversidad lingüística no existe, puesto que la lengua es natural. El asunto es tanto más asombroso cuanto que Colón mismo es políglota, y al mismo tiempo carece de lengua materna: emplea igualmente bien (o mal) el genovés, el latín, el portugués, el español; pero las certidumbres ideológicas siempre han sabido dominar las contingencias individuales.’ (Todorov, 2003: 38).



una nueva Torre de Babel. Se trata de un bastión reterritorializador perfecto desde el cual el déspota podrá ejercer la dominación del territorio. Así pues, las lenguas, aunque distintas, están reterritorializadas; responden a una normativa.<sup>106</sup> Por eso, siguiendo la pauta artaudiana, hay que procurar la desestructuración de la “lengua mayoritaria”, permaneciendo para ello en esa primera fase de movilidad desterritorializadora que imprime Imperio. Ciertamente, permaneciendo en la primera diversificación de las lenguas lograremos una “lengua menor”. De hecho, Kafka, en su relato antes citado, señalaba que una muralla levantada según estas características de desconexión será finalmente atacada por las tribus nómadas. He ahí la alternativa biopolítica: Imperio crea a su futuro enemigo —el “esquizo”, el “nómada”. Si éste se mantiene libre de la “reterritorialización”, entonces hará efectiva la destrucción imperial.

Tal es así que la única lengua que entiende Artaud es el “*esquizofrenés*”; lengua múltiple en sí misma, lengua que *deviene*; lengua que cambia de sitio sin moverse. ‘El “esquizofrenés”, entonces es un lenguaje que obliga al interlocutor a elegir entre muchos significados posibles que no sólo son distintos, sino que incluso pueden resultar incompatibles entre sí.’ (Watzlawick; *et. al.*, 1985: 74). Pues bien, una vez más, ante la amenaza de la “reterritorialización” debemos emprender *la fuga del “nómada”*; básicamente, fugarnos de la “codificación” de la “lengua” como de la organización del “cuerpo”. Escapar como escapaba Anna O... de la “cura del habla” que le aplicaron Breuer y Freud; pues fue precisamente con ella, con esta paciente, con quien el psicoanálisis testó su método curativo del habla a través de la interpretación. ¿Y cómo logró su huida? ¿Qué estrategia siguió para que no le robaran su “lengua”? Anna O... olvidó su lengua materna (la “lengua mayoritaria”) y durante las terapias hablaba en una lengua ajena a la de su procedencia natal, en otra lengua que, sin saber cómo, era capaz de hablar a la perfección.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Les ocurre como al “lenguaje universal” de John Wilkins, que siendo en apariencia multidisciplinar y diverso, pretende en realidad una aplicación unívoca. Se alude al inglés John Wilkins, polifacético autor del siglo XVII, perteneciente a la corriente “proyectista”, que hizo pintorescas incursiones en la investigación científica. Resulta especialmente conocido por la invención de un lenguaje filosófico “doble”, fonético y criptográfico, cuya finalidad era la de ser aplicado de manera universal. La obra de Wilkins se inserta en un contexto histórico de especial sensibilización al respecto del fenómeno de “babelización” de las lenguas, en virtud de lo cual se buscaba combatir la corrupción y deterioro de las lenguas elevadas, manteniendo su pureza original por encima de las vulgares. Los aportes lingüísticos de Wilkins han sido tratados por Jorge Luis Borges en su relato breve “El idioma analítico de John Wilkins”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952).

<sup>107</sup> ‘Anna O..., llamada realmente Berthe Pappenheim, mereció su celebridad científica, puesto que a ella, en realidad, se debe el método de Breuer, al que llamaba justamente “cura por la palabra” o “deshollar la chimenea”. [...] Había consultado a Breuer, que no era psiquiatra, por una tos nerviosa muy molesta, pero sufría también de trastornos tan espectaculares como variados, aparecidos todos después de la muerte de su padre: parálisis de tres miembros con contracciones e insensibilidad; trastornos complicados del lenguaje y de la visión; incapacidad para alimentarse, etc. Además, era susceptible de dos estados de conciencia absolutamente distintos, uno durante el cual estaba normal y otro donde adoptaba el comportamiento de una niña insoportable y disipada. La transición entre los dos estados se producía por una especie de autohipnosis de la que se despertaba perfectamente lúcida, con medios intelectuales intactos. Hay que añadir que durante todo el tiempo de la curación, Anna O... había

Anna O... se fuga de la “lengua mayoritaria” deshaciendo su marco dogmático y construyendo un “dispositivo” que contradice la ley “mayoritaria”. De esta manera, la “lengua” de Anna O... “deviene-menor”. De eso se trata. *Huir de la “lengua mayoritaria” es el “devenir-nómada” de la “lengua”*. Esto es lo que significa, pues, “devenir-extranjero” en la lengua propia. Ahora bien, semejante metodología de “desterritorialización” se hará particularmente destacable en un autor concreto, en quien Deleuze y Guattari localizan el gran ejemplo de “literatura minoritaria”. Se trata de Franz Kafka, cuya obra aprecian especialmente los autores de *L’Anti-Édipe*.<sup>108</sup> Será Kafka, de hecho, quien dé título al libro en el que Deleuze y Guattari exponen los principios de la “literatura menor”: *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). Y es que en Kafka, Deleuze y Guattari encuentran, siguiendo la estela artaudiana, un caso remarcable de producción inconsciente en una lengua liberada de codificaciones; es decir, la producción de una “literatura menor” asociada a un “CsO”.

### 3.3.2. De Artaud a Kafka: nomadismo del lenguaje; escritura “minoritaria”.

Deleuze y Guattari se muestran muy interesados en la “máquina de escritura” de Kafka, aunque también rastrean el “lenguaje minoritario” en otros escritores, los cuales, como tendremos ocasión de comprobar, aparecen directamente conectados con el surrealismo: desde el propio Artaud a Raymond Roussel, Georges Bataille, Lautréamont, Lewis Carroll, Sade, Beckett y Proust.<sup>109</sup> Todos ellos, con Kafka a la cabeza, desarrollan, de una manera u otra, la

---

olvidado del todo su lengua materna, el alemán, y no pudo expresarse sino en inglés. El uso del inglés le resultaba tan natural que traducía a esa lengua cualquier texto francés o italiano, sin ninguna falta.’ (Robert, 1966: 105).

<sup>108</sup> Deleuze declara en múltiples ocasiones su devoción por Kafka. También Guattari tenía a Kafka como su autor favorito. A él le dedica su estudio “Setenta y cinco sueños de Franz Kafka” (“*Soixante-cinq rêves de Franz Kafka*”, publicado por primera vez en *Le Magazine littéraire*, nº 415, del año 2002). Este trabajo se enmarca en la década de los 80, cuando Guattari perseguía la idea de realizar una película sobre Kafka, que finalmente no fue abordada, pero de cuyo proyecto se conservan algunos escritos preparatorios. En esta época, Guattari había empezado a compilar material sobre los sueños de Kafka, tomados de su epistolario, diario y cuadernos.

<sup>109</sup> No se pase por alto que incluso Shakespeare, el autor peor tratado por la instancia freudiana, es en sí mismo un caso relevante de “escritor menor”: ‘*Shakespeare can be considered a “minor” author precisely because his works do not offer a unified image of man, or even a unified image of Shakespeare. His texts are more like question marks, with each production or reading raising new questions. Of course, when Shakespeare becomes an industry (of tourism, culture and academia) he becomes a major author: we seek to find the real Shakespeare, the origin of his ideas and the true sense of his works. He becomes minor, again, only if we recognise the potential in his work to be read as if we did not know who Shakespeare was.*’ (Patton (ed.), 1996: 105).

[Shakespeare puede ser considerado un autor “minoritario” precisamente porque sus obras no ofrecen una imagen unificada del hombre, o incluso una imagen unificada de Shakespeare. Sus textos son más bien como signos de interrogación, con cada producción o lectura aparecen nuevas interrogaciones. Por supuesto, cuando Shakespeare se convierte en una industria (del turismo, de la cultura o de la Academia) deviene un autor “mayoritario”: nosotros nos esforzamos por encontrar al Shakespeare real, el origen de sus ideas y del auténtico sentido de sus obras. Él deviene “menor”, insistimos, solamente si

“desterritorialización” lingüística a la que aspira la “literatura menor”, y lo hacen, como indicábamos antes, efectuando un extrañamiento de la lengua desde el interior mismo de su uso “mayoritario”. Aquí se halla la importancia de los autores “minoritarios”, quienes por medio de su “lengua” atraviesan “mesetas” insospechadas y, así devienen, en expresión de Deleuze y Guattari, “extranjeros” en su propia lengua: ‘*Être dans sa propre langue comme un étranger [...]*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 48).<sup>110</sup> Se trata, en definitiva, de otra forma de aludir a la actitud del “nómada”: el beduino que se mueve constantemente mientras permanece sentado es ahora el individuo que hace una lengua distinta, una “lengua minoritaria”, sin salirse de la “mayoritaria”. Pues bien, para Deleuze y Guattari no hay lugar a dudas: si Artaud era el gran *des-organizador* de la “lengua”, Kafka es el gran “nómada” del lenguaje; aquel que, como Artaud, transita por la “lengua” subvirtiéndola desde dentro, descomponiendo su estructuración “molar”. Kafka es el gran extranjero del lenguaje; aquel que *no sabe hablar bien su lengua*. Deleuze y Guattari insisten en este punto porque aunque Kafka escribió sus obras en alemán, lo hacía, según argumentan, desde una posición “menor”; desde la posición de una identidad “minoritaria”, sometiendo el alemán -la “lengua mayoritaria”- a un proceso de “desterritorialización” ejecutado desde dentro. De esta forma, Kafka da a luz una “lengua menor” que realmente es un vástago de la “lengua mayoritaria”; una lengua sin identidad, sin nacionalidad, sin patria (*sin Padre*). Una “lengua” que es, en efecto, *nómada*.

Así pues, si la suya es una “lengua minoritaria”, toca ahora preguntarse de qué modo produce Kafka una “literatura menor”. En otras palabras, ¿cómo logra Kafka, por medio de sus obras, desterritorializar la “lengua mayoritaria”? Según Deleuze y Guattari, lo consigue gracias a un empobrecimiento radical del lenguaje, llevándolo a su extremo máximo de intensificación, recurriendo también a alteraciones gramaticales y, sobre todo, a una subversión sistemática de la significación de las palabras, que dejan de aludir a realidades representativas. En resumidas cuentas, se trata de “dispositivos” pensados para *hacer “devenir”* la “lengua mayoritaria”. El objetivo no es otro que disolver sus patrones jerarquizados y deshacer sus firmes raíces para transformarla en una “lengua minoritaria”. A lo que ayuda, sin duda, el hecho de verse afectada y atravesada por otras “lenguas minoritarias” coexistentes, que en el caso kafkiano son las que pululan en torno a la lengua alemana: nos referimos fundamentalmente al checo, al yiddish, y a las variantes del alemán hablado en los ghettos de la ciudad de Praga; ambiente al que pertenecía Kafka. De modo que la situación histórica, geográfica y cultural de la época que vive Kafka condiciona la aparición de la “máquina de escritura minoritaria” que éste concibe. Como

---

sabemos reconocer el potencial que guarda su obra para ser leída como si no supiéramos quién era Shakespeare. (*Mi traducción*).

<sup>110</sup> [‘Estar *en* su propia lengua como un extranjero (...)’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 43)].

pautas indicativas, Deleuze y Guattari llaman la atención sobre la identidad multirracial de la ciudad de Praga y las características particulares de la urbe. Praga era la capital de Bohemia, una provincia del Imperio Austro-Húngaro, el cual, por su extensión, albergaba multitud de pueblos e idiosincrasias. Praga acogía buena parte de esta diversidad de grupos étnicos: un amplio porcentaje de checos, una minoría de croatas y húngaros, otra de alemanes, y otra de judíos. Estos últimos asimilaron el alemán, sobre todo las clases altas, como medio para intentar la inserción comunitaria y el ascenso en la escala social. Por su parte, aquellos que habitaban zonas rurales o del extrarradio de Praga hablaban el yiddish, variante hebraica emparentada con el alemán. Kafka en concreto hablaba una mezcla de alemán y yiddish, como era típico en Praga, ciudad con la que tanto llegó a vincularse.<sup>111</sup>

Por tanto, su nacionalidad, su lengua y su procedencia social y racial hacen de Kafka un individuo particularmente nómada e inclasificable a ojos de la “molaridad”. Además, según indica Marthe Robert, traductora y biógrafa de Kafka, autora también de *La Révolution psychanalytique*, y muy amiga por cierto de Antonin Artaud, el propio Kafka no se sentía particularmente apegado ni a la tradición ni identidad judías, que asociaba con la figura angustiada del padre, la familia, el matrimonio (es sabido que Kafka no llegó a contraer matrimonio a pesar de haberse prometido en varias ocasiones) y la normatividad social.<sup>112</sup> Por tanto, Kafka se constituye en un escritor sin identidad fija, sino al contrario, como un escritor desarraigado, apátrida, sin “rostro” ni nombre. *Un escritor “minoritario”* en una situación multilingüe. No por nada, Kafka se mostraría también muy interesado en el mito bíblico de la

---

<sup>111</sup> ‘Como intelectual judío de lengua alemana, nacido de una familia acomodada de comerciantes incompletamente germanizados, Kafka se ve situado en una posición degradante y precaria, donde vive día a día conflictos de los que no es responsable y es objeto de una suspicacia que acabará por parecerle justificada. En tanto que judío, Kafka, en efecto, es triplemente sospechoso a ojos de los checos, pues no sólo es judío, sino también alemán, y además hijo de un comerciante cuyos empleados son todos checos, o sea, en consecuencia, hijo de un explotador. Pero sólo es alemán por la lengua, lo que sin duda le vincula fuertemente a Alemania y su literatura, pero no a los alemanes de Bohemia, desarraigados y sin lazos vivientes con su cultura de origen. Además, está separado de ellos no sólo por sus prejuicios de raza, sino también por el ghetto de muros invisibles con los que la burguesía judía, más refinada, se ha rodeado voluntariamente. Kafka, por tanto, cambia de mundo al cambiar de barrio; con sólo dar unos pasos fuera de Praga, en el barrio vecino, se encuentra de pronto en país extranjero, es decir, enemigo. Pero no está menos desplazado si se marcha a Alemania, pues, allí, su acento le traiciona, y los giros a la vez demasiado literarios y ligeramente dialectales de su lengua le impiden hacerse comprender por las gentes del pueblo, incluso por los niños.’ (Robert, 1970: 21).

<sup>112</sup> Leopoldo de la Rubia se inspira en Kafka y en el trabajo que sobre él emprenden Deleuze y Guattari para acuñar el término “*extraterritorialización*” al respecto de la situación de aislamiento de la escritura de Kafka en su contexto geográfico-social y político-cultural. En sus palabras: ‘La traducción del concepto kafkiano de *exterritorialität* como *extraterritorialización* aparece en una de sus cartas a Max Brod donde escribe [refiriéndose a Milena, una de las mujeres con quien intentó prometerse]: “Cuando le hables de mí, hazlo como se habla de un muerto, me refiero a mi ‘estar fuera’, a mi ‘exterritorialidad’”, y el sentido que yo le asigno, sin diferir sustancialmente del asignado por Deleuze y Guattari, está más bien sujeto a un carecer de territorio, pero de una manera consciente, opcional, como posibilidad existencial.’ (La Rubia de Prado, 2002: 19).

Torre de Babel, que aborda en su relato “El escudo y la ciudad”. Así pues, como explican Deleuze y Guattari: ‘*Kafka, Juif tchèque écrivant en allemand, c’est à l’allemand qu’il fait subir un traitement créateur de langue mineure, construisant un continuum de variation, négociant toutes les variables pour, à la fois, resserrer les constantes et étendre les variations: faire bégayer la langue, ou la faire «piauler»..., tendre des tenseurs dans toute la langue, même écrite, et en tirer des cris, des clamés, des hauteurs, durées, timbres, accents, intensités.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 131).<sup>113</sup> En consecuencia, la escritura de Kafka bien merece ser denominada “literatura menor”, puesto que atenta directamente contra las pautas normativas de la palabra, la gramática y el significado, componiéndose como plataforma de proyección de “agenciamientos colectivos de enunciación”, en los que, como hemos visto, confluyen las distintas vertientes del alemán “minoritario”.

Incluso el propio Kafka parece delimitar las condiciones de una “literatura menor” cuando en 1911 escribe en su Diario lo que podría ser una teoría de lo que él mismo llamó “las literaturas pequeñas”, refiriéndose con ello, por ejemplo, a la literatura judía de Varsovia o a la literatura checa. Entre las características de dichas literaturas pequeñas, Kafka enumera la vitalidad, la falta de principios, la polémica, el uso de pequeños temas, la fácil formación de símbolos, su conexión con la política, y su capacidad para instaurar sus propias leyes literarias. Como puede apreciarse, este compendio de elementos encaja perfectamente con las funciones propias de una “lengua desterritorializada”. En este sentido, George Steiner supo comprender y expresar en términos inmejorables la naturaleza de la “máquina de escritura” kafkiana:

‘Kafka estaba dentro de la lengua alemana como un viajero en un hotel: una de sus imágenes clave. La casa de las palabras no era ciertamente suya. Ése era el impulso que se formaba detrás de su único estilo, detrás de la economía y desnudez fantástica de su literatura. Kafka desviste al alemán hasta los huesos de significado directo, desechando, siempre que puede, el envolvente contexto de resonancias históricas, local y metafórica. Del fondo del lenguaje, de sus depósitos de acumuladas superposiciones verbales, coge sólo lo que puede apropiarse estrictamente para su propio uso. Coloca retruécanos en lugares estratégicos, porque el retruécano, a diferencia de la metáfora, chisporrotea sólo hacia dentro, sólo hacia la estructura accidental del idioma mismo.’ (Steiner, 2003: 146-147).

---

<sup>113</sup> [‘Kafka, judío checo que escribe en alemán, somete al alemán a un tratamiento creador de lengua menor, construyendo un continuum de variación, ajustando todas las variables para, a la vez, limitar las constantes y exceder las variaciones: hacer tartamudear la lengua, hacerla “piar”..., desplegar tensores en toda la lengua, incluso escrita, y obtener de ella gritos, chillidos, alturas, duraciones, timbres, acentos, intensidades.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 106)].

En verdad, el *retruécano* es preferible a la *metáfora*. El grito, el graznido y el eructo se nos antojan más convenientes que la metáfora, puesto que sirven para desterritorializar, mientras que la metáfora es la compañera inseparable del teatro de la representación. Dadas las circunstancias, la “literatura menor” no empleará metáforas; sus textos se compondrán, más bien, de retruécanos, de enumeraciones lingüísticas, de palabras violentadas y gramáticas dislocadas. Lo que vendría a ser el lenguaje del esquizofrénico: desarticulado, onírico, fragmentado, que extravía el orden y la relación lógica entre palabra y significado. Tal es así que el escritor “minoritario” se conduce como el “*paseo del esquizo*”, a base de movimientos de deserción. Por así decirlo, todo autor de “literatura menor” es un “*flâneur*” de la “lengua mayoritaria”, un “nómada” que la descompone y la hace “devenir-intensiva” con sus paseos inconexos. Es más, como en el caso de Artaud, también en Kafka se aprecia cierta “tendencia esquizofrénica”. Según explica el propio Kafka: ‘Las dificultades que tengo para hablar con la gente -seguramente increíbles para otras personas- se deben a que mi pensamiento, o mejor dicho, el contenido de mi conciencia, es absolutamente nebuloso; a que dentro de él, en lo que me afecta sólo a mí, descanso sin perturbaciones y a veces satisfecho de mí mismo; a que una conversación humana necesita una agudización, una cohesión y una tensión interna que no poseo.’ (Kafka, 1975: 111). Como vemos, a Kafka le ocurre hasta cierto punto como a Antonin Artaud: Kafka comprueba que su mente se diluye, que es incapaz de encontrar las palabras, de conectar los significados. Es incapaz de interactuar verbalmente con “normalidad”. Presiente una conciencia nebulosa; percibe que el sostén fonologocéntrico se empaña y hace aguas. Nota cómo se evapora su “lengua mayoritaria” bajo la acción deseante del inconsciente liberado, dando así forma a una lengua fragmentada y una escritura esquizofrénica.<sup>114</sup>

Una escritura que, por otro lado, tanto esfuerzo y sufrimiento le costaba. Algo parecido a la agonía del escribir de Artaud; lo que Sontag llama la “relación sufrimiento-escritura”. Y es que para todo autor “minoritario”, escribir es un acto de entrega total, casi de sacrificio, en el que el deseo inconsciente lucha para procurar nuevos “dispositivos de enunciación”. Además, es interesante considerar que, al igual que Artaud, Kafka se deja guiar también por el inconsciente; algo que tiene especial importancia en un autor en quien el estado de ensueño es constante. De hecho, es típico encontrar entre los escritos de Kafka una mención recurrente a los sueños, y especialmente, a un estado de semi-sonambulismo, que según reconoce el propio autor, interviene de manera determinante en su producción literaria. De la obra kafkiana, Deleuze y

---

<sup>114</sup> ‘Casi ninguna palabra que escribo se adapta a las demás; oigo cómo las consonantes se rozan con sonido metálico, y las vocales lo acompañan con un canto que parece el de los negros en las ferias. Mis dudas forman un círculo en torno a cada palabra, las veo antes que a la palabra, ¿pero por qué? No veo en absoluto la palabra, la invento. [...] Mi cuerpo entero me advierte ante cada palabra; cada palabra, antes de que permita que yo la escriba, mira primero en torno suyo. Las frases se me parten prácticamente, veo su interior y entonces tengo que acabar en seguida.’ (Kafka, 2003b: 127).

Guattari destacan la importancia de los *Diarios*, porque, según plantean, escribir un diario es el comienzo de una *actividad revolucionaria*, una forma de crear una *cartografía esquizoanalítica* del “yo” mutante –en otras palabras, *escribir un diario es una forma de “devenir”*. El propio Kafka concedía especial atención al hecho de escribir sus *Diarios*; una práctica que cultivaba con verdadero afán. En su opinión, escribir un diario le servía para visualizar los procesos de vivencias por los cuales había pasado y le habían hecho cambiar; como si estuviera ante una especie de mapa de sí mismo, el cual sin embargo no servía sencillamente para conocerse mejor, sino para *conocerse en el desconocimiento propio*.<sup>115</sup> “Desconócete-a-ti-mismo” decía Kafka. Pues Kafka *no es uno, sino una multiplicidad*. Como dijera Pietro Citati: ‘[Kafka] No era un yo: era un campo de batalla en el que se enfrentaban unos adversarios múltiples, todos surgidos de él, todos parecidos a él, todos fraternales y dispuestos unos frente a otros.’ (Citati, 2012: 32). Por tanto, el diario hace efectivo el paso del “nómada” por las “mesetas” intensivas, se hace eco del “paseo del esquizo” y produce sus viajes, sus “devenires”. Ahora bien, en el caso particular de Kafka, hay que señalar que estos procesos de “devenir-menor” no se relacionan tanto con el “devenir-mujer” o el “devenir-homosexual” vistos antes, sino más propiamente con el “devenir-animal”. Así lo entienden Deleuze y Guattari: los “devenires” de Kafka son casi siempre de carácter animal, convirtiéndose en un rasgo propio de su “máquina de escritura”.

El ejemplo más evidente es sin duda *La metamorfosis* (1915); si bien hay otros muchos modelos de “devenir-animal” a lo largo de la producción kafkiana, en virtud de los cuales la conversión animal otorga una vía de apertura a la intensificación afectante.<sup>116</sup> Nada que ver con el psicoanálisis: ‘*Freud ne connaît le loup ou le chien qu’œdipianisé, le loup-papa castré castrateur, le chien à la niche, le Oua-Oua du psychanalyste.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 41).<sup>117</sup> Una vez más, Freud insiste en la representación, cuando el “devenir-animal” no tiene nada de *metafórico*; ya lo hemos indicado, el “devenir-animal” es una producción intensiva, no la representación de un contenido latente.<sup>118</sup> Este tipo de “devenir” constituye, de hecho, uno de

---

<sup>115</sup> En esto Kafka pareciera darle la razón a Deleuze y Guattari: ‘Una ventaja de llevar un diario consiste en que uno tiene consciencia, con tranquilizadora claridad, de las transformaciones a las que es sometido de continuo, que uno también cree, sospecha y admite por regla general, pero que siempre niega el subconsciente cuando trata de buscarse esperanzas o tranquilidad de una tal confirmación. En el diario pueden encontrarse pruebas de que uno ha vivido, se ha movido y ha anotado observaciones incluso en estados que hoy parecen insostenibles [...]’ (Kafka, 2003b: 191).

<sup>116</sup> Por ejemplo, en “América” (1912), originalmente titulado “El desaparecido”, Kafka contempla varios “devenir-perro” en sus personajes. Así mismo, en “Un informe para la academia” (1917) ilustra Kafka otro caso de “devenir-animal”; precisamente el de un gorila que ha “devenido-hombre”. Es más, el relato es el texto que escribe el propio gorila en respuesta a los académicos que le han demandado explicación acerca de su anterior “vida simiesca”.

<sup>117</sup> [‘Freud sólo conoce el lobo o el perro edipizado, el lobo-papá castrado castrador, el perro atado, el Sí... Sí... del psicoanalista.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 35)].

<sup>118</sup> ‘[...] *le devenir-animal est un voyage immobile et sur place, qui ne peut se vivre ou se comprendre qu’en intensité (franchir des seuils d’intensité. Le devenir-animal n’a rien de métaphorique.*

los ejemplos utilizados por Deleuze y Guattari para explicar la transición subjetivante que se produce en el “paseo del esquizo”.<sup>119</sup> Además, no conviene pasar por alto la directa vinculación que se produce entre la locura y la animalidad; un motivo que ha sido estudiado en profundidad por Michel Foucault en su monumental *Histoire de la folie* (1972).<sup>120</sup> Llegados a este punto, la obra de Kafka se nos presenta como un eficaz conjunto de “dispositivos” afectantes encaminados a la ruptura de la molaridad edípica; y el propio Kafka, como una “máquina abstracta” (la “máquina abstracta-Kafka”) que hace de su peculiar “máquina de escritura” una auténtica “máquina de guerra” contra la identidad “mayoritaria”. Siendo así, la “literatura menor” de Kafka se dispone como un espacio para el acontecimiento productivo de la identidad “menor”, y por extensión, deviene un perfecto “agenciamiento de enunciación colectiva”.

En consecuencia, al hablar de la “literatura menor” kafkiana, aludimos a un “agenciamiento de enunciación colectiva” que, como tal, sobrepasa el campo del deseo individual para hacerse social y así “devenir-multitud”. En este sentido, la “literatura menor” es, por necesidad, una literatura *política*, en cuanto sienta las bases de un mecanismo de micropolítica deseante. ‘*A minor usage deterritorialises language by disturbing dominant regularities and setting them in variation. In disturbing majoritarian categories, a minor usage connects the personal and the political in proliferating networks of becoming.*’ (Khalf, 1999:

---

*Aucun symbolisme, aucune allégorie. [...] C’est une carte d’intensités. C’est un ensemble d’états, tous distincts les uns des autres, greffés sur l’homme, en tant qu’il cherche une issue. C’est une ligne de fuite créatrice qui ne veut rien dire d’autre qu’elle-même.*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 65).

[‘(...) el devenir-animal es un viaje inmóvil y sin desplazamiento; que no puede vivirse o comprenderse sino en intensidad (cruzar umbrales de intensidad). El devenir-animal no tiene nada de metafórico. Ningún simbolismo, ninguna alegoría. (...) Es un mapa de intensidades. Es un conjunto de estados, diferentes todos entre sí, injertados en el hombre en la medida en que éste busca una salida. Es una línea de fuga creadora que no quiere decir nada que no sea ella misma.’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 56)].

<sup>119</sup> ‘*Devenir-animal, c’est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d’intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d’intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d’une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes assignifiants.*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 24).

[‘Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes.’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 24)].

<sup>120</sup> ‘La animalidad que se manifiesta rabiosamente en la locura, despoja al hombre de todo aquello que pueda tener de humano, pero no para entregarlo a otras potencias, sino para colocarlo en el grado cero de su propia naturaleza. [...] cuando el loco se ha convertido en bestia, tal presencia del animal en el hombre, que era la piedra de escándalo de la locura, se ha borrado: no porque el animal calle, sino porque el hombre mismo ha dejado de existir.’ (Foucault, 1979I: 235-238).



121).<sup>121</sup> Dicho brevemente, la “literatura menor” comporta una práctica esquizoanalítica que hace del escritor “minoritario” un individuo *político*. En palabras de Deleuze y Guattari: ‘*Un écrivain n’est pas un homme écrivain, c’est un homme politique, et c’est un homme machine, et c’est un homme expérimental (qui cesse ainsi d’être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain [...]).*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 15).<sup>122</sup> Como puede apreciarse, el escritor “minoritario” es alguien expuesto al constante “devenir-multitud”. Ocurre así que toda literatura “menor” es siempre colectiva, *política*, en la medida en que, como explicábamos en el capítulo anterior, las “máquinas de guerra” y sus “agenciamientos colectivos de enunciación” no son fruto de un autor individual, aunque sea éste quien *materialmente* los haya creado, sino que se sostienen realmente en la constitución colaborativa de su producción. En pocas palabras, es aquí donde reside el potencial revolucionario de la “literatura menor” –una “máquina de guerra” *política*, que actúa de acuerdo al “paradigma ético-estético” del “esquizoanálisis”.<sup>123</sup> Por eso, según la opinión “deleuzoguattariana”:

‘*Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l’individuel sur l’immédiat-politique, l’agencement collectif d’énonciation. Autant dire que «mineur» ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu’on appelle grande (ou établie). [...] Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi.*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 33).<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> [Un uso “minoritario” desterritorializa la lengua perturbando las regularidades dominantes y poniéndolas en variación. Al demoler las categorías “mayoritarias”, un uso “menor” (de la lengua) conecta lo personal con lo político haciendo proliferar las conexiones del “devenir”. (*Mi traducción*)].

<sup>122</sup> [‘Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental (que en esa forma deja de ser hombre para convertirse en mono o coléoptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir-inhumano (...)).’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 17)].

<sup>123</sup> ‘*Political here means that the lives and individuals concerns of the characters in a minor literature are always linked to the larger social, and indeed asocial, milieu. [...] It disrupts dominant systems of signification and representation. In fact, the relationship between asignification and signification, and between literary-linguistic systems in general is itself a “political situation”, expressing as it does relations of power (relations of domination and resistance).*’ (O’Sullivan, 2006: 70).

[Político significa aquí que las vidas y las preocupaciones individuales de los personajes en una “literatura minoritaria” están siempre ligados a un plano social, o de hecho, asocial, mayor. (...) Altera los sistemas dominantes de significación y representación. De hecho, la relación entre significación y asignificación, y entre los sistemas lingüístico-literarios en general, es en sí mismo una “situación política”, que expresa relaciones de poder (relaciones de dominación o resistencia). (*Mi traducción*)].

<sup>124</sup> [‘Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). (...) Para eso: encontrar su propio

---

punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 31)].

## PARTE II

---

Los valores “*anti-edípicos*” del “*surrealismo español*”

- CAPÍTULO 4: MODOS ONTOLÓGICOS DEL SURREALISMO.

*‘Le surréalisme est mort du sectarisme imbécile de ses adeptes.’*

Antonin Artaud

*(Textes surréalistes, 65).*

#### **4.1. Ontología del “surrealismo bretoniano”: un sistema de “raicilla”.**

Dando inicio con este capítulo a la segunda parte de la tesis, toca abordar en lo que sigue un análisis del proceso de constitución del movimiento surrealista, especialmente en lo que atañe a sus distintas implicaciones de disposición ontológica. La referencia inmediata viene dada por la metodología “anti-edípica” de Deleuze y Guattari, y el objetivo fundamental será comprobar hasta qué grado y de qué modo el surrealismo se adecúa o difiere de dicha pragmática “deleuzoguattariana”. Se considerará en primer lugar lo relativo al grupo surrealista “francés” o “parisino”, aglutinado por la centralizadora figura de André Breton, que se muestra por completo opuesta a la de Artaud. A continuación, se dedicará una visión pormenorizada a la vertiente española del movimiento (que denominaremos “surrealismo español”), cuyas peculiaridades y divergencias respecto al grupo francés -también llamado “bretoniano”- conviene contrastar desde la perspectiva “esquizoanalítica”, dadas las sugerentes conexiones que arriban a este debate, a caballo entre la ontología y la estética. Podrá apreciarse, en definitiva, que el objetivo de este capítulo se encamina, por un lado, a hacer evidentes los rasgos “anti-edípicos” del deseo inconsciente en las propuestas maquínicas del surrealismo; y por otro, a subrayar determinadas directrices edipizantes que atraviesan también el movimiento surrealista, trazadas sobre todo por la férrea mano de André Breton conforme a una bien delineada dinámica de “reterritorialización”, la cual se muestra directamente influenciada por el mecanismo psicoanalítico y el funcionamiento de la “máquina imperial civilizada-capitalista”.

##### **4.1.1. La trayectoria reterritorializadora del “surrealismo francés”.**

Si analizamos la efervescente evolución del surrealismo bajo la lupa “deleuzoguattariana”, observaremos sin dificultad que las acciones emprendidas por André Breton como líder del grupo no se corresponden precisamente con trayectorias nómadas de “líneas de fuga”, ni tampoco con rizomáticos “devenires”. No obstante, parece que en los inicios del movimiento incluso el propio André Breton ansiaba el desencadenamiento de “rizomas”, como así sugieren los valores utópicos, subversivos y rupturistas que pone en marcha el

surrealismo. Ahora bien, si es verdad que en los primeros tiempos del grupo hubo un interés rizomático, muy pronto se encargó Breton de convertirlo en un “*sistema de raicilla*”, al erigirse él mismo en la autoridad del colectivo y dictar las líneas de acción que se debían seguir. Llegó un punto en que Breton hacía y deshacía con plena autonomía según las necesidades que él estimaba prioritarias para el grupo, incluyendo medidas drásticas como la expulsión de muchos de sus componentes, además de considerables limitaciones creativas. En esta tesitura se hace preciso remitir a la diferenciación, ya estudiada en el segundo capítulo, entre “*rizoma*” y “*raicilla*”; siendo ésta última un “*rizoma*” que altera su natural sistema de conexiones horizontales, para terminar cayendo en un desarrollo vertical, en “*árbol*”. Las “*raicillas*” son, por tanto, “*raíces rizomorfas*”. En este sentido resultan engañosas, pareciendo lo que no son – “*rizomas*”. Pues bien, es esto justamente lo que le ocurre al surrealismo bajo la guía de Breton: de un punto de partida que prometía ser una *cartografía deseante*, es decir, lo que en origen se presentaba como un “*mapa*” rizomático abierto a la producción del deseo, el surrealismo pasa a echar “*raíces*” en el “*calco*” de unos patrones establecidos por una autoridad incuestionable, representada por la persona de Breton, quien se adjudica la potestad para realizar sucesivas purgas con el objetivo de asegurarse el mantenimiento de un estado de control.<sup>1</sup>

A causa de este sistema, el surrealismo sufre la aplastante substracción de su “*potenza*” deseante, o lo que es lo mismo, el *robo* de su “*cuerpo*” –por decirlo en términos artaudianos. No en vano, las continuas intervenciones de Breton sobre el plano libidinal del surrealismo codificarán las “*síntesis pasivas*” de sus “*máquinas deseantes*”, alienándolas y fijándolas de acuerdo a un rígido funcionamiento, justificado en virtud de lo que el líder consideraba adecuado para el progreso del grupo. En otras palabras, Breton *va a deshacer el surrealismo como “cuerpo” y lo va a recomponer como “organismo”*, sometiendo a sus integrantes a una periódica “*sobrecodificación*” que hace de la agrupación surrealista una colectividad *molarizada*, en lugar de rizomática. En esto se evidencia la rigurosidad dogmática y la obsesión de dominio que en adelante caracterizará a André Breton, convertido en el centinela que vela por la “*correcta*” marcha del grupo, prácticamente a golpe de látigo. Veremos así que Breton impone un circuito productivo bien controlado, que pervierte la articulación rizomática

---

<sup>1</sup> ‘*Le calque a déjà traduit la carte en image, il a déjà transformé le rhizome en racines et radicelles. Il a organisé, stabilisé, neutralisé les multiplicités suivant des axes de signifiante et de subjectivation qui sont les siens. Il a généré, structuralisé le rhizome, et le calque ne reproduit déjà que lui-même quand il croit reproduire autre chose. C’est pourquoi il est si dangereux. Il injecte des redondances, et les propage.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 21).

[‘El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo. Por eso es tan peligroso. Inyecta redundancias, y las propaga.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 19)].

surrealista; a la cual, irónicamente, él mismo creyó ser fiel aun asentando un dominio despótico sobre las singularidades deseantes del surrealismo. Semejante estado de control será efectuado por Breton al sobrecodificar, como ente succionador, las sinergias deseantes del grupo, y canalizar su potencia creadora dentro de los márgenes de una trayectoria arborescente. Así, termina haciendo del surrealismo una *institución* –unitaria, normativa, trascendente; como aquellas que atacasen los propios surrealistas. En esta línea, salta a la vista que Breton no busca la “des-organización”, sino que su objetivo es precisamente lograr un grupo “organizado”.

Mucho difiere, pues, André Breton de Antonin Artaud, cuyas pautas de acción estudiásemos en el capítulo anterior. Ni siquiera coinciden, significativamente, en la apreciación de las virtudes del teatro, tan importante para Artaud; ya que al líder surrealista no le interesaba demasiado este formato artístico, al no encontrarlo útil para llevar a cabo los objetivos del surrealismo. Desde su punto de vista –que en poco o nada coincide con el enfoque artaudiano–, el teatro era un medio que no facilitaba especialmente la actuación sobre los “afectos”, de modo que, conforme a esta opinión, no sería un medio demasiado productivo en la tarea por la liberación del ser humano, que es, por encima de cualquier otra, la gran finalidad del surrealismo. Artaud y Breton tampoco coincidirán en otras cuestiones en el seno del grupo surrealista, las cuales se harán notorias a lo largo de los años venideros; años jalonados por sonadas rupturas y varios reencuentros, presididos todos ellos, eso sí, por una siempre irreconciliable divergencia de opiniones y caracteres. Y sin embargo, Breton demostraría de por vida una actitud hasta cierto punto ambivalente respecto a Artaud, admitiéndolo primero en el grupo con gran receptividad y entusiasmo, para expulsarlo después por fundamentales desacuerdos, sin escatimar en airadas dedicatorias al antiguo compañero; a quien, pasado el tiempo, homenajea finalmente nada más desembarcar en Francia en 1946 tras su exilio durante la ocupación nazi, en el marco de un acto que se celebró para recibir a Artaud recién salido del manicomio de Rodez. Después de todo, André Breton siempre reconoció la influencia fundamental que el surrealismo adeudaba a Artaud, aquel miembro primigenio del grupo, entregado con ilusión y de manera innata a la aventura surrealista, y con quien, no obstante, mantendría enconados enfrentamientos.

Como habrá ocasión de constatar, ya no sólo en la relación conflictiva con Artaud, sino también en otras tantas cuestiones, la acción inflexible de Breton tendrá profundas consecuencias en la propia configuración del movimiento surrealista; particularmente en lo que se refiere a su conversión en un “organismo”, es decir, en lo que atañe a su tránsito desde un sistema rizomático de conexiones y rupturas de deseo, hasta malograrse como “raicilla”. Se

apuntó con anterioridad que la responsabilidad de este fenómeno se debe fundamentalmente a la centralización de la figura de Breton, que acapara las propuestas creativas que se producen bajo el paraguas del movimiento artístico que él encabeza. Se llega hasta tal extremo que acaba por expandirse la convicción de una recíproca ecuación entre Breton y el surrealismo; hasta el punto de generalizarse la idea de que hablar de surrealismo equivale a hablar directamente de André Breton, a quien se le atribuye en exclusiva la fundación del movimiento, su filosofía y rasgos estéticos, el desarrollo de sus etapas, y su misma razón de ser. La labor historiográfica dedicada a la investigación del surrealismo adolece con frecuencia de este prejuicio, abundando los trabajos en los que André Breton acapara el puesto principal, quedando la labor del resto de surrealistas como secundaria, y en el mejor de los casos, como una prolongación de los principios expuestos por el “padre” del surrealismo. Ciertamente es que a Breton se debe la mayor parte de la tarea conceptual del surrealismo, mientras que sus compañeros se mostraban más inclinados a una actividad práctica. Pero en esto radica, justamente, el riesgo de tomar a Breton como la única fuente para la comprensión del surrealismo; lo que supone, claro está, una visión muy particularizada de este movimiento de vanguardia, quedando limitado a las características establecidas por el líder. Se empobrece así el nudo gordiano del surrealismo hasta reducirse a la persona de Breton, con quien se sintetiza en una simbiosis de la que parte toda justificación acerca del surrealismo. Incluso se ha llegado a decir en numerosas ocasiones que el surrealismo nace y muere con Breton; una afirmación que de partida resulta muy debatible.<sup>2</sup>

En este sentido, gracias a su labor teórica y a su firme actuación como cabeza grupal, André Breton consiguió concentrar en su persona la polivalente actividad del surrealismo, y así entablar con el movimiento una concordancia identitaria que asume como dirigente incontestable. “¡El surrealismo soy yo!” llegaría a decir Breton, defendiendo la importancia de su posición en la historia del surrealismo. No por casualidad, lo habitual entre las fuentes

---

<sup>2</sup> Aunque es una cuestión que oscila según las fuentes, de manera general suelen diferenciarse tres fases dentro de la evolución histórica del surrealismo: la primera desde la “fundación” en 1924 hasta 1938; la segunda de 1939 a 1946, que aborda el surrealismo en el exilio; y la tercera dedicada al surrealismo de la posguerra, de 1946 a 1969, año de la muerte de Breton y fecha en que el surrealismo anunció su fin oficial con un artículo publicado en *Le Monde* por Jean Schuster. Sin embargo, estudiosos del surrealismo han periodizado el movimiento en diferentes etapas que no siempre resultan coincidentes. Por ejemplo, algunos investigadores como Maurice Nadeau, considerado el primer historiador del surrealismo, entienden que el movimiento termina, con algunos matices, en 1939. Otros como Jacqueline Chénieux-Gendron, abogan por un surrealismo reconocible hasta 1969. Por otra parte, nos encontramos también con la opción de una fecha aún sin concretar; un paréntesis cronológico aún abierto, ya que todavía son muchos los países en que siguen estando activos varios núcleos surrealistas. Un aspecto, el de la internacionalización, que desde muy pronto se hizo notorio entre las características del surrealismo, ya que desde 1930 el movimiento comienza a expandirse y abre nuevos focos en España, Checoslovaquia, Argentina, Japón, etc., y es también sabido que a día de hoy sigue habiendo grupos surrealistas en países como Francia, Gran Bretaña, o España.

bibliográficas es encontrar el año 1924 como la fecha oficial del “nacimiento” del surrealismo, precisamente porque es en ese año cuando se publica el *Primer Manifiesto Surrealista* que redacta Breton, y que sirve para dar forma teórica al surrealismo. Hasta ese momento -y ya llevaba varios años de andadura- el surrealismo no había puesto por escrito ninguna declaración sistemática de sus metas u objetivos, ni había desmenuzado tampoco una explicación de sus métodos, ni había dado cuenta de los integrantes que lo componían. Es por ello que el Manifiesto de Breton se asume por lo general como el “texto fundacional” del surrealismo, ya que da la impresión de que el movimiento nació efectivamente con este escrito. Nada más lejos de la realidad; pues aunque tiende a localizarse la fecha de la fundación del grupo en 1924, no hay fundación como tal, sino que en realidad el surrealismo había ido desgajándose progresivamente de su útero materno, el Dadá, y ya llevaba recorrido al menos un periodo de cinco años cuando Breton escribió el Manifiesto. Hasta esa fecha, los surrealistas -todavía en el seno de Dadá- habían emprendido sus propias acciones experimentando con juegos oníricos, hipnosis y automatismo, técnicas con las que ya habían producido incluso alguna publicación de referencia. A pesar de ello, la crítica historiográfica tiende a considerar el *Primer Manifiesto* como una especie de texto sagrado del surrealismo, que le conferiría al movimiento su identidad, marcando su punto de partida, sus intenciones y procedimientos.

Un movimiento que, sin embargo, como se ha dicho, no había requerido hasta este momento de ningún documento discursivo que lo justificara o interpretara, bastándose a sí mismo en la coherencia todavía inexperta de sus propias indagaciones artísticas, sin necesidad de definirse o concretarse, a lo largo de un periodo inicial que se ha dado en llamar “*fase de los sueños*” (“*période de sommeils*”). Por eso, el *Primer Manifiesto* no supone una inocente declaración de principios, sino más bien una estrategia pragmática y un alarde reductivo del potencial surrealista, el cual se había conducido hasta ahora libre de codificaciones y restricciones dogmáticas, hasta verse finalmente condensado en un texto, lo que implica, obviamente, una definición que lo limita a los puntos recogidos por Breton. Suele perderse de vista que el *Primer Manifiesto* es ante todo una primera tentativa de hacer del surrealismo un canon, o lo que es lo mismo, un “*cuerpo organizado*”. Así pues, con el *Primer Manifiesto* asistimos en realidad a un primer *robo* de la capacidad deseante del surrealismo por medio de la marca despótica del poder logocéntrico; asistimos, en otras palabras, al primer gesto de una incipiente “reterritorialización”. En sus páginas Breton recogió la primera definición de “surrealismo”, con tal efecto que incluso hoy día sigue citándose como referencia ineludible en



cualquier estudio, por mínimo que sea, sobre el movimiento surrealista.<sup>3</sup> Aunque por lo que respecta a su procedencia, el término “surrealismo” halla sus precedentes en Apollinaire; en concreto en la obra *Les mamelles de Tirésias (Las tetas de Tiresias)*, del año 1917, subtitulada “*Un drama surrealista*”. La admiración que Breton profesaba a Apollinaire, con quien mantenía una amigable relación, no fue óbice para hacerse con el vocablo con el que luego bautizaría el movimiento cuyo liderazgo supo apropiarse.<sup>4</sup> Al hacerse con la palabra “surrealista”, Breton consiguió despojarla de anteriores connotaciones y revestirla de la orientación precisa que él perseguía. Así opera un viraje en el término que le permite de manera gradual la equiparación de su propia persona con la identidad misma del surrealismo.<sup>5</sup> Muchos dadaístas advirtieron esta estrategia de Breton, y algunos, como Yvan Goll, denunciaron en su momento lo que consideraron una práctica colonizadora y dictatorial. Es, de hecho, a Yvan Goll a quien se debe una de las primeras alusiones a Breton como “Papa del surrealismo”, que en adelante se convertirá en uno de sus más conocidos epítetos.

Si en el origen nominal del surrealismo aparece Apollinaire, cabe reseñar que también tomó parte, aunque como instancia propiciatoria, en su conformación grupal, ya que fue él quien hizo posible la reunión de la que habría de salir el núcleo de integrantes de un surrealismo aún en pañales. En concreto, Apollinaire puso en contacto a André Breton y Philippe Soupault, entre quienes surgió una amistad crucial para los inicios del movimiento. Así mismo, por esta época se les uniría un tercer componente, Louis Aragon, a quien Breton conoció mientras prestaba

---

<sup>3</sup> He aquí la clásica definición de surrealismo, elaborada por Breton y contenida en el *Primer Manifiesto*: ‘*SURRÉALISME: n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*’ (Breton, 1979b: 37).

[‘SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.’ (Breton, 2002: 34)].

<sup>4</sup> Al menos, podemos reconocerle a Breton la deferencia de no haber ocultado sus fuentes, pues en el Manifiesto se refirió fugazmente al “préstamo” de Apollinaire: ‘*En hommage à Guillaume Apollinaire, qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre, sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURRÉALISME le nouveau mode d’expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier nos amis.*’ (Breton, 1979b: 36).

[‘En homenaje a Guillermo Apollinaire, quien había muerto hacía poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos.’ (Breton, 2002: 33)].

<sup>5</sup> ‘Breton ya se había asociado a sí mismo con el término “surrealismo”: primero en “*Para Dadá*”, donde comenzó a trasladar la definición de Apollinaire al dominio de la actividad inconsciente; más tarde, en “*Entrée des médiums*”.’ (Polizzotti, 2009: 210).

servicio militar en el hospital parisino de Val-de-Grâce.<sup>6</sup> Con su incorporación se perfila el grupo de amigos detonante del colectivo surrealista, que en ocasiones se ha llamado el “primer triunvirato” del surrealismo, o sencillamente, el grupo de “Los Tres Mosqueteros”, como los bautizó Paul Valéry. No obstante, un tiempo antes, André Breton había hecho amistad con otro joven en el periodo en que cumplía sus obligaciones formativas en el hospital de Nantes durante el servicio militar. Era Jacques Vaché, una figura que pronto se convertiría en pieza insustituible del universo creativo de Breton, en cuanto su amistad supuso una fuente inagotable de valores y actitudes estéticas que en adelante inspirarán las principales inclinaciones del espíritu surrealista. Entre éstas, Breton toma elementos de diversa originalidad, a lo que suma una especial locuacidad poética y un marcado nihilismo vital y artístico, adoptando incluso un neologismo acuñado por Vaché, el término “*umor*”, que después Breton renombra como “*humor negro*” y clasifica entre las características del surrealismo. Así pues, de Vaché asume Breton gran variedad de cualidades, y lo asimila como referente fundamental; hasta intentaba emular su forma de vestir. Su amistad se nutrirá de una profunda fascinación hacia la excéntrica personalidad de este joven nada convencional.

Por ejemplo, era normal ver pasear a Vaché por las calles de Nantes ataviado como militar, doctor, o piloto, relatando historias ficticias sobre sí mismo. Así lograba construirse una personalidad variable que las demás personas contribuían a producir según las opiniones que se formaban de él. Sobre esta práctica de su amigo Vaché, Breton se refirió a la “*deserción hacia el interior de uno mismo*”; lo que en términos “deleuzoguattarianos” nos recuerda directamente una versión del “paseo de esquizo”, por medio del cual se hace posible la fabricación difusa de la propia identidad. Para Vaché, de hecho, como deja por escrito en más de una ocasión, la identidad debía ser algo lúdico, inconcreto, mutable; algo azaroso y asombroso.<sup>7</sup> No habrá, pues, malentendido si afirmamos, con obvia connotación *rizomática*, que Vaché era un perfecto “*nómada*”. En este sentido, podemos decir que era un “*dandy*” evolucionado; prácticamente un

---

<sup>6</sup> ‘Conocí a Philippe Soupault por medio de Apollinaire (la admiración electiva que ambos mostrábamos hacia él había sido la base de nuestro acercamiento); un poco más tarde conocí a Louis Aragon en la librería de Adrienne Monnier, “La Maison des amis des Livres”, de la calle Odeón; al salir de allí nos encaminamos hacia el Val-de-Grâce, donde ambos cumplíamos con nuestras obligaciones militares, alternando con los cursos de medicina militar.’ (Breton, 1972a: 39).

<sup>7</sup> El propio Jacques Vaché comenta esta “deserción interior”: ‘*Mes pérégrinations, multiples –J’ai conscience, vaguement d’emmagasiner toutes sortes de choses [...] J’ai successivement été un littérateur couronné, un dessinateur pornographe connu et un peintre cubiste scandaleux –Maintenant, je reste chez moi et laisse aux autres le soin d’expliquer et de discuter ma personnalité d’après celles indiquées –Le résultat n’importe.*’ (Vaché, 2001: 36-38).

[Mis peregrinaciones, múltiples. Soy consciente, ligeramente de almacenar toda clase de cosas (...). He sido sucesivamente un literato coronado, un dibujante pornográfico conocido y un pintor cubista escandaloso. Ahora me quedo en casa y dejo a los otros la tarea de explicar y discutir mi personalidad de acuerdo con las que acabo de indicar. El resultado no importa. (*Mi traducción*)].

“*flâneur*” de la propia identidad. Pero por encima de todo, Vaché abogaba por un “*espíritu nuevo liberado*”, un lema que será, no por casualidad, el gran objetivo reconocido entre las aspiraciones del surrealismo: “*la révolution de l’esprit*”. Por todo ello, su temprana muerte, a causa de una sobredosis de opio (que tantas veces se ha creído -plausiblemente- un hecho voluntario y no accidental), fue un golpe extremadamente duro para Breton. Aceptar que su mejor amigo probablemente había cometido suicidio, y que además lo había hecho en compañía de un amante masculino (Vaché fue hallado muerto compartiendo cama con otro joven), echaba por tierra la idolatrada imagen que Breton se había compuesto de Vaché. En todo esto se ha querido ver también cierta homosexualidad reprimida de Breton, sobre todo en ese encantamiento de su amistad por Vaché y la decepción por su angustioso final. A pesar de todo, Vaché fue siempre un pilar indispensable en el trasfondo del imaginario surrealista. Breton se encargó de ensalzarlo y reverenciarlo como un ideal inspirador, reconociendo su importancia como catalizador del espíritu surrealista.

#### **4.1.2. De Dadá al Surrealismo.**

En 1919, año de la muerte de Vaché, Breton había iniciado ya contacto epistolar con el líder dadaísta Tristan Tzara, mientras escribía con Soupault la que es considerada la primera obra surrealista y primer ejemplo de “escritura automática”, *Les Champs magnétiques*, que vería la luz en la revista *Littérature* con dedicatoria al amigo recientemente fallecido. Como puede comprobarse, varios años antes de la publicación del *Primer Manifiesto* comenzaba ya a ponerse en marcha, con la reunión de Breton, Soupault y Aragon, un incipiente “movimiento surrealista” aún en el marco de Dadá, y lo hacía al margen de cualquier definición constitutiva. En este contexto, en 1920, Tristan Tzara llega a París procedente de Zúrich; se le dispone alojamiento en casa de Francis Picabia, con quien entabla buena amistad, y Breton se encarga de recibirlo con gran honor y exaltación; entusiasmo del que no quedaría gran cosa al cabo de dos años, fecha en que se produce la ruptura de Breton con Dadá y asistimos a la aparición del surrealismo desgajado ya del entorno dadaísta. Por lo tanto, contrariamente a lo que suele afirmarse con cierta ligereza, Dadá y surrealismo no son movimientos artísticos correlativos, procediendo éste de aquél; sino que en realidad conviven durante bastante tiempo, de forma que uno no sucede simplemente al otro tras la conclusión del precedente. Ciertamente es que Dadá hacía aguas cuando Breton decidió abandonar el barco, pero también es oportuno tener en cuenta que él mismo colaboró en su hundimiento. Por eso nos parece muy acertada la expresión de Tristan Tzara, recogida en *Le surréalisme et l’après-guerre* (1947): “El surrealismo nació de las cenizas

de Dadá”; o la de otro dadaísta, Ribemont-Dessaignes, incluida en *Déjà jadis* (1958): “El surrealismo ha nacido de una costilla de Dadá”.

Así pues, en cuanto ramificación dadaísta, el surrealismo comparte con Dadá un mismo tronco al que le vinculan una serie de inclinaciones creativas. Por ejemplo, la definición de Dadá que aporta Giménez-Frontín podría servir igualmente para explicar el surrealismo: ‘Se ha dicho que Dadá era, ante todo, una “fórmula para vivir”, o lo que viene a ser lo mismo, una forma de vida. Una forma que eleva el absurdo y el escarnio -el terrorismo cultural, en suma- a principio rector de la existencia.’ (Giménez-Frontín, 1983: 27). Pero como decíamos, el surrealismo que se desarrolla en estado de gestación en el interior de Dadá nace finalmente al escindirse de éste; lo que acontece por un desacuerdo -una fricción de rivalidades- entre André Breton y Tristan Tzara. Es con motivo de esta coyuntura cuando comienzan a vislumbrarse los signos de un *proceder “molar”* en el comportamiento de Breton, concretado en un hábito peculiar: los juicios sumarísimos; práctica que aplicará en años venideros a muchos de sus compañeros surrealistas. En esta ocasión, estando todavía André Breton formando parte de Dadá, el procesado fue Maurice Barrès, autor que la joven generación de artistas había admirado como mentor espiritual gracias a *Le culte du moi*, trilogía concluida en 1891, pero que al adoptar con el paso del tiempo una tendencia conservadora y de apego nacional, despertó la indignación y la decepción de Breton y coetáneos, que se sintieron en cierto modo “traicionados”. Por esta razón, el 13 de mayo de 1921, se constituyó dentro del grupo dadaísta un “tribunal revolucionario” con el propósito de “juzgar” a Maurice Barrès, imputado por “conspiración contra la seguridad de la mente”. Obviamente, el presidente del tribunal no podía ser otro que André Breton, que asumió las funciones implícitas a su rol, moderando con mano dura los desmanes en la sala, sobre todo los arranques de irracionalidad dadaísta.<sup>8</sup> Para Breton, aquel acto prometía dirimir los principios capitales de la identidad dadá y por tanto revestía para él una profunda seriedad. No lo vieron así buena parte de los dadaístas “viejos”: el propio Tristan Tzara, testigo que intervino en el “proceso judicial”, se enfrentó, en una clara acción de provocación dadá, con el presidente del tribunal, y éste no lo toleró. Por ello se considera este acontecimiento como una afirmación de Breton sobre Tzara, es decir, de la nueva rama de Dadá sobre la antigua, y por extensión, del surrealismo sobre el moribundo Dadaísmo.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Tal y como lo relata la historiadora del surrealismo Dawn Ades: ‘Breton, actuando como juez, con severidad ponía en su lugar a los “testigos” cuando éstos caían en impertinencias o irracionalidades dadá; los interrogatorios produjeron una confusa búsqueda filosófica y un doloroso juego a la verdad que luego serían característicos del surrealismo.’ (Ades, 1975: 30).

<sup>9</sup> ‘Este juicio no era sólo metafórico. Sería un procedimiento jurídico en toda forma, con testigos, un jurado, abogado defensor, fiscal y, desde luego, un presidente del jurado: Breton mismo. Breton solicitó la participación de numerosos testigos, incluidos los fieles seguidores de Barrès y sus detractores

Así las cosas, no descubriremos nada nuevo al decir que Breton no se llevaba particularmente bien con Tzara. La clave de su desencuentro se debe a una total incompatibilidad de personalidades y a un subliminal enfrentamiento por el liderazgo de las distintas tendencias que estaban gestándose en el interior de Dadá. Situación que ayuda a revelar el carácter del proceder “bretoniano”, el cual, pareciendo en un principio abierto a la libertad creativa y proclive a la tolerancia con lo rupturista, actúa finalmente conforme a dinámicas incluso más rígidas que aquellas que él mismo criticase, poniendo en práctica una intencionalidad moralizante y hasta cierto punto sectaria, lo que llevó a Breton a sentirse cada vez más incómodo dentro de la anarquía dadaísta.<sup>10</sup> Llama la atención, por tanto, la tendencia “bretoniana” a la articulación grupal de formato “*reterritorializador*”. Muchos dadaístas, como Ribemont-Dessaignes, Paul Dermée, o Francis Picabia, intuyeron sagazmente el cariz que estaba adquiriendo Dadá bajo esta mecánica, y lo expusieron con claridad al declarar su disconformidad con la potestad que poco a poco iba cobrando Breton, así como el giro autoritario que estaba imprimiendo e el grupo.<sup>11</sup> La tensa relación entre Breton y los dadaístas estalla definitivamente en discordia cuando Tzara y otros miembros del grupo niegan a Breton el apoyo necesario para realizar un “Congreso Internacional para la determinación y la defensa del espíritu moderno”, que estaba planeando Breton con gran interés, y que finalmente se vio obligado a cancelar. Dicho Congreso estaba encaminado, como rezaba su título, a lograr una definición consensuada y de amplia convergencia en torno a la naturaleza misma del arte moderno y otras cuestiones estéticas adyacentes. Una vez más, el afán purista de Breton se hace evidente –incapaz de persistir en lo rizomático si no es a base de anularlo constantemente por medio de una tendencia a la *organización*.

---

dadaístas; y el mismo Barrès asistió a audiencias en el Palacio de Justicia para estudiar los detalles procesales. [...] Como era de esperarse, Tzara, Picabia y Ribemont-Dessaignes eran abiertamente hostiles al proyecto. Tzara en particular era inmune al entusiasmo de Breton: apenas había oído hablar de Maurice Barrès; tampoco había invertido gran cantidad de emoción en él y no estaba interesado en que Dadá sometiera a juicio a nadie. [...] Sintiendo muy a gusto en su papel de gran inquisidor, Breton interrogó a cada uno de los testigos, ampliando los temas puestos sobre la mesa por la acusación. Sin embargo, encontró a los participantes poco cooperativos, en especial a Tzara, que tenía la intención clara de subvertir el proceso tanto como le fuera posible.’ (Polizzotti, 2009: 159-161).

<sup>10</sup> ‘El primero [Tzara] encarnaba entonces una especie de acracia literaria detenida en su primera fase y un sentido virulento del humor. El segundo [Breton], más allá de su libertarismo, tendía a la disciplina; por encima de sus prédicas disociadoras aspiraba a organizar, pero de otro modo y reservándose las riendas.’ (De Torre, 2001: 17).

<sup>11</sup> ‘Picabia estaba expresando esencialmente la misma queja que otro ex dadaísta, Paul Dermée, expresaría el mes siguiente: que bajo la influencia de Breton, Dadá se estaba volviendo demasiado moral, demasiado juicioso y demasiado pomposo. “Ahora Dadá tiene un tribunal, abogados y sin duda muy pronto tendrá policías”, comentó Dermée sobre la más nueva y controvertida iniciativa de Breton: el “juicio” contra Maurice Barrès.’ (Polizzotti, 2009: 159).

Tristan Tzara, que había visto con disgusto cómo Breton promovía y encabezaba dentro de dadá un juicio inquisitorial con motivo del caso Barrès, no podía comulgar ahora con la celebración de un Congreso cuya finalidad volvía a ser el sometimiento de la actividad artística a la normativización teórica; una racionalización de los procesos creativos que nada tenía que ver con el espíritu dadaísta. En consecuencia, se mostró diametralmente opuesto a la celebración de semejante acontecimiento, por considerarlo serio y academicista y, por ende, imposible de encajar con Dadá. Por su parte, Breton le acusó de obstruir la organización del acto y de llevar a cabo un sabotaje. Hasta tal extremo llega el enfrentamiento que al día siguiente de fracasar el proyecto del Congreso se produce la ruptura formal de Breton con el grupo dadá, acompañado por otros dadaístas (los luego surrealistas Louis Aragon, Paul Éluard y Benjamin Péret); aunque todavía quedaba una última velada de Dadá en París, que fue ocasión de una pelea entre dadaístas y surrealistas, incluida una agresión de Breton a Tzara, que le valió la detención por unas horas al futuro líder del surrealismo. Este panorama, junto con el estreno de la obra teatral de Tzara *El corazón a gas*, en 1923, que estalló en trifulca, sirvió para disolver Dadá y dar carta blanca al surrealismo. Así que, visto en retrospectiva, el alumbramiento del surrealismo no fue precisamente un parto fácil, sino que implicó abundantes alteraciones en el interior de Dadá, violentado por la nueva senda que pretendía imponer André Breton. Curiosamente, valga comentar que, al igual que con Artaud, Breton pasará los años venideros haciendo y deshaciendo las paces con Tzara en sucesivos reencuentros que sin embargo no les permitirán sobreponerse a las sustanciales diferencias que los separan: ‘Con la distancia del tiempo transcurrido, es evidente que no hubo modo de conciliar a un Tzara, que abominaba de las escuelas literarias y de la tradición en su conjunto, y un Breton que, aun en los momentos más intensos de su iconoclastia, sintió que pertenecía a otro linaje intelectual: el de los grandes rebeldes del pasado, los heterodoxos de las religiones, los esotéricos y los moralistas.’ (Martínez Sarrión, 2008: 34).

Llegados a este punto, el surrealismo latente que desde 1919 había venido circulando *rizomáticamente* dentro de Dadá queda ahora desprovisto del recubrimiento de dicha carcasa estructural, abriéndosele la posibilidad de seguir circulando a su antojo, con la ventaja añadida de una mayor autonomía y un más alto grado de autenticidad en cuanto a su propio carácter y prácticas creativas.<sup>12</sup> Como sabemos, hasta este momento, la corriente surrealista surgida en el

---

<sup>12</sup> A pesar de todo, hay críticos que cuestionan hasta cierto punto la aparición surrealista “dentro” de dadá: ‘El crítico inglés Robert Short niega categóricamente que el surrealismo existiese ya de un modo embrionario en Dadá. Argumenta que aunque este último haya, sin duda, contribuido a la aparición del surrealismo, si realmente sus características principales estuviesen contenidas en Dadá, en alguno de los otros centros dadaístas tendría necesariamente que haber surgido una especie de surrealismo autóctono. Desde su perspectiva, en los años 1920 y 1922 se da en París la coexistencia de una corriente dadaísta

marco del Dadaísmo había emprendido diverso tipo de actividades, que abarcaban sobre todo la escritura automática, la transcripción de sueños, y las sesiones oníricas (“*séances*”), sin haber puesto por escrito, como antes se apuntaba, ningún discurso que contextualizase o sintetizase sus acciones. Era esta la época de las “experiencias del sueño”, la primera fase del surrealismo; un periodo que se ha llamado “*investigador o intuitivo*” (“*l’époque intuitive*”) por ser un momento en que los surrealistas se entregan a la práctica investigadora de la irracionalidad y el inconsciente. Ahora bien, el problema está en que, una vez salidos de Dadá, los surrealistas, en vez de continuar con esta línea de trabajo abierta y polivalente, horizontal y rizomática, propia de una “colectividad molecular”, tienden a someterse progresivamente al apisonamiento “molar” que empieza a introducir Breton. En paralelo, esto vendrá de la mano de la publicación en 1924 del ya mencionado *Primer Manifiesto del Surrealismo*, una fecha que en casi todas las periodizaciones del surrealismo suele marcar el fin de la “fase intuitiva o de los sueños”. Ocurre que, por medio de la redacción de este documento, Breton se las ingenia -ya lo anunciábamos antes- para ponerse al volante de ese flujo discontinuo de creación que era el surrealismo, y que termina coagulándose en torno suyo. Tardó tan sólo un par de años desde la ruptura con Dadá en publicar el Manifiesto, por el cual se atribuye, más o menos intencionadamente, la concepción y liderazgo del surrealismo.

A pesar de todo, en las páginas del Manifiesto Breton no deja de aludir a las primeras acciones del movimiento durante la “etapa de los sueños”, ni olvida tampoco el origen de la escritura automática, cuya autoría le reconoce también a Soupault. Especifica además que todo lo que él mismo había hecho a partir de 1919 era ya surrealismo. Una lástima, pues, que el movimiento no se mantuviera en lo sucesivo como había sido hasta la elaboración del Manifiesto; un grupo todavía *no “molar”, no arborificado, sino rizomático y “molecular”*. Un grupo como el que plasmó Max Ernst en el lienzo *Au rendez-vous des amis*, de 1922, que Guillermo Solana ha definido como el retrato colectivo de los surrealistas “cuando todavía no eran *los surrealistas*”. Un grupo que era todavía eso, una *reunión de amigos*, y no una agrupación jerarquizada como Breton se empeña en perfilar. Así pues, el año de 1924 marca un antes y un después en la cronología del movimiento surrealista. Con la publicación del *Primer Manifiesto*, el surrealismo muda su constitución primera, abierta y flexible, y en su lugar se la recubre con un barniz “oficializado” e “institucional”, adhiriéndosele también un conjunto de prácticas y principios concretos que no deben ser transgredidas (bajo pena de expulsión). Así mismo, con la redacción del Manifiesto, el grupo entero reconoció a Breton como su líder,

---

plenamente desarrollada con un protosurrealismo que aún no ha encontrado la totalidad de sus rasgos definidores.’ (Jarillot Rodal, 2010: 113).

convertido ya en el gran teórico del surrealismo, en cuyas manos residía el poder de dictar o dirimir cuestiones relativas a la veracidad de cualquier aspecto que cayese en el área de definición del surrealismo. También se le otorga plena potestad para admitir o expulsar a cuantos miembros nuevos o antiguos integrasen el colectivo. De sus veredictos -pues como juez se conducirá de ahora en adelante- dependerá, pues, la propia conformación del grupo y el camino por el que éste discurra, sin opción de aventurarse por sendas que Breton no estimase adecuadas. En caso de que ocurriera algún “desliz” de esta índole dentro del grupo, se constituiría un tribunal presidido por Breton mismo, encargado de juzgar al infractor y valorar la conveniencia de su expulsión.

Después de haber estudiado lo relativo al “proceso Barrès”, no resulta extraña la instauración de semejante mecanismo regulador, habiendo notado previamente la inclinación “bretoniana” por este método de control y sistematización. Es más, la tendencia de Breton a la organización colectiva y al caudillaje grupal es un rasgo que puede rastrearse a lo largo de su trayectoria. ‘Desde el principio hasta el fin de su evolución, Breton sintió la necesidad espiritual de ser el centro de un grupo.’ (Alexandrian, 1974: 178). De hecho, existen numerosas anécdotas que ilustran a Breton en el ejercicio de una soberanía plenipotenciaria que llega a extremos tales como por ejemplo prohibir la música entre los surrealistas. Era por todos sabido que Breton no tenía oído para la música y que la consideraba un arte menor que merecía ser denostado. Por eso, los surrealistas más o menos aficionados a la música eran ridiculizados en las reuniones de grupo, y si alguno deseaba asistir a algún concierto se veía en la circunstancia de hacerlo en secreto. Por eso también se entenderán sin dificultad otras medidas de mayor calado puestas en marcha por Breton con la finalidad de limitar la actividad surrealista a las riendas que él mismo podía manipular. Así por ejemplo, la revista que empezó a publicar el grupo, titulada *La Révolution Surréaliste*, fue pronto objeto de la revisión totalizadora de Breton, que a partir del 4º número destituyó a los editores Naville y Péret para convertirse él en el único director. Así mismo, con el tiempo fue introduciendo cambios sustanciales en las actividades artísticas desarrolladas hasta el momento por los miembros del grupo; en concreto, Breton va imponiendo el abandono de los experimentos oníricos e hipnóticos de la primera “fase intuitiva”, con los cuales no simpatizaba demasiado (se ha comentado muchas veces el hecho de que Breton no se dejara hipnotizar jamás en las sesiones celebradas por los surrealistas), mientras recomendaba una mayor atención, aunque “estéticamente controlada”, hacia la escritura automática, por la que se mostraba más interesado.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Este método, al igual que la hipnosis, o sueño inducido, hacía posible el acceso al inconsciente; pero, a diferencia de aquéllos, la escritura automática aseguraba un mayor control y dominio de la propia



Así pues, aunque Breton quisiera hallar también, como el resto de surrealistas, la vía de entrada al inconsciente, lo cierto es que siempre quiso hacerlo sin perder el manejo de sí mismo; por así decirlo, sin destapar del todo la caja de Pandora de la irracionalidad. Por ejemplo, en los albores del surrealismo, junto con la escritura automática, Breton estuvo interesado igualmente en el “*habla esquizofrénica*”; lo que Paolo Scopelliti ha designado como el sistema de “*réponses à côté*” inspirado en los interrogatorios psicoanalíticos a enfermos mentales –método que el joven Breton tuvo ocasión de conocer durante su formación como ayudante en centros psiquiátricos. Y sin embargo, en este aspecto Breton también se “echa marcha atrás”, ya que conforme va adquiriendo el rol de líder grupal, empieza a desandar los senderos de la investigación intuitiva, para sustituirlos por otros métodos de corte racional. En este sentido, le ocurre a Breton como a su admirado Sigmund Freud, que habiendo percibido el rotundo potencial del inconsciente, no reúne el valor suficiente para abandonarse a sus misterios; siempre permanecerá en un estadio de crítica racional a cuyo análisis someterá todos sus logros: ‘*A peine a-t-il découvert le plus grand art de l’inconscient, cet art des multiplicités moléculaires, que Freud n’a de cesse de revenir aux unités molaires, et retrouver ses thèmes familiers, le père, le pénis, le vagin, la castration..., etc. (Tout près de découvrir un rhizome, Freud en revient toujours à de simples racines).*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 38-39).<sup>14</sup> Una racionalidad que conduce a Breton a mantener, por idéntica necesidad de control, la referida práctica del juicio sumarisimo, que empleará en numerosos casos; a destacar el de Antonin Artaud –el primero en la lista de expulsiones del grupo surrealista.

Tenía que ser así; no cabía imaginarlo de otro modo: Artaud constituye una producción inconsciente libre de cualquier jerarquía organizativa, y en esta medida, suponía un riesgo inminente para los planes bien estructurados del líder surrealista. En un principio, André Breton

---

consciencia, que Breton, en el fondo, siempre se negó a abandonar. Es hacia los años 1929 y 1930 cuando Breton hace sistemática esta variación en los objetivos de la actividad surrealista, buscando un compromiso supuestamente más pragmático y menos idealista ante lo que él consideraba demandas de revolución político-social acuciantes. Ello da inicio, como se verá en adelante, a la segunda fase del surrealismo, denominada fase “discursiva”, “razonada”, o “política”: ‘*Comment l’activité surréaliste a dû cesser de se contenter des résultats (textes automatiques, récits de rêves, discours improvisés, poèmes, dessins ou actes spontanés) qu’elle s’était proposés initialement. Comment elle en est venue à ne considérer ces premiers résultats que comme des matériaux à partir desquels tendait inéluctablement à se reposer, sous une forme toute nouvelle, le problème de la connaissance.*’ (Breton, 1992b: 233).

[‘Así fue cómo la actividad surrealista tuvo que dejar de contentarse con los resultados (textos automáticos, relatos de sueños, discursos improvisados, poemas, dibujos o acciones espontáneos) y pasar a considerar esos resultados no ya, como había venido haciendo, como fines en sí mismos sino como materiales con los que procurar plantear, bajo una luz completamente nueva, el problema del conocimiento.’ (Breton, 2013: 17)].

<sup>14</sup> [‘A punto de descubrir el gran arte del inconsciente, el arte de las multiplicidades moleculares, Freud no cesa de volver a las unidades molares, y de reencontrar sus temas familiares, el padre, el pene, la vagina, la castración..., etc. (A punto de descubrir un rizoma, Freud siempre vuelve a las simples raíces).’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 34)].

tuvo conocimiento de la obra de Artaud gracias a la publicación de la correspondencia de éste con el actor Jacques Rivière a propósito de la problemática, tan propiamente artaudiana, del desdoblamiento de personalidad. Breton quedó entusiasmado al comprobar que la escritura de Artaud se nutría de las mismas fuentes que el surrealismo, aun estando al margen del grupo. Es por eso que Breton se pone en contacto con Artaud y le ofrece la posibilidad de formar parte del movimiento (no podía dejar pasar la oportunidad de que una sensibilidad análoga acometiese su actividad creativa fuera de los límites del grupo que él había diseñado). Por su parte, Artaud no estaba muy interesado en responder a la invitación; no le agradaba la idea de integrarse en un colectivo que podría acarrearle sometimientos a su voluntad artística, lo que en sí mismo le parecía una incoherencia para con la propia idea de surrealismo, que el propio Artaud decía cultivar desde hacía años por sí mismo. Además, ya en 1923 Artaud había conocido por mediación de Max Jacob a los pintores Elie Lascaux y André Masson, que le introdujeron en el grupo surrealista de la calle Blomet, al que pertenecían también Michel Leiris y Joan Miró; una especie de grupo surrealista paralelo al “oficial” de Breton. No obstante, atraído por la promesa de trabajo subversivo como fuente desencadenante del inconsciente, terminaría aceptando:

‘En un principio, Artaud no quedó muy impresionado con la oferta de membresía, y después de encontrarse con Breton le escribió a un amigo: “Conocí a todos los Dadás, que trataron de atraerme al último de sus botes surrealistas, pero no. Soy demasiado surrealista para eso.” Pero Artaud también era un hombre torturado, frenético, y las profundas excavaciones del surrealismo en la oscuridad del yo lo atrajeron en una época en que pocas otras cosas parecían valer la pena.’ (Polizzotti, 2009: 215-216).

Una vez dentro del grupo, Breton confió a Artaud la dirección de *Le Bureau de Recherches Surréalistes*, que fue inaugurada en octubre de 1924 con sede en la parisina rue Grenelle. El objetivo de esta Oficina era, según Breton, “recoger todas las comunicaciones posibles, referentes a las formas que podía adquirir la actividad inconsciente del espíritu”. Al principio, este espacio de inquietud y creación surrealista fue pilotado por Francis Gérard, pero por su ausencia a causa del servicio militar, fue sustituido por Artaud, a quien Breton nombró con gran ilusión y esperanzas de renovación. Así pues, ansiando una regeneración insuflada por Artaud, Breton le recomienda que vele atento por el surrealismo, con la advertencia de que “en ningún caso deben subordinarse los intereses de la mente a necesidades políticas o de cualquier otra índole”. Podemos decir que, en efecto, Artaud no cedería jamás al disfraz de un compromiso fácil con potencias políticas interesadas en “fines electorales”. No podrá decir lo

mismo, en cambio, André Breton, quien a pesar de su advertencia a Artaud, termina afiliándose al Partido Comunista Francés (PCF), en un controvertido gesto que incidiría profundamente en la evolución del movimiento surrealista. Por lo que respecta a Artaud, cumpliría con creces con su apasionado trabajo al frente de *Le Bureau de Recherches*, por donde pasaron toda clase de revolucionarios, locos y soñadores. Además, durante el tiempo en que estuvo a cargo de la Oficina se publicaron varios textos señeros del surrealismo, que llevaban claramente la firma de Artaud; entre ellos la declaración titulada “Abrid las cárceles, licenciad al ejército”, y otros llamamientos similares en cartas dirigidas al Papa, al Dalai-Lama, a los rectores de las universidades europeas, etc.

Artaud asumió su puesto viendo en él una oportunidad de llevar a cabo una labor de rastreo del inconsciente, entregándose a sus creaciones más diversas. Su objetivo era mantenerse receptivo a las formaciones deseantes y vehicularlas sin restricciones, para así decantar la libre productividad del “ello”. Por el contrario, Breton daría un tratamiento distinto a la actividad inconsciente: su pretensión era acercarse a ella para manipularla según los criterios por él definidos, no para dejarla fluir de manera anárquica. El líder surrealista, con su desconfianza racional, su manía controladora y extremismo definitorio, quiere siempre dominar el inconsciente. Y así cae en la “reterritorialización” de los flujos deseantes, o “esquizias”. Nada que ver con Artaud, quien mientras está al frente de *Le Bureau de Recherches Surréalistes* lanza gritos de protesta contra la restricción del deseo y el sometimiento de la libre producción de la identidad como “cuerpo”, tanto libidinal como social. A este respecto, no se pase por alto el listado de destinatarios de los panfletos antes citados: la institución eclesiástica, la universitaria, la carcelaria, etc.; es decir, el conjunto de “máquinas sociales” de las que se vale el “macrofascismo” disciplinador. En este panorama, resulta, pues, revelador el hecho de que, aun habiendo realizado un nombramiento tan acertado y una elección tan adecuada para la dirección de *Le Bureau de Recherches*, Breton tome finalmente la decisión de censurar a Artaud y cerrar la Oficina, esgrimiendo que ya eran muchos los inoportunos y extravagantes que se dejaban caer por su sede, desvirtuando el objetivo original que se había pretendido con dicho centro. En realidad, una excusa más tras la que se esconde la *organización* y el miedo a la desviación: si ya antes André Breton había obstruido las prácticas oníricas e hipnóticas de la “etapa de los sueños”, ahora vuelve a poner trabas a la continuación de actividades en favor de la producción inconsciente. *Lo que desterritorializa con una mano, con la otra lo reterritorializa.*

En esto empieza a apreciarse un punto de disensión fundamental entre Breton y Artaud. Lo cierto es que la participación de este potencial “esquizo” en la plana del surrealismo iba

alimentando incompatibilidades con el líder, que sentía crecer hacia Artaud muchas dudas y desacuerdos, y sobre todo una sensación de descontrol que temía que se le fuera de las manos. Por eso mismo Breton no se limita a relevar a Artaud de su puesto en *Le Bureau de Recherches Surréalistes*, sino que acaba exiliándolo del grupo. La principal divergencia estará en la “objetivación” de las ideas surrealistas, que Breton persigue concienzudamente, mientras que Artaud se opone a este esclarecimiento definitorio pretendido por el autor del *Primer Manifiesto*. Dicho de otro modo, a Breton no le gustaba la tendencia de Artaud a la abstracción, ni tampoco cierto paroxismo, que, a sus ojos, iba *in crescendo*. El “padre” del surrealismo se encuentra por tanto con un hijo rebelde, un hijo que, recordemos, quiere “asesinar al Padre”. Y es que Artaud no entiende de liderazgos. Breton percibe entonces una situación enfrentada, que resuelve sin temblarle el pulso: para hacer valer sus ideas debe pulverizar la alternativa que va tomando forma frente a él, la cual supone una amenaza para los principios que el “padre” del surrealismo quiere proporcionar al colectivo. De hecho: ‘Cada vez que se precisan las ideas de Breton es a costa de rechazar las de Artaud.’ (Picón, 1981: 76). Además, lo hará de una forma absolutamente sobrecodificadora, en la medida en que Breton no se contenta sólo con expulsar al oponente, sino que con anterioridad lo había incluido en el grupo, dándole supuestamente carta blanca, para intentar luego aprovecharse de esta aportación creativa, desvirtuándola según los patrones dictados por él mismo. Una táctica de “*double bind*” propiamente “imperial”. No obstante, al comprobar que de nada servía esta estrategia con Artaud, Breton termina por impedirle del todo la continuación de su labor. Sobre esta intervención centralizadora, el líder surrealista no tiene inconveniente en reconocer que ‘fue por estas razones -y por algunas otras- por las que decidí, no sin grandes escrúpulos por mi parte, detener la experiencia de la que era responsable Artaud y encargarme personalmente de la dirección de *La Révolution Surréaliste*.’ (Breton, 1972a: 114). Así, Breton aborta el “*rizoma*” artaudiano e impone un sistema de “*raicilla*”, del que Artaud huye para crear en adelante, ya al margen del grupo surrealista “oficial”, su propia *cartografía deseante*.

#### **4.1.3. La controversia “Breton-Artaud”.**

Esta dicotomía “Breton-Artaud” nos lleva a toparnos con el primer cruce de direcciones que se abre en el itinerario surrealista; dos vías que parten de un mismo origen pero que adquieren orientaciones no sólo distintas sino contrapuestas. Por eso ‘Mário Cesariny, en sus *Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial*, afirmará que “el surrealismo es un ser orgánico vivo que tiene dos cabezas independientes una de otra”: la de Breton y la de Artaud –“el último poeta revolucionario se llamaba Antonin Breton” dirá más

recientemente Pierre Peuchmaurd.’ (Pérez Corrales, 2011: 21). El enfrentamiento entre ambas posiciones se complica aún más cuando Artaud lleva a cabo, en el Teatro Alfred Jarry, fundado por él en 1926, el montaje de *Obra soñada*, de August Strindberg (otro autor que, al igual que el propio Artaud, sufría brotes de esquizofrenia). Breton y sus acólitos reventaron el estreno porque creían que Artaud había aceptado una subvención del consulado sueco. Pasados los años se producirá un reencuentro definitivo entre ambos cuando, después de no haberse visto en una década, Breton vuelve a París procedente de su exilio el mismo día en que lo hace Artaud a su salida del manicomio de Rodez. Se reúnen en buena sintonía y Breton le propone encabezar el acto benéfico que la *Asociación de Amigos de Artaud* preparaba en el Teatro Sarah Bernhardt. Artaud, fiel a la amistad perdida, acepta; aunque aún entonces no terminan los dos autores de poner en consenso sus distintos puntos de vista acerca del surrealismo. Cabe señalar incluso que algunos asistentes a la celebración quedaron decepcionados con el discurso de Breton, que se centró más en la situación vigente de la literatura surrealista que en el propio homenajeado. Un año después, en 1947, Breton le solicitó a Artaud algunas muestras de sus dibujos con el propósito de exhibirlos en la Exposición Internacional del Surrealismo que estaba organizando junto a Marcel Duchamp en Nueva York, y en cuyo catálogo quería incluir también un texto de Artaud. Pero éste, que moriría al año siguiente, se negó a cederle los dibujos y a prestar su colaboración, explicando el por qué de su decisión en varias cartas dirigidas a Breton, en las que daba las razones de lo impropio de exponer obras surrealistas en determinadas galerías y museos; algo que, en su opinión, deterioraba la fuerza *afectante* de estas creaciones.

Valorada en su conjunto, la influencia de Artaud se hace particularmente evidente entre los años 1924 y 1925, y aunque fugaz, se convierte en un profundo acicate para el movimiento, nutriendo en profundidad las bases del espíritu surrealista. En efecto, su paso por el surrealismo “oficial” fue breve, ya que habiéndose incorporado al grupo en 1924, tan sólo dos años después Breton lo añadía a su lista negra de proscritos. Es más, con su expulsión se puso en marcha el sistema de juicios y “destierros” al que el líder surrealista se aficionaría tanto, sometiendo asiduamente a su escrutinio a todos aquellos “discípulos” sobre los que pesaba una sombra de duda. Es un hecho constatado que Breton necesitaba periódicamente de renovadas codificaciones, con las que armar un corpus teórico preciso y un frente común dentro de un grupo cohesionado.<sup>15</sup> Como veremos, este fin le justificará para infligir sucesivas cribas dentro

---

<sup>15</sup> Así recordaba Dalí sus primeros contactos con el grupo surrealista parisino: ‘Estaba también André Breton, que ya tenía su aire de sumo pontífice y su propio cónclave, que se reunía en un café de la plaza Blanche, con el aperitivo como ofrenda sagrada. A todo recién llegado le exigía una asiduidad que tenía todo el aire de una iniciación. Nadie podía sustraerse a la prueba de escuchar a Breton perorar a su corte, hinchado como un grueso pavo. Esas reuniones le permitían, en primer lugar, dominar por entero a sus huestes. Mantenía su autoridad matando desde su nacimiento la menor veleidad de contradicción e

del surrealismo con el objetivo de evitar la desviación de sus principios y la degeneración de sus valores –lo que fue en todo momento el fantasma que acosó el liderazgo “bretoniano”, impulsándole a extirpar aquellos miembros peligrosamente cancerosos del “*organismo*” que pretendía delinear. Miembros que, por tanto, constituían una amenaza de desestructuración. Por eso, para Breton será de imperiosa necesidad la expulsión de determinados surrealistas disconformes, entre los cuales, sin duda, ocupa el primer puesto Antonin Artaud. Además, la expulsión de Artaud se contextualiza en una época en la que se están produciendo importantes tensiones dentro del grupo surrealista. La causa de este momento de crisis es un nuevo giro direccional que acomete Breton en 1927 al ingresar en el PCF, persuadido de que el surrealismo debía ponerse al servicio de la “Revolución” y adoptar un compromiso social más directo. En esta decisión acompañan a Breton varios miembros del colectivo surrealista: Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret y Pierre Unik, quienes al sumarse al partido se autodenominaron el grupo de “los Cinco”.

Esta participación en organizaciones políticas constituidas pareció a Artaud una incoherencia respecto al carácter subversivo del surrealismo, en la certeza de que sería la muerte espiritual del movimiento, y condenó esta sumisión, como también lo hicieron otros surrealistas, como Soupault. Este es el caso de otro miembro del grupo que sufrió la ira de Breton, a pesar de haber sido, como se recordará, su primer compañero; aquel con quien Breton inició mano a mano la trayectoria del movimiento, y con quien escribió su obra inaugural, *Los campos magnéticos*. Ocurrió que Soupault, además de poner en duda la necesidad de la afiliación política pretendida por Breton, fue uno de los surrealistas que criticó el modo en que se había tratado a Artaud. Reunía, pues, todas las papeletas para ser llamado a juicio.<sup>16</sup> Le pasó igual a Vitrac, que era cercano a Artaud y también se abstuvo de entrar en el Partido Comunista. Padeció por tanto la censura de Breton y la consecuente expulsión del grupo. En estas circunstancias, 1926 es la fecha de un triple exilio forzado: el de Artaud, Soupault y Vitrac. Aunque no termina aquí: en 1927 comienzan las fricciones de Breton con Robert Desnos, quien fuera el surrealista más activo de aquellas primeras sesiones de hipnosis durante la “época de los

---

ironizando sobre los ausentes, que siempre estaban equivocados [...]. Uno se creía ante un tribunal de la Inquisición trasladado al Café du Commerce.’ (Dalí, 2003II: 392-393).

<sup>16</sup> ‘Cuatro días después [Soupault] estaba citado a una reunión en la rue du Château, donde se encontró en una habitación mal iluminada, de cara a un tribunal presidido por Breton, Aragon y Morise. Un documento lo culpó de malgastar su talento literario en novelas y periodismo, tomar la revolución demasiado a la ligera, colaborar con periódicos “fascistas” (la revista literaria italiana *900*, uno de cuyos editores tenía de hecho nexos directos con el Partido Fascista, pero con la que Soupault colaboró solamente por insistencia de James Joyce) e incluso fumar cigarrillos ingleses. Soupault trató de contestar las acusaciones, pero fue echado de manera unánime del surrealismo y dejó la rue du Château bajo las burlas de sus antiguos amigos.’ (Polizzotti, 2009: 267-268).

sueños”: ‘Como era de esperar, las tensiones fueron subiendo de tono también dentro del grupo. Desnos en particular se había puesto en la mira, porque aunque no rechazaba el comunismo tan abiertamente como Soupault y Artaud, no obstante no quería deshacerse de su individualidad en beneficio del compromiso político.’ (Polizzotti, 2009: 274). Breton terminó prescindiendo de él en 1929. Así mismo, en esta época vilipendió a otro compañero fiel, Pierre Naville, a quien ya había destituido al frente de *La Révolution Surréaliste*. Breton no titubea a la hora de emplear mano dura con tal de preservar la autenticidad del surrealismo, tal y como él la entendía, claro está. No duda, pues, en sacrificar amistades con tal de asegurar un ideal que mantiene como bastión inexpugnable.<sup>17</sup> Esto no evitará que sigan surgiendo fuerzas contestatarias que desde dentro del surrealismo se rebelen contra semejante despotismo. En efecto, son numerosas las “líneas de fuga” que intentan escapar de la captura “bretoniana”; se trata de aquellas identidades alternativas que el líder expulsa; esos surrealistas “tránsfugas” que demuestran su voluntad de permanecer en la acción rizomática y alejarse de toda institución sistematizada.

Se deducen en este punto obvias manifestaciones de un mecanismo propiamente reterritorializador, que hasta cierto punto se nos antoja análogo al que estudiásemos en relación a Imperio: el procedimiento articulado por las tres fases de “incorporación”, “diferenciación”, y “administración”. Consideremos las similitudes: al igual que Imperio, André Breton, también como instancia autolegitimante de poder, abre en un primer estadio las puertas del surrealismo y deja entrar a una multiplicidad de fuerzas diversas, que asume y agrega (momento de “integración”); en una segunda fase comienza a remarcar las diferencias intrínsecas en cada uno de los componentes que previamente ha incorporado (momento “diferencial”), y finalmente intenta manipular cada una de estas fuerzas deseantes y reubicarlas para satisfacer sus objetivos de dominio (momento de “administración y jerarquización”). Es decir, intenta apropiárselas y reorganizarlas, o en la terminología de Deleuze y Guattari, *reterritorializarlas, sobreecodificarlas*. Ahora bien, incluso después de dicho proceso de “reterritorialización”,

---

<sup>17</sup> ‘André Breton era un hombre de entusiasmos violentos, seguidos casi inevitablemente por largas y lentas caídas en la indiferencia, e incluso en una franca hostilidad. Atrapado para siempre en un ardor genuino y un pesimismo fundamental, no podía evitar ceder a una tracción preliminar, ni terminar desilusionado con el objeto de sus aprensiones -ya fuese una obra de arte, una actividad o una persona-. Si bien muchos compartían este rasgo, en el caso de Breton tanto el entusiasmo como la consecuente hostilidad con frecuencia asumían dimensiones desproporcionadas. Éstas también eran inusualmente volátiles; después de escupir veneno en el otrora objeto de su pasión, Breton podía retomarlo con un entusiasmo similar al manifestado en un principio. Un área particularmente afectada por esta ambivalencia era la tendencia de Breton hacia el liderazgo, que había sido empujada a un primer plano ahora que había reunido un grupo del todo suyo. [...] Al mismo tiempo, el deseo de reunir gente alrededor de él cohabitaba con una necesidad de rechazar. El pesimismo subyacente de Breton lo llevaba constantemente a cuestionar sus amistades, a probar y a examinarlas, hasta que el vínculo emocional -que había forjado con completa sinceridad- se rompía consecuencia de la presión.’ (Polizzotti, 2009: 203-204).

Breton comprueba que hay “máquinas deseantes” que siguen sin encajar en la posición que él les ha conferido en el tablero de juego del surrealismo; esto es, miembros que van descompasados respecto al ritmo unitario con el que se ha dotado al “*organismo*” surrealista. Son aquellos “cuerpos” que se resisten a la *arborificación*; “cuerpos” que no se adecuan a la organización. En estas condiciones, la única opción que le queda a Breton es la de “amputar”: deshacerse de estos individuos, sujetos deseantes de inconsciente rizomático y subjetividad nómada, cuya irregularidad pone en jaque el ordenamiento jerárquico de la agrupación. Por tanto, deben ser expulsados.<sup>18</sup> Breton se resuelve a ejecutar decisión tan drástica, propia de un individuo que se sabe dueño de una autoridad inquebrantable; no obstante, el propio Breton se queja a veces de que las circunstancias le hayan obligado a asumir este rol de juez salomónico, e irónicamente, en ocasiones reniega de su liderazgo en el seno del grupo surrealista, mientras en paralelo, se esforzaba arduamente por persistir en él.

Cabría notar aquí que en este sentido Breton se comporta como un individuo “bipolar”, que dice una cosa y actúa de la forma contraria. En realidad, si se observa con detenimiento, el comportamiento “bretoniano” oscila realmente de un modo “esquizo-paranoico”, sólo que al final queda anclado en este último polo. Así pues, en vez de permanecer, como recomendaban Deleuze y Guattari, en el extremo esquizofrénico, donde todavía es posible la libertad frente a la “sobrecodificación”, Breton se adosa al polo paranoico, y así es capturado por la macromáquina “edípico-imperial”. Es por esta causa que Breton deja de desarrollar un deseo rizomático; es por eso que deja de mostrarse “nómada”, a pesar de que en los albores del movimiento parecía serlo –recordemos su amistad con el muy nomádico Vaché, así como los primeros experimentos con el sueño y otras técnicas de liberación del inconsciente.<sup>19</sup> Podríamos decir entonces que Breton

---

<sup>18</sup> El crítico español Guillermo de Torre, situado en las filas del ultraísmo, pero simpatizante también del futurismo, dadaísmo y surrealismo, comenta con estas palabras las expulsiones de los primeros surrealistas: ‘[Soupault es] otro de los fundadores y también de los primeros tráfugas del superrealismo, pero no en busca de una disciplina más severa, sino de la libertad [...] Otro disidente: Antonin Artaud (1895-1948). En los primeros tiempos de *La Révolution Surréaliste* fue uno de aquellos en quienes mejor encarnó la insatisfacción radical, la apología del estado del trance, el lanzamiento a los abismos. Por el hecho de haber vivido a fondo esas situaciones, por las circunstancias de los últimos años -huésped de manicomios-, el autor de *L’Ombilic des limbes* (1924) y de *Le Pése-nerfs* (1927), ha adquirido para muchos una importancia simbólica, un valor casi mítico.’ (De Torre, 2001: 100-101).

<sup>19</sup> Breton podría haberse mantenido en el estado de nomadismo ontológico al que le llevó su amistad con Jacques Vaché; estado de fusión identitaria que el propio Breton refirió en las páginas del *Primer Manifiesto*: “*Vaché est surréaliste en moi*”. Así mismo, otra de sus grandes amistades (y grandes rupturas), Tristan Tzara, es un claro ejemplo de “nómada”. Tzara, nacido en Rumanía como Samuel Rosenstock -nombre que él siempre negaría-, experimentó desde pequeño constantes traslados, ya que su familia tuvo que exiliarse por la Primera Guerra Mundial a causa de su ascendencia judía. Al cambiar de país, cambió también de nombre e identidad, asumiendo el pseudónimo con el que se le conocería en adelante, Tristan Tzara, que significa precisamente “Triste en mi país”. Su tendencia nómada se hace evidente cuando pasados los años Tzara se muestra vivamente interesado en un texto de Samuel Beckett, que por cierto ayudó a estrenar: *Esperando a Godot*; la obra clave del “paseo del esquizo”.



efectúa lo que Deleuze y Guattari llaman una “*D negativa*”; esto es, una “desterritorialización” *engañosa*, que consiste en una “reterritorialización” enmascarada la cual bloquea la “línea de fuga” que supuestamente está desterritorializando. De nuevo, un “rizoma” falso; una “raicilla”. De ahí, pues, que Breton termine asfixiando la producción deseante de los integrantes de su grupo. Y así, lo que parecía una promesa de liberación de las síntesis deseantes por parte de Breton (“apertura” e “integración”), acaba concretándose en un reordenamiento periódico y una marginación sistemática (“inscripción” y “jerarquización”) en virtud de sus propios intereses de control. Por eso, como ya vimos que ocurría también con Freud, en un principio da la impresión de que Breton va a destapar el inconsciente en toda su magnitud, y al final se limita tan sólo a conocer sus posibilidades en la medida en que puede dominarlas. Por así decirlo, Breton no soporta la producción deseante en estado puro, sino una versión disminuida y esquematizada.

Así pues, en un primer momento, Breton responde a un ciclo liberador, *esquizoide*, pero enseguida da pie a un proceso *paranoico* que cae en la “codificación” de sus valores originales. Por tanto, en el caso de André Breton, el “paseo” nomádico que emprende el “esquizo” a través de las “mesetas” frustra sus objetivos al poco de cortar amarras. Podemos argumentar incluso, inspirándonos en una metáfora recogida por Foucault en *Le pouvoir psychiatrique* (1974), que el movimiento surrealista aspira a alcanzar el tipo de locura del rey Lear, locura que llevó al monarca a errar por todo el mundo; mientras que por el contrario, Breton intentaría imponer al grupo otro tipo de locura, la del rey Jorge III, la cual obliga a permanecer en un punto fijo, víctima de la soberanía de un poder anónimo –lo que desde la perspectiva “deleuzoguattariana” sería un “esquizo” *enraizado*, o en otras palabras, un paranoico. Y así, como Jorge III, también Breton *ha echado raíces*; ha perdido su capacidad rizomática. Ya no es un “nómada” aunque intente engañarnos –o engañarse a sí mismo. Breton es en realidad un “*trashumante*”. Según explican Deleuze y Guattari:

*‘Par exemple, un transhumant, soit agriculteur, soit éleveur, change de terre suivant l'appauvrissement de celle-ci ou suivant les saisons; mais il ne suit un flux terrien que secondairement, puisqu'il opère d'abord une rotation destinée dès le départ à le faire revenir au point qu'il a quitté, quand la forêt se sera reconstituée, la terre reposée, la saison modifiée. Le transhumant ne suit pas un flux, il trace un circuit, et ne suit d'un flux que ce qui passe dans le circuit, même de plus en plus large. Le transhumant n'est donc itinérant que par voie de conséquence, ou ne le devient que quand tout son circuit de terres ou de pâturages est épuisé, et quand la*

*rotation est tellement élargie que les flux échappent au circuit.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 510).<sup>20</sup>

En efecto, André Breton es incapaz de desarrollar un flujo deseante; sólo puede seguir circuitos previamente diseñados por él mismo. “Calcos” y más “calcos”. E igualmente, como el “trashumante”, cambia también de tierra cuando le parece que la que habita se ha quedado seca y entonces busca nuevos territorios que dominar y explotar, como un gran *colonizador* en expedición de conquista. Estos serán, de hecho, los únicos viajes en los que se embarque el “trashumante”: nada de “paseos de esquizo”, sino “viajes de trashumancia”, de acuerdo a los cuales Breton abandona a aquellas personas de las que ha tomado todo lo que podía para el crecimiento de *su* grupo, y parte después al encuentro de otras que sumar a *su* proyecto. André Breton se corresponde, pues, con una imagen falaz del “nómada”. Una lástima que no tuviese la capacidad necesaria para permanecer en la cuerda floja del polo esquizoide. Un riesgo que ya avisaron Deleuze y Guattari, al comentar que en todo mecanismo de “desterritorialización” se esconde la peligrosa semilla de la “reterritorialización”: ‘[...] même lorsque l’on croit atteindre à une multiplicité, il se peut que cette multiplicité soit fausse -ce que nous appelons type radicelle- parce que sa présentation ou son énoncé d’apparence non hiérarchique n’admettent en fait qu’une solution totalement hiérarchique [...].’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 26).<sup>21</sup> Justo lo que le ocurre al surrealismo “francés”, “parisino”, o sencillamente “bretoniano”.<sup>22</sup> Probablemente esta conversión de Breton en “raicilla” estuvo vinculada con el recubrimiento

---

<sup>20</sup> [‘Por ejemplo, un *trashumante*, ya sea agricultor, ya sea ganadero, cambia de tierra según el empobrecimiento de ésta o según las estaciones; pero sólo secundariamente sigue un flujo de tierra, puesto que sobre todo efectúa una rotación destinada desde el principio a hacerle volver al punto que ha dejado, cuando se haya reconstituido el bosque, reposado la tierra, modificado la estación. El trashumante no sigue un flujo, traza un circuito, de un flujo sólo sigue lo que entra en el circuito, incluso si éste es cada vez más amplio. El trashumante sólo es, pues, itinerante por vía de consecuencia, o sólo deviene itinerante cuando todo su circuito de tierras o de pastos está agotado, y cuando la rotación es tan amplia que los flujos escapan al circuito.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 410)].

<sup>21</sup> [‘(...) incluso cuando se cree haber conseguido una multiplicidad, puede ocurrir que esa multiplicidad sea falsa -lo que nosotros llamamos tipo raicilla- puesto que su presentación o su enunciado aparentemente no jerárquico sólo admiten de hecho una solución totalmente jerárquica (...).’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 21)].

<sup>22</sup> En cuanto a la evolución del surrealismo bajo la doctrina de Breton podríamos decir, usando las palabras de Deleuze y Guattari: ‘*On fait une rupture, on trace une ligne de fuite, mais on risque toujours de retrouver sur elle des organisations qui restructifient l’ensemble, des formations qui redonnent le pouvoir à un signifiant, des attributions qui reconstituent un sujet -tout ce qu’on veut, depuis les résurgences œdipiennes jusqu’aux concrétions fascistes. Les groupes et les individus contiennent des microfascismes qui ne demandent qu’à cristalliser.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 16).

[‘Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestructifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un signifiante, atribuciones que reconstituyen un sujeto: todo lo que se quiera, desde resurgimientos edípicos hasta concreciones fascistas. Los grupos y los individuos contienen microfascismo que siempre están dispuestos a cristalizar.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 15)].

paranoico que el propio Breton terminó concediendo a esa especie de sacra misión auto-encomendada, en virtud de la cual era él, y sólo él, quien debía velar por el correcto avance del surrealismo y por el mantenimiento de su autenticidad. Obsesionado con este principio, la única meta del líder era depurar el grupo surrealista, y, ciego a cualquier otra circunstancia, se dejó atrapar en una dinámica de retroalimentación de control.

Creyéndose en cierto modo el protector de la verdadera esencia del surrealismo, esta responsabilidad condujo a Breton a extirpar aquellos miembros peligrosos del colectivo surrealista -Artaud el primero- para preservar y amparar el “organismo” que con tanto esfuerzo había construido. Era un precio que estaba dispuesto a pagar con tal de salvaguardar la concepción del surrealismo que él defendía a capa y espada.<sup>23</sup> Por eso, entre los motivos que condujeron a Breton a expulsar a Artaud figuraba “el escaso compromiso político-social”. Y es que en opinión de Breton, el autor de *Le Théâtre et son double* circunscribía su actividad creativa exclusivamente a un plano artístico, cuando el objetivo surrealista en su totalidad contemplaba así mismo una revolución en el plano social. Ciertamente, así lo entendía también Artaud, sólo que no lo llevaba a cabo de la forma en que quería Breton, dicese, a través de la afiliación a un partido político. El hecho de que Artaud renunciase en su momento a vincular el surrealismo con la formación comunista no implica que se desentendiera de estos fines de revolución social fundamentales para el surrealismo. Por el contrario, Artaud persigue claramente unos ideales de liberación individual y colectiva que hacen del deseo su bandera. Lo que sucede es que afronta dichos objetivos de manera distinta a como quiere el “padre” del surrealismo. La clave está en que Artaud reivindica en primer lugar la necesidad de una revolución “corporal”, que aunque ligada indudablemente a la destrucción de las instituciones “molares” del *socius*, contempla antes de nada, una revolución “interna”. Es decir, una liberación “interna” antes que “externa”. Dicho de otro modo, antes de dedicarse a la desestructuración del “macrofascismo”, para Artaud es prioritario dirigir un ataque contra el “microfascismo”, con objeto de librar al “cuerpo” de su transformación en “organismo”. ‘*Un corps ne se réduit pas à un organisme, pas plus que l’esprit de corps ne se réduit à l’âme d’un organisme.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 453).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> En palabras del propio Breton: ‘En esos momentos sentía una necesidad imperiosa de reaccionar contra los distintos tipos de desviaciones. Uno de ellos era el estancamiento, como resultado de una excesiva complacencia hacia uno mismo (esto es esencialmente lo que reprochaba a Desnos), otro era el que conducía al abstencionismo social e inducía simultáneamente a situarse únicamente en el plano literario o artístico (este era el caso, según creo, de Artaud y también de Masson); otro más era el que tendía al abandono de la reivindicación surrealista en lo que ésta tiene de específica y al paso incondicional a la actividad política (era a lo que incitaron Gérard y Naville).’ (Breton, 1972a: 154).

<sup>24</sup> [‘Un *corpo* no se reduce a un *organismo*, como tampoco el espíritu de cuerpo se reduce al alma de un organismo.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 264)].

Por su parte, André Breton, que participaba ya de la dinámica de la política de partidos, no entiende esta otra *política* desarrollada por Artaud; que es más bien una *micropolítica*, una política ontológica. Es más, ésta sólo puede comprenderse desde el “*paradigma ético-estético*”, en el cual juega una función crucial la labor del artista, referida por Artaud como un tipo de intervención creativa “en provecho del bien colectivo”; así componiendo “dispositivos” y “agenciamientos” de lo que Deleuze y Guattari llamarían “máquinas de guerra”. ‘*Je ne conçois pas d’œuvre comme détachée de la vie.*’ (Artaud, 1984: 50).<sup>25</sup> Breton, en cambio, cegado por los principios de la “Revolución” inspirada por el PCF, se limita únicamente al ámbito social, mientras olvida la importancia de rehacerse a uno mismo como “cuerpo” deseante. Pues en verdad, antes de combatir el “macrofascismo” de las “máquinas sociales” urge librar la batalla por la *micropolítica* de las “máquinas deseantes”. Sólo entonces se podrá abordar un enfrentamiento coherente a nivel del *socius*. Bien es cierto, no obstante, que estas dos luchas (*micropolítica* y *macropolítica*) a efectos prácticos se acometen en paralelo, puesto que en el fondo son una sola. Pero no puede olvidarse lo que señala Artaud: que sería un sinsentido empezar por la última, esto es, por la liberación de las “máquinas sociales”, sin haber obtenido antes la satisfactoria liberación de las “máquinas deseantes” –que es justo lo que hace Breton. Dicho en pocas palabras, *Artaud quiere acabar con Edipo, y no sólo con Imperio*. De ahí la relevancia que le concede a la propia *deconstrucción* del “yo” molarizado como punto de partida de cualquier revolución libertadora: deshacer primero el “organismo” que se nos ha impuesto, y llegar al estado de cero intensidad, al estado de *catatonía*, para lograr el “CsO”. De nuevo, se trata de esa lucha prioritaria de Artaud contra los “órganos”, de la cual se hacen eco Deleuze y Guattari a partir de uno de los poemas artaudianos más conocidos, precisamente aquel en el que se inspiran para acuñar el concepto de “CsO”:

*Le corps est le corps,  
il est seul  
et n’a pas besoin d’organes,  
le corps n’est jamais un organisme,  
les organismes sont les ennemis du corps,  
les choses que l’on fait  
se passent toutes seules  
sans le concours d’aucun organe,  
tout organe est un parasite,  
il recouvre une fonction parasitaire  
destinée à faire vivre un être  
qui ne devrait pas être là.* (Artaud, 1996: 287).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> [‘No concibo una obra separada de la vida.’ (Artaud, 1976b: 13)].

<sup>26</sup> [El cuerpo es el cuerpo,  
está solo  
y no necesita órganos,

Por tanto, el compromiso surrealista por la revolución debería ser personal y ontológico, antes que propiamente social o estructural. Es una lucha por el “cuerpo”; la importancia de recuperar el deseo a escala menor, la importancia de luchar contra Edipo. Lo cual tampoco dejaría de lado la intervención a gran escala, pues, combatiendo en estas filas lograremos, dice Artaud, acabar con el “juicio de Dios” en ambos terrenos, en el de las “máquinas deseantes” y en el de las “máquinas sociales”. De modo que lo relevante aquí es sobre todo no confundir las distintas implicaciones que circundan la idea surrealista de *política*; no confundir la *revolución* que brota del inconsciente liberado con la que se ejerce desde una organización política o estatal estructurada. Diferenciación que Breton fue incapaz de percibir. ‘*L’heure, André Breton, est toute proche où il va falloir se battre, se battre vraiment, physiquement, corporellement, mais cette fois jusqu’à la mort, je veux dire sans peur de la mort.*’ (Artaud, 2004: 1216).<sup>27</sup> Así pues, Artaud critica la dependencia respecto a una revolución “exterior”, dado que la revolución que libera del “macrofascismo” es, primeramente, una revolución “interior”; en sus términos, una revolución “corporal”.<sup>28</sup> Según explica Michel Camus, ‘*Artaud revendique une révolution intérieure, une transformation ontologique, “une métamorphose des conditions intérieures de l’âme” [...]*’ (Camus, 1996: 15).<sup>29</sup> Se trata prácticamente de esa “deserción interior” que proclamara Vaché; esa especie de *nomadismo interno* al que ahora Breton parece hacer oídos sordos. Por su parte, Artaud lo indica con claridad: la verdadera revolución es una “*revolución*

---

jamás el cuerpo es un organismo,  
 los organismos son los enemigos del cuerpo,  
 las cosas que se hacen  
 suceden por sí solas,  
 sin el concurso de ningún órgano,  
 todo órgano es un parásito,  
 encubre una función parasitaria  
 destinada a dar vida a un ser  
 que no debería existir. (Artaud, 1999: 277-278)].

<sup>27</sup> [‘Está muy cerca la hora, André Breton, en que será necesario pelear, pelear verdaderamente, físicamente, corporalmente, pero esta vez *hasta la muerte*, quiero decir sin miedo a la muerte.’ (Artaud, 1977: 74)].

<sup>28</sup> Como el mismo Artaud recrimina en una carta a André Breton: ‘*L’activité surréaliste était révolutionnaire à condition de tout réinventer sans plus obéir sur aucun point à quelque notion apportée par la science, la religion, la médecine, la cosmographie, etc. Et il y [a] sur ce point une révolution toujours à faire à condition que l’homme ne se pense pas révolutionnaire seulement sur le plan social, mais qu’il croie qu’il doive encore et surtout l’être, sur le plan physique, physiologique, anatomique, fonctionnel, circulatoire, respiratoire, dynamique, anatomique et électrique.*’ (Artaud, 2004: 1210).

[‘La actividad surrealista era revolucionaria a condición de reinventarlo todo sin obedecer ya en ningún sentido a ninguna noción aportada por la ciencia, la religión, la medicina, la cosmografía, etc. Y en este sentido siempre hay una revolución pendiente a condición de que el hombre no se considere revolucionario sólo en el plano social, sino que además y sobre todo crea que debe serlo en el plano físico, fisiológico, anatómico, funcional, circulatorio, respiratorio, dinámico, atómico y eléctrico.’ (Artaud, 1977: 64-65)].

<sup>29</sup> [Artaud reivindica una revolución interior, una transformación ontológica, “una metodología de las condiciones interiores del alma” (...). (*Mi traducción*)].

*del espíritu*”. Esto es lo que Breton fue incapaz de entender y se dedicó a cercenar. ‘*Artaud’s outspoken preference for a “révolution de l’esprit” above the disciplined efforts of the French Communist Party was not well received by André Breton, leader of the surrealist movement.*’ (Norman (ed.), 2008: 28).<sup>30</sup>

Breton anda, pues, perdido en su rutilante convicción de veracidad, y en vez de trabajar por el surrealismo lo que hace es alejarse cada vez más de los procedimientos surrealistas y, en definitiva, ir reterritorializando progresivamente el “rizoma” original del surrealismo. Es en este contexto que el líder surrealista se dedica a expulsar a todo aquel que se mostrase en contra de la vertiente política que él mismo había implantado en el movimiento –quien no está con nosotros está contra nosotros.<sup>31</sup> En estas circunstancias se comprende la publicación por parte de Artaud, en el año 1927, de “*A la grande nuit ou le bluff surréaliste*” (“En total oscuridad, o la petulancia surrealista”), un panfleto en el que afirma que el surrealismo murió realmente el día en que Breton y sus adeptos decidieron unirse al Partido Comunista. Así pues, Antonin Artaud incide en una concepción de *política* que va más allá de la idea de partido, para abordar en su lugar la imperiosa necesidad de combatir a Edipo. A sus ojos, lo fundamental es contrarrestar el “microfascismo” que subyuga el inconsciente y socava el potencial deseante, en vez de dejarnos arrastrar falsamente por ideas de revolución partidistas que conceden atención ciega al socius. Artaud no cree en colectivos o sociedades tipificadas, “arborescentes”; él tan sólo confía en la “multitud” y en sus “agenciamientos colectivos”. Por todo ello, Artaud, el primero de muchos renegados del surrealismo “bretoniano”, es el claro ejemplo de “*sujeto molecular*”, que como tal ve imposible insertarse en un “organismo” jerárquico. No extraña, entonces, que Artaud rehusara formar parte de una causa política reglada e integrarse en la estructura de un partido.

---

<sup>30</sup> [La declarada preferencia de Artaud por una “*révolution de l’esprit*” por encima de los esfuerzos disciplinados del Partido Comunista Francés no fue bien recibida por André Breton, líder del movimiento surrealista. (*Mi traducción*)].

<sup>31</sup> ‘Breton prosiguió estas exclusiones con una mezcla de gozo y arrepentimiento. Por un lado demostraba una marcada habilidad purgatorial, acumulando sus disgustos para un momento final, explosivo y omniabarcador de furia excluyente. Al mismo tiempo, le dolía ver que incluso fuertes lazos emocionales no “resisten a divergencias ideológicas significativas”. Si, sobre todo a lo largo de los siguientes años, el grupo surrealista sería testigo de varias de esas exclusiones, fue porque Breton sentía que circunstancias extremas requerían medidas extremas: si el PCF estaba distanciado del clima político hostil que usaría cualquier arma en contra suya, así el surrealismo, al alinearse con los objetivos del partido, estaba dispuesto a mantener credenciales irreprochables. Como lo vio Breton, quienquiera que se arrogara el título de “surrealista” debía cumplir con la redefinición del movimiento de acuerdo con las líneas revolucionarias o renunciar a ese título. Quienes abiertamente se resistían, como Artaud y Soupault, fueron desterrados; los otros, o compartían las convicciones de Breton, o temiendo su aire inquisitorial, guardaban silencio.’ (Polizzotti, 2009: 267-268).

Por el contrario, el tipo de colectividad a la que Artaud se muestra propicio responde más bien al formato de los “grupos-sujeto” (“*groupe-sujet*”); una disposición ontológico-grupal de la libido aplicada al socius, que nada tiene que ver con las articulaciones habituales de compuestos colectivos establecidos según pautas de jerarquía u ordenamiento arborescente. Por así decirlo, los “grupos-sujeto” consisten en “dispositivos” de la “multitud” que favorecen un “devenir-común”, sin necesidad de remitir a fórmulas de grupo, asociación vertical o partido. En consecuencia, los “grupos-sujeto” se opondrán a la estructura de los denominados “grupos sometidos” (“*groupe assujetti*”), caracterizados por articularse como un “microfascismo” grupal. Recordemos del capítulo 2 que los “grupos-sujeto” son aquellos que difieren de los “grupos sometidos” por componerse de manera “molecular”, mientras que estos otros, de conformación “molar”, perviven mediante la exclusión de aquellos integrantes divergentes al dogma aceptado; de modo que en los “grupos sometidos” las acciones creativas son vividas como una amenaza contra su propia estabilidad.<sup>32</sup> De ahí que, conforme a esta distinción, el surrealismo “parisino”, o “bretoniano”, se adecúe al perfil de un “grupo sometido”, animado por una identidad “mayoritaria” que impone la estratificación de sus “síntesis pasivas”. De modo que aun habiéndose iniciado como un “grupo sujeto”, el “surrealismo francés” acaba adquiriendo la disposición de una organización despótica.<sup>33</sup> Por eso no resulta chocante que personalidades “moleculares” como Artaud acabaran saliendo de la agrupación.

---

<sup>32</sup> ‘*Un groupe-sujet, au contraire, est celui dont les investissements libidinaux sont eux-mêmes révolutionnaires; il fait pénétrer le désir dans le champ social, et subordonne le socius ou la forme de puissance à la production désirante [...] aux déterminations symboliques d’assujettissement, il oppose des coefficients réels de transversalité, sans hiérarchie ni surmoi de groupe.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 417-418).

[‘Un grupo-sujeto, al contrario, es aquél cuyas propias catexis libidinosas son revolucionarias; hace penetrar el deseo en el campo social y subordina el socius o la forma de poder a la producción deseante (...); a las determinaciones simbólicas de servidumbre opone coeficientes reales de transversalidad, sin jerarquía ni super-yo de grupo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 359)].

<sup>33</sup> ‘*Ce qui complique tout, il est vrai, c’est que les mêmes hommes peuvent participer aux deux sortes de groupes sous des rapports divers (Saint-Just, Lénine). Ou bien qu’un même groupe peut présenter les deux caractères à la fois, dans des situations diverses, mais coexistantes. Un groupe révolutionnaire peut déjà avoir retrouvé la forme d’un groupe assujetti, et pourtant être déterminé sous certaines conditions à jouer encore le rôle d’un groupe sujet. On ne cesse de passer d’un type de groupe à l’autre.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 418).

[‘Lo que lo complica todo, en verdad, es que los mismos hombres pueden participar de las dos clases de grupos bajo diversas relaciones (Saint-Just, Lenin). O bien que un mismo grupo puede presentar las dos características a la vez, en situaciones diversas, pero coexistentes. Un grupo revolucionario puede haber recobrado ya la forma de un grupo sometido y, sin embargo, estar determinado bajo ciertas condiciones a desempeñar todavía el papel de un grupo-sujeto. No dejamos de pasar de un grupo a otro.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 360)].

## 4.2. La “reterritorialización” del surrealismo a partir del *Segundo Manifiesto* (la alargada sombra de André Breton).

Esta problemática de “raicilla” que venimos apuntando se convierte en el *leit motiv* de la constitución ontológica del “surrealismo francés”. Antonin Artaud, que sufrió en primera persona las consecuencias de esta dinámica, acusa al líder del grupo, André Breton, de “moral sectaria”, y lo hace en una carta publicada en *L’Intransigeant* el 10 de septiembre de 1929. Sin embargo, de poco servirían los intentos de Artaud y de otros surrealistas “exiliados” por evidenciar los mecanismos de control del poder “bretoniano”, dado que por estas fechas, Breton se reafirma aún más en sus convicciones autoritarias y en su práctica de exclusión, haciendo de la participación surrealista un reconocimiento concedido a unos pocos elegidos. En concreto, este año de 1929 marca el inicio de una nueva etapa en el desarrollo del movimiento: se abandona definitivamente la época “intuitiva o de los sueños” y se da comienzo a una fase “razonada, discursiva o política” (“*l’époque raisonnante*”), que se estrena con la publicación del *Segundo Manifiesto del Surrealismo*; en cuyas páginas Breton pule el ideal teórico del surrealismo reforzándolo con una orientación pragmática acorde a la actividad del PCF. En este contexto, Breton ratifica una vez más las diferencias con Artaud y el resto de surrealistas expulsados, a los que dedica mordaces comentarios. En paralelo, con motivo de la adhesión al nuevo Manifiesto, se producen incorporaciones de savia joven que permiten seguir adelantando su proyecto personal de surrealismo. El propio Breton se congratula de esta circunstancia: ‘Si bien en la época de la que estamos hablando tuvieron que practicarse algunos sombríos cortes en el surrealismo para evitar desviaciones más o menos graves -ya me he referido a las exclusiones de Artaud, Soupault y Vitrac, a los cuales seguirán otros-; aún faltaba mucho para que nuestras filas empezaran a clarearse.’ (Breton, 1972a: 146). De modo que la pérdida de componentes se compensó con la entrada de otros nuevos, entre los cuales hacen por fin su aparición los españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí.

### 4.2.1. La “etapa razonada” del surrealismo y la deserción de “Un cadavre”.

Es por eso que los años 1929-1930 señalan un antes y un después en la evolución del grupo surrealista. Breton mismo toma esta referencia cronológica para distinguir un surrealismo de “*primera hora*” y de “*segunda hora*”; una transición sustancial dentro de la historia del movimiento, que tiene amplias repercusiones. Afecta incluso a las publicaciones del grupo: en este momento Breton decide poner fin a *La Révolution Surréaliste* y editar una nueva revista con el título de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, que por su propia denominación



pone de manifiesto el cambio de rumbo que el “padre” del surrealismo quería operar dentro de la línea de acción del colectivo. Las páginas de *La Révolution Surréaliste*, antes plagadas de relatos oníricos y narraciones automáticas, tan abundantes en la “etapa de los sueños”, dejan paso a una publicación mucho más “programática”, correlativa a la alteración teórica y actitudinal de la nueva fase por la que atraviesa el grupo. Y así, en efecto, la “revolución surrealista” en sí misma, esa “revolución del espíritu” que dijera Artaud, pasa ahora a un segundo plano, en cuanto se halla condicionada por su *servicio a un compromiso político concreto* (un riesgo sobre el que el propio Breton había advertido a Artaud años atrás). Como criticase Artaud, se impone finalmente la primacía de una “revolución exterior” en detrimento de una “interior”. En estas circunstancias, ya en el último número de *La Révolution Surréaliste* se asistía al ocaso de la primera época del grupo, que se plegaba al paso arrollador de una segunda, acogiendo en sus páginas la publicación del *Segundo Manifiesto*, que será el texto de referencia de la nueva etapa de la agrupación. Se incluyó también en este número final de *La Révolution Surréaliste* el fotomontaje titulado “*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*”, que reproducía un cuadro de Magritte rodeado por las fotografías de los componentes del grupo surrealista, tal como había quedado tras su remodelación con la entrada de nuevos miembros. Es por eso que aparecen las fotografías de Dalí y Buñuel, este último al lado de la de Breton, que ocupa el puesto central superior.

Después de este número comenzaría ya a editarse, con el respaldo entusiasta de los recién incorporados, *El Surrealismo al servicio de la revolución*, revista cuyo objetivo fundamental sería poner en práctica los principios del *Segundo Manifiesto*. Puede que para los nuevos agregados, el proceder extremista de Breton no resultase visiblemente incompatible con el espíritu surrealista, al menos *todavía*; sin embargo la radicalización política de la que hacía gala el “padre” del surrealismo no pasó desapercibida a ojos de los primeros surrealistas, muchos de ellos ya expulsados, que en respuesta a la publicación del *Segundo Manifiesto* componen en 1930 un panfleto contra Breton titulado “*Un cadavre*” (“Un cadáver”). La redacción del texto fue auspiciada por Georges Bataille, quien difería con Breton en sus métodos de liderazgo (es conocida la metáfora por la cual Bataille hablaba de Breton como un cura que manipulaba a su parroquia), y sobre todo, en su forma de entender el surrealismo. Mucho más anárquico en su comprensión de la revolución vital surrealista, Bataille se asemeja especialmente a Artaud, con quien de hecho se identifica y aproxima en ideas. Tal es así que Bataille veía en Artaud una especie de doble llevado al extremo; ese límite hacia el cual el propio Bataille temía, en el fondo, llegar. En palabras de José Jiménez: ‘Bataille sentía a Artaud como su doble negado.’ (Jiménez, 2013: 33). Así las cosas, no es casualidad que Breton se mostrara enemistado con

Bataille, pues además, sobre el líder surrealista pesaba el temor de que éste se erigiera -como él mismo había hecho anteriormente- en cabecilla de grupo y aglutinase en torno suyo al cúmulo de surrealistas disidentes del colectivo “oficial”.

En cuanto al título, “*Un cadavre*”, lo tomaron literalmente de aquel con el cual, años antes, el grupo surrealista había encabezado otro documento de protesta, redactado en este caso contra el recién fallecido Anatole France, maestro de Proust, a quien los surrealistas habían admirado hasta que -como le ocurriese a Breton con Barrès- quedaron decepcionados por su tendencia hacia la represión del espíritu creativo, motivo por el cual Breton le tachó de “policía”. Un cargo que, irónicamente, bien podría aplicársele a él mismo; hasta el punto de que, pasado el tiempo, parte de los surrealistas, disgustados con Breton por su represivo liderazgo, vuelven a emular esta acción escribiendo otro texto con idéntico título, mediante el cual pretenden comunicar el mismo mensaje: que al igual que France, Breton había periclitado, “había muerto”, era un *cadáver*.<sup>34</sup> Por tanto, el gesto tenía una profunda significación: aquellos que en su momento se habían manifestado contra France se manifestaban ahora contra Breton. De ahí que la situación mantuviese un obvio paralelismo: los firmantes de “*Un cadavre*” observan en Breton la misma progresión *reterritorializadora* que anteriormente apreciaron en France, quien ofreciendo al principio un apoyo a la liberación pretendida por las jóvenes generaciones, termina retro trayéndose a un estado de considerable tradicionalismo. Una reveladora casualidad, pues, que a Breton le ocurra lo mismo, abortando la vía de apertura a la subversión para caer en la regulación y en la normativa. En este punto, si Anatole France fue

---

<sup>34</sup> El documento incluía, entre otros, la firma de Bataille, Desnos, Vitrac, Pévert, y Ribemont-Dessaignes. Llama la atención el hecho de que Artaud y Soupault rechazaran continuar con esta dinámica de ataques personales, y finalmente decidieran no participar en “*Un cadavre*”. Una publicación que Breton respondió considerablemente irritado, por mucho que sus palabras dijeren lo contrario: ‘*Je n’ai pas été fâché de donner à moi seul, aux douze signataires du Cadavre (ainsi nomment-ils assez vainement le pamphlet qu’ils m’ont consacré), l’occasion d’exercer une verve qui, de la part des uns, avait cessé d’être –et des autres n’avait jamais été –à proprement parler étourdissante. [...] Cependant merci, je me porte assez bien: je vois avec plaisir que la grande connaissance que certains ont de moi, pour m’avoir fréquenté assidûment pendant des années, les laisse perplexes quant à la sorte de grief «mortel» qu’ils pourraient bien me faire et ne leur suggère que d’impossibles injures [...].*’ (Breton, 1979b: 90-91).

[‘No me ha molestado en absoluto haber dado, yo solito, a los doce firmantes del *Cadáver* (éste es el título que, con excesivas pretensiones, han dado al panfleto a mí dedicado) la ocasión de ejercer una verborrea que algunos de ellos habían dejado de tener, en tanto que otros nunca la tuvieron, verdaderamente ensordecedora. (...) Sin embargo, debo manifestar que, pese a sus buenas intenciones, gozo de excelente salud; con placer he podido advertir que el profundo conocimiento que de mí tienen algunos de ellos, por haberme tratado asiduamente durante años, de nada les ha servido para aclarar sus dudas con respecto a qué tipo de insulto “moral” podían dirigirme, y tan sólo les ha sugerido injurias estériles (...).’ (Breton, 2002: 121)].

tildado de “policía” por causa de su conservadurismo, no conviene olvidar tampoco que André Breton fue el hijo único del matrimonio entre un policía y una autoritaria ama de casa.<sup>35</sup>

Además, el texto de “*Un cadavre*” reproducía en su portada una singular imagen del líder surrealista; se trataba de la misma fotografía de Breton utilizada en el fotomontaje “*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*”, sólo que ahora había sido retocada para añadirle al retratado una sangrante corona de espinas. Así se parodiaba a Breton como un dios sacrificado por la salvación del surrealismo; un ungido, un ser privilegiado, casi un mártir, enfrentado al mundo y a sus propios compañeros con tal de mantener una convicción superior a todo y a todos: su personal visión del surrealismo, que se encargó de imponer y resguardar como el mejor de los centinelas. Por tanto, se le acusa a Breton de haberse nombrado el celoso guardián de una supuesta verdad acerca de la identidad del surrealismo; verdad que sólo él conocía, y que sólo él podía comunicar como si fuera una especie de elegido.<sup>36</sup> Convencido de esta responsabilidad

---

<sup>35</sup> Breton se toma con humor sarcástico estos “ataques” de sus antiguos compañeros de grupo, ataques que él mismo aprovecha para devolver debidamente emponzoñados: ‘*Pour ma part, j’avoue éprouver un certain plaisir à ce que M. Artaud cherche à me faire passer aussi gratuitement pour un malhonnête homme et à ce que M. Soupault ait le front de me donner pour un voleur. [...] C’est, comme on voit, assez joyeux. D’autres, d’autres encore, d’ailleurs, qui n’ont pu trouver place dans cette énumération, soit que leur activité publique soit trop négligeable, soit que leur fourberie se soit exercée dans un domaine moins général, soit qu’ils aient tenté de se tirer d’affaire par l’humour, se sont chargés de nous prouver que très peu d’hommes, parmi ceux qui se présentent, sont à la hauteur de l’intention surréaliste et aussi pour nous convaincre que ce que, au premier fléchissement, les juge et les précipite sans retour possible à leur perte, en resterait-il moins qu’il n’en tombe, est tout en faveur de cette intention.*’ (Breton, 1979b: 89-90).

[‘Por mi parte, confieso que me produce cierto placer el que M. Artaud pretenda hacerme pasar por un ser deshonesto, y que M. Soupault tenga la caradura de llamarme ladrón. (...) Como pueden ver, todo resulta muy divertido. Por otra parte hay otros, más todavía, que no han sido nombrados, ya por cuanto sus actividades públicas tienen aun menor importancia que las de los anteriores, ya debido a que hayan ejercido su desvergüenza en ámbitos más reducidos, ya porque hayan intentado ampararse en el sentido del humor, que han asumido la tarea de demostrarnos que son muy pocos los hombres, entre todos los que voluntariamente se presentan, que estén a la altura de los propósitos surrealistas, y también de convencernos de que aquello que, ante su primera debilidad, les condena y les precipita a su perdición, sin posibilidad de retornar al buen camino, aquello que condena a muchos y a muy pocos perdona, labora en pro de dichos propósitos.’ (Breton, 2002: 119-120)].

<sup>36</sup> Hasta el término mismo de “surrealismo”, que André Breton se apropió a partir del “préstamo” de Apollinaire, cae en la extensión de su dominio y supervisión, y por tanto no puede ser empleado sin su consentimiento, por riesgo a la degeneración o malinterpretación del concepto: la palabra “surrealismo” tiene que corresponderse con una significación exacta e inamovible, y no puede estar sometida a vaivenes que la hagan diferir en las connotaciones que Breton le había conferido. En esta línea, es sumamente representativo el ataque que lanza Breton contra Pierre Morhange, quien había empleado el término “*surréalisme*” en su revista *Philosophies*; circunstancia de la que incluso se hacen eco los críticos españoles Fernando Vela (en su artículo “El suprarealismo” para la *Revista de Occidente* de diciembre de 1924) y Guillermo de Torre en su estudio *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Pues bien, ante semejante “atrevimiento” por parte de Morhange, el “padre” del surrealismo envía su respuesta: ‘[...] “Queda usted advertido, de una vez para siempre, que si se permite usar la palabra *surréalisme* espontáneamente y sin avisarnos, seremos más de quince en castigarle con crueldad.” [...] Con este lenguaje amedrentador y estas maneras entre bufas y dramáticas dan comienzo las batallas del

casi profética, Breton desarrolló un marcado sentido de la norma y una estricta visión de sus propias funciones; lo que le conduce, como sabemos, hacia la *molaridad*. Breton plasmará este dictamen en lo que constituyen sus propias “Tablas de la Ley”; sus “mandamientos”, recogidos en los distintos Manifiestos del surrealismo. En esta tesitura se comprende el pie de foto que acompañaba la imagen de Breton en la portada de “*Un cadavre*”, que rezaba “*Auto-prophétie*”; como también el título al inicio del panfleto, “*Papologie d’André Breton*” (a quien tantas veces se le ha llamado “Papa negro”). A este respecto, no implica novedad decir que André Breton modeló de sí mismo una imagen acorde a la de un “pontífice” inquisitorial, y que como tal, encarnaba la cabeza visible de un grupo estratificado, ocupando así la posición de un mediador sagrado en contacto con la Verdad divina; en definitiva, una figura con autoridad para *traducir* la “voluntad de Dios” y con capacidad para impartir penitencias a quienes se desmarcasen de las coordenadas de la teología revelada.<sup>37</sup>

En estas condiciones, André Breton impuso a los miembros del grupo surrealista la firma de una declaración por la cual hacían “profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO”, declaración a la que debían sumarse, claro está, si en algo estimaban su permanencia dentro del movimiento. Vemos, por tanto, cómo bajo la autoridad “bretoniana” el surrealismo muta efectivamente en una especie de religión, o sencillamente en un dogma al que hay que guardar fe absoluta. La situación es simple: para Breton existe una “verdad”, y ante ésta sólo cabe la opción de aceptarla o rechazarla. Creer o no creer. Tener fe ciega al mandato que se recibe y ser diligentes en su fiel cumplimiento, o si no, prepararse para recibir la excomunión. Por este procedimiento, como veíamos antes, Breton hace del surrealismo un sistema de “*raicilla*”; en otras palabras, transforma la esencia rizomática del movimiento en un conjunto de principios arborescentes a los que sus seguidores deben jurar fidelidad, mientras él, en su papel de heroico protector del surrealismo, se encarga de velar por el grupo y guiar el movimiento por el “buen camino”. Se convierte Breton en una especie de “Buen Pastor” del rebaño de los surrealistas, pero en vez de perdonar a la oveja descarriada, emplea contra ella su bastón de mando siempre que no consigue hacerla volver al redil. ‘A menudo se le comparó [a André Breton] a un león,

---

superrealismo; más exactamente, del movimiento bretoniano que pocos meses después vería el escenario despejado de enemigos o competidores.’ (De Torre, 2001: 22).

<sup>37</sup> ‘*With such a messianic impulse at its heart it is scarcely surprising that it should have quickly enmeshed itself in political evangelism or that it should have been riven with sectarian dissension as its founder and chief prophet struggled to maintain the purity of what he saw as its central goal.*’ (Bigsby, 1972: 39).

[Con semejante impulso mesiánico en su seno resulta poco sorprendente que (el surrealismo) debiera haberse metido rápidamente en una evangelización política o haberse sumido en una dimensión sectaria, en cuanto su fundador, líder y profeta luchó siempre por mantener la pureza de aquello que consideró como su objetivo primordial. (*Mi traducción*)].

pero conviene precisar que no tenía únicamente la apariencia. Su rugido, su zarpazo eran temibles. Creo que una de las razones de la atracción que ejercía sobre la juventud era precisamente su violencia sorda, envuelta en modales corteses de gran señor.’ (Alexandrian, 1974: 174).

#### **4.2.2. El reinado de Breton, el déspota.**

Así pues, como profeta de la Verdad surrealista, André Breton reúne a la perfección las características de lo que Deleuze y Guattari llaman el “*déspota*”; aquel que mantiene una filiación directa con la divinidad, y que gracias a esta mediación tiene potestad para comunicar la voluntad trascendente y dictar una ordenanza de preceptos, *marcando así el “cuerpo”* de sus súbditos. No casualmente, los autores de *L’Anti-Edipe* indican que la función despótica es también propia de la instancia de control imperial, que ejerce una inscripción dominadora sobre las síntesis de producción deseante, haciéndolas converger en la figura del déspota por vía de una operación de “sobrecodificación”. Con sus aires de fundador omnisciente, juez y sacerdote, André Breton, guardián autoproclamado del surrealismo, tendrá que extirpar aquellos individuos que se resistan al contrato por él establecido. Contrato de sometimiento que, a pesar de todo, el déspota cree necesario “por el bien” del propio movimiento.<sup>38</sup> Y así, como “enviado” de la Verdad, el déspota se carga a sí mismo con la responsabilidad martirial de la toma de decisiones en solitario, decisiones tajantes que lleva a cabo amparado por la amenaza dañina que atisba en cada situación de desobediencia. De manera que, para el déspota, toda circunstancia de riesgo requiere medidas de riesgo. Por eso apisona los conatos alternativos de producción deseante, que entiende como una traición, y se reviste a sí mismo con el manto sagrado del cordero que se inmola por un ideal mayor. El déspota se siente así justificado para llevar a cabo su misión y adoptar las medidas que vea necesarias, por muy contundentes que

---

<sup>38</sup> La formación del movimiento surrealista bajo los condicionantes “bretonianos” se relaciona directamente con las características que George Steiner identificó en la constitución y funcionamiento de los grupos dogmáticos de corte “eclesiástico” y fundación mesiánica. Según la radiografía que hace Steiner: ‘Habrà habido un momento de revelación crucial o un diagnóstico clarividente del que surge todo el sistema. Ese momento y la historia de la visión profética fundadora se conservará en una serie de textos canónicos. Quienes estén interesados en el movimiento mormón reconocerán fácilmente esta imagen: un ángel que se aparece al fundador del movimiento y le entrega las famosas planchas de oro, o la ley mosaica. Habrá un grupo original de discípulos que estarán en contacto inmediato con el maestro, con el genio fundador. Pero pronto, algunos de ellos provocarán una ruptura en forma de herejía. Producirán mitologías o submitologías rivales, y entonces se observará algo muy importante. Los ortodoxos del movimiento original odiarán a esos herejes, a los que perseguirán con una enemistad mucho más encarnizada de la que descargarían contra el no creyente. No es la increencia lo que temen, sino la forma herética de su propio movimiento.’ (Steiner, 2001b: 17-18). Steiner sostiene que incluso siendo movimientos ferozmente antirreligiosos, presentan una estructura por completo “religiosa”, y pone como ejemplo el marxismo y el psicoanálisis freudiano, que se convierten en una especie de “pseudo-Iglesia”, con su propia teología y santoral, aspirando a una Verdad plena, en una obvia “nostalgia del Absoluto”.

éstas sean. De esta forma, el déspota sostiene la mecánica imperial de “sobrecodificación”, respaldada en cuanto asegura ulteriores objetivos de control. Sólo en Breton reside la “verdad”, y sólo él sabe arbitrarla y aplicarla de manera correcta. *El surrealismo es lo que dice Breton*. Irónicamente, Breton mismo se engaña -o al menos intenta engañar a su público- cuando a principios de la década de los cincuenta, haciendo ya balance histórico del surrealismo, afirmaba en tono conciliador:

‘No hablemos de “escuela surrealista”. La noción de “escuela” y también la de “grupo” surrealista es aberrante y ha sido pérfidamente introducida por los adversarios, declarados o no, del surrealismo. El surrealismo ha sido siempre asociación libre, espontánea, de personas que desean dar libre curso a una actividad que juzgan más en consonancia con sus maneras normales de pensar y de sentir. Entre ellos se establece, sin trabas, una clase de pacto que define, a grandes rasgos, una actitud poética, social, filosófica que no puede ser transgredida sin producir la ruptura con el espíritu (y la comunidad) surrealista. Se puede no ser surrealista, se puede serlo y se puede, también, dejar de serlo. [...] Si nosotros mismos hemos usado la palabra “grupo” fue a falta de otra más adecuada y *por simplificar*. Lo importante es que a la noción de Grupo (en el sentido estático y cerrado del término), no hemos dejado de oponerla [a la] de Movimiento, de experiencia, actitud común ante la vida, mostrando suficientemente que el surrealismo no tiene nada de partido, ni de dogma y justifica su duración en tanto que aventura espiritual’ (Pariente, 1996: 138-139).

Salta a la vista que Breton juega a dos bandas. Es como el águila imperial de dos cabezas descrita por Hardt y Negri, o la langosta de dobles pinzas que visualizaran Deleuze y Guattari. Breton es la perfecta ejecución del binomio “desterritorialización-reterritorialización” –con una mano libera, y con la otra aplasta lo que dice liberar. Así pues, ¿a quién pretende confundir? Es por todos sabido que el grupo “bretoniano” es un “grupo molar”. Es pues, en esta tesitura, que atentos al cariz dictatorial que estaba tomando la dirección del grupo, los surrealistas expulsados componen “*Un cadavre*”, con el que pretendían denunciar la gestión de Breton, acusándole de haber malentendido su posición de autoridad y haber involucrado el surrealismo en prácticas políticas institucionalizadas.<sup>39</sup> Irónicamente, las circunstancias obligarán a Breton a darse cuenta

---

<sup>39</sup> Breton emprende constantemente acciones de “reterritorialización” e imposición dogmática justificadas por el imperativo de poner el surrealismo al servicio del comunismo. Véase en 1929 la ocasión en que Breton ‘trató de solicitar los criterios de sesenta y dos intelectuales y artistas más o menos ligados al surrealismo -entre ellos los expulsados en el 26- a fin de coordinar esfuerzos en pro de la unión

de este fenómeno que apuntaban los “infieles” del surrealismo. A pesar de la sumisión al PCF que él mismo había propiciado, querrá la casualidad que al tiempo comience Breton a percibir cierta manipulación artística por parte de la organización política a la que se había ligado, arrastrando consigo al surrealismo. En este estado de cosas, Breton empezó a alejarse de las demandas del partido e inició las movilizaciones de una nueva “Cruzada” dentro del surrealismo, en este caso para combatir los valores dogmáticos del realismo socialista, que buscaba asentar un modelo artístico de fines demagógicos. Esta oposición le valió a Breton la expulsión del PCF y de la AEAR (*Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*), creada en 1932 como filial francesa de la rusa UIER (Unión Internacional de Escritores Revolucionarios). En este punto, se produce la curiosa situación de hallarnos ante André Breton sufriendo en primera persona un proceso de juicio y expulsión; un proceso similar a aquel que él mismo aplicó tantas veces a sus compañeros surrealistas. Llama también la atención comprobar cómo Breton toma conciencia de la dominación ejercida sobre su libertad creativa, y cómo finalmente se rebela contra esta alienación de su potencial deseante. Un André Breton que se hace consciente del *robo de su “cuerpo”*. Con lo cual, después de haber limitado la actividad artística de su grupo, Breton alaba ahora la libertad de creación, y reniega del compromiso político que adquiriese con los principios comunistas.<sup>40</sup>

Así, Breton intenta escapar de esta dominación, y lo hace alejándose del estalinismo para acercarse a Trotsky, precisamente el exiliado del comunismo oficial. Una ruptura a la que sin embargo se opusieron otros surrealistas, ya fervorosos militantes del partido, como Sadoul y Aragon. Este último protagonizó un sonado encontronazo con Breton al regresar del II

---

de las fuerzas revolucionarias en los terrenos artístico y político. Pero el cuestionario, a la vista de cuyas respuestas debía prepararse la futura asamblea, contenía preguntas capaces por sí mismas de provocar una nueva crisis en el movimiento o, más bien, capaces de evidenciar la crisis ya existente. En primer lugar, se solicitaba una declaración personal ideológica en torno a los objetivos de una actividad artística colectiva. “Define su posición”, se decía textualmente. En segundo lugar, se preguntaba si existían algunos nombres en la lista que, a juicio de los consultados, deberían ser excluidos de cualquier acción común. Y se preguntaban las razones de la exclusión.’ (Giménez-Frontín, 1983: 97-98). A la petición de Breton hubo surrealistas que ni siquiera contestaron, caso de Vitrac, Leiris, Masson, Bataille, Picabia, y Artaud. Era por completo imposible. ¿Cómo iba a pasar Artaud por el trance de definirse, de fijarse una identidad, de encerrar el surrealismo en una fórmula y vincularlo a unos objetivos políticos concretos?

<sup>40</sup> ‘Durante años, en cuestión de creación artística, he defendido el derecho del escritor y del pintor a disponer de sí mismo, a actuar, no conforme a las consignas políticas, sino en función de determinaciones históricas muy especiales que sólo son competencia exclusiva del artista. Siempre me he mostrado irreductible con respecto a este punto. En 1926, cuando quise entrar en el partido comunista, esa actitud me valió comparecer ante varias comisiones de control en las que se me pedía explicaciones sobre las reproducciones de Picasso y de André Masson que aparecían en la revista que yo dirigía. Combatí sin descanso, en el interior de la AEAR, la necia consigna del “realismo socialista”. Si a alguna tarea me he entregado con continuidad, sin tener en cuenta lo que pudiera ocurrir, ha sido a la de preservar la integridad de la investigación artística, a la de hacer que el arte siga siendo un *fin*, que no se convierta bajo ningún pretexto en un *medio*.’ (Breton; y Aragon, 1973: 24).

Congreso Internacional de Escritores Revolucionarios celebrado en Kharkov en 1930, de donde volvió fiel acólito del ideal soviético. Aunque es al año siguiente, con la publicación de su libro de poemas *Frente Rojo*, que se produce la total desavenencia entre Aragon y Breton, quienes habían sido, junto con el expulsado Soupault, los amigos inseparables de aquel “primer triunvirato” que diera inicio al movimiento surrealista. Por lo tanto, en esta época continúan aún las escisiones dentro del surrealismo, nuevamente por causa de algunos miembros que se niegan a acatar la normativa del líder, quien ahora exige el abandono del PCF. Por eso, incluso dándose unas circunstancias por completo distintas a las de la primera etapa surrealista, comprobamos que el procedimiento al que recurre Breton sigue siendo el mismo que el empleado tiempo atrás: la purga de los integrantes que no comparten las ideas de Breton sobre el surrealismo. Y es que en este momento, el “Papa negro” siente la urgencia de cambiar otra vez el rumbo del grupo, pues ha descubierto una nueva “verdad” que debe ser aplicada de inmediato: alejarse de la línea oficial soviética. Dicho de otro modo, si anteriormente le había sido “revelada” la necesidad de incorporar el surrealismo a la causa comunista, ahora el “profeta” del surrealismo proclama su distanciamiento de este frente, una vez más persiguiendo la pureza y autenticidad del movimiento. De manera que, más o menos acertado en esta decisión, lo cierto es que Breton la impone como dogma irreversible, esto es, de la misma forma y con el mismo carácter con que había establecido previamente los demás principios del surrealismo. El modo operativo es, pues, idéntico, y responde todavía al funcionamiento del déspota.

Por tanto, el hecho de haber experimentado en carne propia un proceso “inquisitorial” parece no haber cambiado en lo esencial al “padre” del surrealismo; sólo le lleva a modificar su itinerario ideológico, aunque no su dinámica reterritorializadora, que permanece intacta. Podemos decir que Breton percibe la amenaza del “macrofascismo” en la figura del comunismo soviético, y decide escapar, pero esta redirección de poco le sirve, ya que es efectuada, irónicamente, de la misma manera colonizadora que favorece el sustento de dicho sistema represor. Con lo cual, resulta en extremo paradójico que habiendo observado Breton la garra sobrecodificadora que se cernía sobre él, y pretendiendo liberarse de ella, no cayese también en la cuenta de que él mismo permanecía preso de un fascismo interno que imponía a los demás. De ahí que Breton no abandone jamás las riendas del control creativo del grupo, a pesar incluso de hacer declaración expresa de su voluntad de libertad artística en el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, que redacta junto con el pintor Diego Rivera durante su estancia en México en 1938 (ocasión en la que entra en contacto personal con Trotsky, allí exiliado). Por eso, como insistía Artaud, lo esencial es *la revolución “corporal”*; la revolución del “CsO”. Contrariamente, Breton sigue anclado en la revolución “externa”, olvidándose de la “interna”, y



por eso cae en la trampa de la “reterritorialización”. Una realidad que Breton, por mucho que Artaud se lo advirtiera, no consigue ver. Así, y a pesar de su capacidad para descubrir la fachada parasitaria del control “macrofascista” tras los supuestos ideales, ya corrompidos, del comunismo, Breton no logra escapar a su alcance; ya que, obviando la revolución “interna”, procede justamente como el efecto sobrecodificador que quiere eliminar. Dicho de otro modo, el “padre” del surrealismo quiere batallar contra Imperio, pero olvida enfrentarse a Edipo. Con lo cual, está condenado a caer en el círculo vicioso “despótico-imperial”, atraído por la fuerza del polo paranoico.

No cabe duda, pues, de que al buscar la supresión de la dinámica imperial, lo que hace Breton es justo lo contrario, la retroalimenta; y queriendo destruir el “macrofascismo” acrecienta en realidad otro a menor escala en el ámbito de su propio grupo. De modo que aunque intentó mantener el arte surrealista ajeno al control de Imperio, Breton mismo no pudo evitar hacer del surrealismo un pequeño imperio bajo su dominio. Y así, al controlar el arte que se producía en su grupo, Breton se convierte en un instrumento más del sistema “molar”. Así pues, como decimos, el “Papa negro” sólo ha cambiado de fachada, porque la autoridad que se sienta en la cátedra pontificia, en el trono imperial, sigue siendo la misma. Es por eso precisamente que Breton seguirá imponiendo a sus compañeros surrealistas lo que sus camaradas comunistas le impusieron a él: un control sobre su creación artística. En efecto, Breton continúa efectuando cribas en el seno del grupo que acaudilla. El caso más significativo de esta época fue la expulsión de Salvador Dalí, acaecida en 1934, que mereció otro juicio sumarísimo, sin duda de los más singulares de entre los muchos que tuvieron lugar en la historia del surrealismo. Lo cierto es que ya venían de tiempo atrás las tiranteces entre Breton y Dalí, motivadas por la desaprobación que hacía el líder surrealista de determinadas licencias creativas del excéntrico pintor, quien se tomaba libertades provocadoras que no gustaban a la moral bien atada, y hasta cierto punto timorata, de Breton, rápido a la alarma y muy dado a la escandalización por supuestas infidelidades al dogma artístico del surrealismo. Por ejemplo, Breton -que censuraba los temas y recomendaba los motivos preferentes de la estética surrealista (algo bastante sorprendente, defendiendo la inspiración en el mundo del inconsciente)-, quedó muy disgustado cuando vio el personaje con los calzoncillos manchados de excremento en el cuadro *El juego lúgubre*, pintado por Dalí en 1929.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Llegados a este punto resulta ilustrativa la opinión del filósofo Ferdinand Alquié, amigo de André Breton, de quien se distanció por su progresiva tendencia totalitaria, y quien curiosamente años después, durante su carrera docente, sería un apreciado mentor de Gilles Deleuze (a quien dirigió en su trabajo de investigación “*Expresionismo en filosofía: Spinoza*”): ‘Es sabido que, en los juicios que manifestó sobre las obras, Breton siempre quiso mantener la primacía del punto de vista moral. Lo domina una exigencia ética, una concepción general de la existencia y de la condición humana; en su

Tampoco fue de su agrado *El enigma de Guillermo Tell*, que expuso Dalí en el *Salon d'Automne* de 1934. El cuadro hacía alusión al drama edípico del hijo que se rebela contra el padre; su rival y opresor. Aunque la composición iba, claro está, más allá de lo meramente literal, y Dalí, muy en línea de sus actos provocativos, formuló en la pintura un ataque explícito contra Breton que fue fácilmente comprendido por el resto de surrealistas y por el mismo Breton, que montó en cólera y a punto estuvo de destrozar el lienzo. El cuadro en cuestión proponía una analogía entre Breton y la figura paterna (para más inri, con los rasgos faciales de Lenin) derrocado por el hijo, en un contexto en el que el líder del movimiento había asumido el rol de “padre” dentro de la “familia” surrealista, siendo el encargado de revisar y castigar (rol superyoico) a los miembros díscolos. La obra constituía, por tanto, un ataque evidente lanzado contra Breton por uno de sus acólitos, que cuestionaba así su poder; el poder de ese “segundo padre”, en palabras del propio Dalí, del cual también era necesario liberarse. De hecho, Dalí decía no soportar el alarde de dominio que desplegaba Breton sobre su corte de seguidores en las acostumbradas reuniones del grupo, que a sus ojos parecían, literalmente, una suerte de Tribunal de la Inquisición. ‘¡La disciplina! ¡No tenía otra palabra en la boca! ¡Para un artista, eso era peor que la lepra!’ (Dalí, 2003II: 447). Pues bien, un atentado de tales dimensiones contra la autoridad de Breton no podía quedar impune, así que el líder surrealista no tardó en sentenciar a Dalí a un proceso de “excomunión”. En semejante panorama, la gota que colmó el vaso fueron las polémicas declaraciones de simpatía hitleriana que hizo Dalí en esta época.

Fue este el síntoma de alarma definitivo para que Breton, atento a lo que creía inclinaciones fascistas de Dalí, se decidiera a acusarlo por ideas contrarrevolucionarias y a convocarlo a juicio en el piso de la rue Fontaine, donde, según el relato de Georges Hugnet (*Pleins et Déliés*, 1972), tuvo lugar uno de los espectáculos dalinianos más puramente surrealistas de cuantos se recuerdan antes de su ruptura con el grupo parisino. Llegó el pintor embutido en varias capas de jerseys, con un termómetro en la boca y fingiendo un estrepitoso catarro, en medio de cuyas toses y aspavientos jugaba a defender su postura y aclarar, ante las preguntas formuladas por el tribunal presidido por Breton, sus ideas sobre Hitler y el surrealismo. Un auténtico “*dalimatías*”, como lo llamaría Hugnet, con el que el pintor pretendía minar la seriedad del acto, contradecir la autoridad del líder y dificultar el desarrollo de un interrogatorio que buscaba esclarecer, como siempre, la “verdad”; en un gesto que recuerda la actitud de Tristan Tzara durante el proceso Barrès, y que tanta irritación causó en Breton.<sup>42</sup> Algo

---

nombre exalta o condena producciones literarias, cuadros o películas cinematográficas, pero en cualquier caso se niega a limitar el examen solamente a sus cualidades formales.’ (Alquié, 1974: 44-45).

<sup>42</sup> En las palabras de Rafael Santos Torroella: ‘Hay que imaginarse a Dalí llegando al lugar del juicio, tal como lo describe Hugnet, enfundado en un holgadísimo abrigo de pelo de camello, con zapatos

insoponible para el riguroso “Papa negro”, empeñado en someter a cuestión el interés por el líder nazi, que había ido creciendo en Dalí hasta plasmar su retrato en algunas de sus pinturas, como la titulada *El enigma de Hitler*, del año 1939, fecha en que se rompe definitivamente toda relación entre Salvador Dalí y el movimiento surrealista dirigido por André Breton. A pesar de todo, podemos decir que los fantasmas que asaltaban a Breton en relación al “fascismo” de Dalí eran en el fondo un temor infundado, ya que el alegato hitleriano del artista era de todo antes que político. De las declaraciones y múltiples escritos del pintor se extrae que la fascinación por la figura de Hitler se debía a la devoción que sentía Dalí por el fetichismo de las formas blandas y derretidas, que en efecto, siempre le obsesionarían, y que protagonizan buena parte de su producción pictórica. La presencia del dictador en este contexto se debe, según argumentaba el propio Dalí, al hecho de que la espalda “lechosa y carnosa” de Hitler, bien enfajada dentro de su uniforme, revestía para él connotaciones estéticas pseudo-eróticas. En esta línea, cabe, pues, entender este fenómeno como un aspecto relacionado con la producción deseante del inconsciente creativo de Dalí y con asociaciones automáticas de la libido más que con una actitud ideológica concreta.

En la defensa que intentó leer durante el juicio -una lectura cortocircuitada e inconexa, alterada por los constantes hipidos y estornudos producidos por la supuesta gripe-, Dalí justificaba esta posición suya ante el tribunal, que por su parte se negaba en redondo a aceptar explicaciones semejantes. De hecho, por más que dijera Dalí, Breton sólo veía una alabanza al dictador, y por tanto, una actitud política detestable. Mientras que, por otro lado, Dalí seguía insistiendo en la deformidad cerúlea del cuerpo hitleriano, que, en su opinión, no era incompatible con la estética surrealista ni con los principios del eros inconsciente. En cualquier caso, este esfuerzo por parte de Dalí estaba condenado al fracaso: Breton siempre fue incapaz de ver más allá de la rigidez de sus preceptos canónicos. De forma que en aquel juicio hablaban dos discursos distintos, incapaces de interconectar: por un lado, la voz de la autoridad, y por otro, el gruñido del inconsciente que pregona sus potencialidades deseantes -un canibalismo nutriente y la erótica de las formas blandas, tan propias de Dalí. De nuevo, nos encontramos ante el “Hombre de los Lobos”, en este caso en la persona de Dalí, que se esforzará en gritar que *su* Hitler no es el Hitler que cree Breton. Un esfuerzo infructuoso, pues Breton sólo ve el rostro del nazismo. Mientras Dalí grita flujos deseantes, rupturas y conexiones destinadas a provocar

---

sin cordones, trastabillando y tropezando aquí y allá. Dice que tiene fiebre, y lleva un termómetro en la boca para verificar su temperatura cada vez que la discusión sube de tono. Acusado por Breton de exaltar la figura de Hitler y denigrar a Lenin, se defiende con astucia y socarronería, se va quitando uno tras otro los siete jerseys que lleva debajo del abrigo, lo cuestiona todo e invoca el credo surrealista a cada momento. Después, se saca del bolsillo un extenso manifiesto, que tendrá que leer alguno de los presentes que no lleve termómetro bajo la lengua.’ (Santos Torroella, 1992: 18-19).

conmociones afectantes. De ahí entonces que el caso de Dalí, como el de Artaud, se nos antoje otro claro ejemplo de “reterritorialización”: recibido inicialmente por Breton con gran entusiasmo, Dalí se incorporó al grupo surrealista bajo la recubrición de un aura privilegiada otorgada por el propio Breton, quien creyó ver en él la perfecta encarnación del espíritu surrealista y el empuje necesario para imprimir nueva vida al movimiento. Breton se benefició, además, de la aportación daliniana del “método paranoico-crítico” y de la “imagen múltiple”, que le sirvió para dar consistencia y cobertura teórica a su ideal de surrealismo pictórico. No obstante, a pesar de este enriquecimiento que Dalí trae al surrealismo, Breton termina prescindiendo de él a causa de su autonomía creativa; algo que el “Papa negro” no podía permitir, dada la peligrosidad inherente a toda creación desarrollada al margen de su dominio.<sup>43</sup>

Como puede observarse, en esta etapa Breton continúa dominando la producción artística del grupo surrealista, sin dejar de efectuar las cribas necesarias para mantener una conformación interna bien controlada. Aparte de Dalí, en estos años, concretamente en 1938, Breton expulsa a otros dos puntales del surrealismo: excluye a los que en su día fueron otros compañeros íntimos; Paul Éluard y Max Ernst.<sup>44</sup> En lo venidero el “padre” del surrealismo evitará ya retirar la mano represiva de los cánones estéticos del movimiento; y en 1946 concibe el *Tercer Manifiesto del Surrealismo*, en el que realiza una revisión de sus preceptos. Al año siguiente organiza la Exposición Internacional Surrealista celebrada en Nueva York, con la que pretendía confeccionar una visión global de las manifestaciones artísticas del surrealismo, escogidas y unificadas bajo su propio criterio -aunque contando con la colaboración de Marcel Duchamp-, y darlas a conocer al mundo como en un gran “escaparate”. Para esta ocasión, Breton vuelve a ponerse en contacto con Artaud para solicitarle en préstamo parte de su obra gráfica con objeto de exhibirla en dicho evento. Pero, como ya adelantáramos en su momento, Artaud rehusó ceder

---

<sup>43</sup> Esta tendencia reterritorializadora de “*double bind*” propia de Breton se aprecia especialmente cuando el líder surrealista incluye en el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente” afirmaciones que, en comparación con la actitud demostrada, parecen realmente antagónicas: ‘La libre elección de estos temas [creativos] y la no restricción absoluta en lo que se refiere al campo de su exploración constituyen para el artista un bien que tiene derecho a reivindicar como inalienable. En cuestiones de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda clase de imposiciones, que bajo ningún pretexto se deje imponer moldes. A quienes pretendan presionarnos, tanto hoy como mañana, para que consintamos que el arte se vea sometido a una disciplina que consideramos radicalmente incompatible con sus medios, oponemos un rechazo inapelable y nuestra voluntad deliberada de atenernos a la fórmula: *toda clase de licencias para el arte.*’ (Breton; y Aragon, 1973: 30).

<sup>44</sup> Incluso el testimonio de Sarane Alexandrian, quien tuvo ocasión de conocer y tratar amigablemente a Breton en su juventud, y de asistir incluso a algunas reuniones y juicios de expulsión del grupo surrealista, nos deja estas impresiones, que remarcan la hostilidad del procedimiento autoritario de Breton: ‘Las rupturas en el seno del surrealismo tuvieron un carácter extremadamente dramático; Breton, en el momento en que sentía que alguien escapaba a su influencia, quería romper con él, no en su propio nombre, sino en el de la comunidad. [...] Breton solía formar un tribunal en el que el acusado se veía obligado a explicarse bajo pena de ser condenado por incomparecencia. Él mismo presidía dicho tribunal con una autoridad abrumadora y con argumentos contundentes.’ (Alexandrian, 1974: 179-180).

los dibujos y redactó cinco cartas dirigidas a Breton en las que exponía las razones de su negativa, además de sus opiniones acerca de lo improductivo de la exposición. Para Artaud, era más que cuestionable que un acontecimiento de semejante carácter pudiera beneficiar en algo a la causa real del surrealismo, esto es, a su intento de *fusionar arte y vida*; lo que, recordemos, no era otra que el “paradigma ético-estético”, causa en la que Artaud, claro está, seguía “militando”, aun al margen del grupo. Por eso, considerando que la macroexposición que proyectaba Breton no tenía nada que ver con los auténticos objetivos del surrealismo -y que incluso llegaba a contradecirlos-, el antiguo integrante del grupo rechaza la invitación, aun sabiendo que con este gesto corría el riesgo de ser estigmatizado de nuevo por el líder.<sup>45</sup>

En concreto, Artaud hallaba en la propuesta de la Exposición Internacional un insalvable cúmulo de incoherencias respecto a los ideales efectivos del espíritu surrealista; incongruencias relacionadas, esencialmente, con el hecho de integrar la actividad creativa del surrealismo en el contexto de un “museo-espectáculo”, algo que, en su opinión, simplificaba y empobrecía la auténtica finalidad de las obras artísticas allí “recluidas”. Según Artaud, las obras expuestas en ese ámbito eran expropiadas de su carácter y obligadas a *echar raíces* en una realidad que no es la suya. Son obras domesticadas y silenciadas, cuyos gritos y gruñidos son forzosamente acallados. Obras a las que se les ha robado su voz “minoritaria”. Las obras de arte sufren, así también, un *robo*, y por este mecanismo son desprovistas de su capacidad afectante. Dicho de otro modo, les es arrebatada su capacidad para producir oscilaciones deseantes. “Expuesto, el objeto es castrado”, diría Artaud. De ahí que, en su opinión, la exposición de Breton fuera inservible, compuesta por ‘*des objets qui ne brameront pas, ne pueront pas, ne schlingueront pas, ne péteront pas, ne cracheront pas, ne porteront pas de blessures, n’en recevront pas, seront extraits de leur ligne d’activité vivante par le fait qu’ils figureront dans une «exposition» vers laquelle tout le snobisme mondial se déplacera, lequel se garderait bien de risquer un atome de son être, pour changer quoi que ce soit à l’axe actuel de la réalité [...].*’ (Artaud, 2004: 1219-1220).<sup>46</sup> Por lo tanto, se concluye que, una vez “encarceladas” en el discurso

---

<sup>45</sup> Al final de una de sus cartas a Breton, Artaud se reafirma en su postura, a pesar de los “riesgos” de la decisión de no participar en la Exposición Internacional: ‘*Il est très probable qu’après cela vous me tournerez une fois de plus le dos comme cela se passa entre nous en 1925, que vous cracherez sur ma carcasse et mes idées, me vomirez de la tête aux pieds, je ne puis pourtant pas avoir une autre réaction.*’ (Artaud, 2004: 1214).

[‘Es muy probable que después de lo que antecede una vez más me volverá usted la espalda como sucedió ya entre nosotros en 1925, usted escupirá sobre mi esqueleto y mis ideas, me llenará de vomitona desde la cabeza hasta los pies, y sin embargo me es imposible tener otra reacción.’ (Artaud, 1977: 71)].

<sup>46</sup> [‘(...) objetos que no bramarán, no herirán, no se despelotarán, no pedorrearán, no escupirán, no proferirán heridas, no las recibirán, serán sacados de su línea de actividad viva por el hecho de figurar en una “*exposición*” hacia la cual se desplazará todo el esnobismo mundial, el cual se guardará muy mucho

expositivo, las obras de arte son *reterritorializadas*, pierden su potencial de afectación, y aún más, son *capitalizadas*, al sumarse a la dinámica mercantil en la que ven diluirse su poder contestatario y adquirir la recubrición de un valor económico o de “equivalencia” monetaria.

De este modo, al formar parte de dicho circuito, y en paralelo al hurto de su “*potenza*”, el arte experimenta su conversión en una *mercancía*, en un objeto de manipulación del capital, como pieza más que moviliza Imperio en sus procesos de “territorialización”. Esta es justamente otra de las razones que daba Artaud para no tomar parte en la Exposición Internacional, no estando de acuerdo con que sus obras se mostrasen en ‘*une galerie capitaliste où l’on vend très cher des tableaux qui ne sont plus de la peinture mais des valeurs marchandes, des valeurs, intitulées VALEURS, et qui sont au monde tout ce qui en tant qu’objet s’appelle VALEUR [...]*’ (Artaud, 2004: 1225).<sup>47</sup> He aquí que, en estas circunstancias, las obras de arte quedan totalmente inutilizadas como “*máquinas de guerra*”, viendo reducidas al máximo sus capacidades de desestabilización; fenómeno por el que pasan de ser “*dispositivos*” *afectantes* a meros *objetos de consumo*. A este respecto es interesante señalar cómo la convicción artaudiana entabla vínculos con la opinión de Toni Negri, para quien el mercado desfigura por completo la esencia del arte. En sus palabras: ‘El mercado, su poder, han absorbido toda potencia para evacuar la posibilidad de que [el arte] devenga singularidad, de que tenga valor para alguien o algo. De que produzca. La creatividad es suprimida.’ (Negri, 2000: 29-30). Esta es la consecuencia de lo que Negri llama “*capital parasitario*”, cuyo fin es apoderarse de la actividad artística con la intención de suprimir su amenaza; en la medida en el arte, como indica Negri, es producto del trabajo cooperativo de la “*multitud*”, o “*General Intellect*”. ‘Arte como *multitudo*: con la revolución, más allá del mercado, para determinar excedencia de ser.’ (Negri, 2000: 71).

Resulta lógico, entonces, que el arte exhibido en este tipo de exposiciones se haya convertido en una *experiencia asumida*, naturalizada; algo que ha pasado a formar ya parte del sistema; algo a lo que éste, por tanto, se ha acostumbrado y no le causa inquietud, porque, en efecto, ya no reviste para él riesgo alguno. Son obras que “no bramarán, no herirán...”; obras que ya no *escandalizan*. Como dijera Artaud, ‘*j’ai cette impression sinistre que la grosse masse bourgeoise croit maintenant s’être mithridatisée contre l’idée du danger surréaliste tout pur Et que cela ne l’empêche plus maintenant de dormir sur ses deux oreillers.*’ (Artaud, 2004:

---

de arriesgar un átomo de su ser, para cambiar lo que sea del eje actual de la realidad (...).’ (Artaud, 1977: 81)].

<sup>47</sup> [(...) una galería capitalista donde se venden cuadros carísimos que no son pintura sino valores de mercado, *valores*, llamados VALORES, y que son en el mundo todo lo que en tanto que objeto se denomina VALOR (...).’ (Artaud, 1977: 92)].

1214).<sup>48</sup> Por tanto, en esta situación, la fuerza revolucionaria del arte ha dejado de ser un peligro real para la subsistencia del sistema “edípico-imperial”. Las obras de arte, que eran las “máquinas de guerra” encargadas de librar esta batalla, han quedado inservibles. Ya no provocan irrupciones afectantes, ni cortes ni conexiones de flujos deseantes; ya no suscitan “devenires”, ni hay lugar para “dispositivos” que zarandeen el inconsciente. Con lo cual, estas producciones artísticas no podrán impactar en las “máquinas deseantes” para desasirlas de su atadura edípica, ni tampoco incidir en la desestructuración del socius. Así, exposiciones como la que Breton pretendía organizar no sirven para el cumplimiento real de la revolución surrealista – *la révolution de l’esprit*. En definitiva, y aunque supuestamente pretendiendo lo contrario, Breton ha hecho de la “máquina de guerra surrealista” un conjunto de “dispositivos” plegados a la voluntad de la “máquina civilizada-capitalista”.<sup>49</sup> No debe extrañarnos a estas alturas semejante afirmación: André Breton, so pretexto de liberar, termina reterritorializando, y hace de la revolución surrealista un convencionalismo que favorece la perpetuación del sistema de dominación. Por eso, en una de sus cartas, Artaud advierte al “padre” del surrealismo de algo que éste parece ignorar: que él mismo, André Breton, se ha convertido en un instrumento al amparo del sistema imperial; un subalterno que disciplina y controla el arte que se crea bajo su mando. Esta era, no en vano, la tarea del déspota.

#### 4.2.3. La organización “molar” del “surrealismo bretoniano”.

De esta manera ocurre, en efecto, que las “máquinas de guerra” de la vanguardia surrealista entran finalmente en los raíles de la macromáquina capitalista. La propia “*máquina abstracta-Breton*”, que en un principio parecía tan prometedora, tan llena de potencial revolucionario (recuérdense, por ejemplo, la época de su amistad con Vaché, la época de la “fase de los sueños”, la época en que nombra a Artaud director de *Le Bureau de Recherches Surréalistes*) acaba siendo reterritorializada. Pues qué duda cabe que Breton ha cumplido

---

<sup>48</sup> [‘(...) tengo la siniestra impresión de que la gran masa burguesa cree haberse inmunizado por la costumbre contra la idea del peligro surrealista puro. Y que ello ya no le impide dormir confortablemente.’ (Artaud, 1977: 71)].

<sup>49</sup> Por eso Artaud responde a la invitación de Breton en estos términos: ‘[...] *m’invitez-vous à participer à une exposition, dans une galerie d’art, hyper-chic, ultra-florissante, retentissante, capitaliste (eût-elle ses fonds dans une banque communiste) et où aucune manifestation quelle qu’elle soit ne eut plus avoir que le caractère stylisé, limité, fermé, fixe, d’une tentative d’art. [...] Non, je ne suis puis absolument pas participer à une exposition, et surtout dans une galerie [...].*’ (Artaud, 2004: 1208).

‘[(...) me invita usted a participar en una exposición, en una galería de arte, super-chic, ultra-florecente, rimbombante, capitalista (por mucho que tuviera sus fondos en una banca comunista) y donde cualquier manifestación sea la que fuere sólo puede tener el carácter estilizado, limitado, cerrado, fijo, de una tentativa de arte. (...) No, en modo alguno puedo participar en una exposición, y menos aún en una galería (...).’ (Artaud, 1977: 61)].

extraordinariamente bien con las exigencias edípicas, esforzándose en conseguir la disposición de un inigualable “*organismo*” en torno suyo. Si bien, como acabamos de decir, él es el primer “organismo” disciplinado, y el encargado de extender la misma *molarización* entre sus “discípulos”. Así que, a pesar de iniciarse como “esquizo”, Breton pervierte su origen rizomático para acomodarse a las pautas “molares”, y así abraza la paranoia, que es, dicho de otro modo, *la esquizofrenia de Imperio*. Una esquizofrenia dañina, de la que intenta escapar todo auténtico “esquizo”, pues es sabido que el capital se afana en absorber la fuerza rizomática para crear a partir de ella *su propio “esquizo”*; movilizado como títere de los procesos de “territorialización” y no como “línea de fuga”. En este sentido, ciertamente, tal y como apuntaron Deleuze y Guattari, *el capital esquizofreniza*. No obstante, por fortuna se dan también numerosas “líneas de fuga”, como aquellas de la “*máquina abstracta-Artaud*” y las de otros tantos “nómadas” del surrealismo, que escapan del polo paranoico del “*double bind*”. Algo que no le ocurre al autoproclamado líder surrealista, que queda atrapado en un *deseo edipizado* y traspuesto en un “*cuerpo*” *capitalizado*; conversión que intenta expandir entre sus acólitos.

Compleja misión la de André Breton; la de mantener sometida la inquieta y diversa “familia” del surrealismo, la cual, con el paso del tiempo, ve aumentar progresivamente su número de miembros gracias a nuevas incorporaciones. Esto suponía un peligro constante de desfiguración de los valores “originales” del surrealismo tal y como su fundador los había concebido. Por eso, la mirada siempre vigilante de Breton supervisa cada acción para extirpar cualquier irrupción creativa diferente al dogma, y así seguir llevando el timón del rumbo de sus “ahijados”. Podemos decir, en consecuencia, que Breton encarna a la perfección las funciones de Edipo; como lo hace también el psicoanalista, que quiere encauzar a su paciente por el sendero “adecuado”. En este punto, el paralelismo con el psicoanálisis se hace patente: a Breton le pasó lo que a Freud; que conforme se suceden las nuevas incorporaciones y se agranda el colectivo, se ve en la necesidad que poner en marcha un mecanismo territorializador para afrontar las dificultades de control ante esta expansión y diversificación. De hecho, el movimiento psicoanalítico nació hasta cierto punto como el surrealista, de manera espontánea, cuando sobre el año 1902 comienzan a agregarse en torno a Freud varios médicos jóvenes, interesados en la disciplina psicoanalítica en ciernes. Se llamaron a sí mismos la “Sociedad psicológica de los miércoles”, día en que se reunían al caer la tarde en la consulta de Freud para debatir e intercambiar puntos de vista y experiencias médicas. Estas reuniones semanales, distendidas y productivas, recuerdan a aquellas de trabajo, convivencia y experimentación que celebraban los surrealistas durante ese primer periodo de indagación revolucionaria que fue la “etapa de los sueños”. Pero esta fase inicial de la agrupación psicoanalítica, como también



aquella dentro del surrealismo, duró poco, ya que fue adoptando una tendencia marcadamente jerárquica, centralizada por la figura de Freud -como entre los surrealistas por la de Breton-, y culminando en la configuración de una asociación con estructura interna y funcionamiento reglado, que en el caso del grupo freudiano cristalizó en la Sociedad Psicoanalítica de Viena.

Esta progresiva transformación del colectivo psicoanalista desde un estado “*molecular*” a otro “*molar*” va en paralelo a la publicación de un texto escrito por Freud: *Historia del movimiento psicoanalítico*, que vio la luz prontamente, en el año 1914. Obra en la cual, a pesar de su corta andadura, Freud se proponía realizar una semblanza de la historia del grupo y sus integrantes; algo que recuerda irremediamente a André Breton cuando en 1924 redacta el *Primer Manifiesto Surrealista*, en el que intentaba documentar el progreso del surrealismo, definir sus criterios y enumerar su lista de componentes. Tanto uno como otro son textos connotativos de esta transformación de carácter que opera un cambio radical en ambos movimientos, pasando de una fase de “integración” que admite la libre entrada de “líneas moleculares”, a otra etapa de “diferenciación”, en la cual se empiezan a sobrecodificar las fuerzas rizomáticas a las que antes se había dado acceso. No obstante, fue con anterioridad a la publicación del libro de Freud, concretamente en 1907, cuando ocurrió el primer gesto revelador de dicho cambio sustancial: en este año Freud decide disolver la “Sociedad psicológica de los miércoles”. Pero no lo hace para eliminarla, sino para “refundarla”, es decir, para reformarla y otorgarle una estructura funcional y un perfil cerrado que la convertiría en la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Lo hace, pues, con objeto de recomponerla y *organizarla*. El procedimiento empleado para tramitar la disolución de la agrupación es por sí mismo significativo de las intenciones que motivan su refundación: Freud envía una circular a los participantes del grupo de los miércoles, solicitando la firma de una carta de socio que haría efectiva la entrada en la asociación; adhesión que habría de renovarse periódicamente cada tres años. Semejante actitud evoca aquella de André Breton como “padre” del surrealismo, exigiendo la declaración de fe al “SURREALISMO ABSOLUTO”, y regulando la incorporación o expulsión de sus miembros.

Podríamos decir que la figura de Breton dentro del surrealismo dialoga con la de Freud como “padre” del psicoanálisis, quien, ocupando así mismo el puesto de caudillo, pondrá de manifiesto una imbatible soberanía sobre su comunidad de fieles, blandiendo una férrea autoridad que ha sido señalada numerosas veces como rasgo característico de la personalidad de Freud. Un rasgo que intervino de manera determinante en la conformación interna y evolución histórica del movimiento psicoanalítico, del cual Freud se consideraba indefectiblemente

fundador. Y es que en Freud, como veíamos también en Breton, se da el convencimiento de una especie de encomienda, propia de aquel que debe velar por una misión colectiva por compromiso con un fin trascendental.<sup>50</sup> Por eso, no hay lugar tampoco en el movimiento psicoanalítico para ramificaciones alternativas al tronco central representado por el líder, en quien están depositadas la Verdad y la potestad para ejercer la autoridad desde un posicionamiento privilegiado. Por encima de cualquier argumento, Freud no permitirá a sus seguidores ninguna revisión ni desviación de sus teorías, y mucho menos, de la base que la sostiene: el “Complejo de Edipo”, que él siempre creyó su gran descubrimiento.<sup>51</sup> Y lo que es más, con esta actitud, el “padre” del psicoanálisis provoca sucesivas escisiones de “amigos disidentes”. Se marcharán del grupo, entre otros muchos, Adler y Wilhelm Stekel (que fue quien propició la agrupación pero que finalmente la abandona), sin olvidar el conocido enfrentamiento con otro de sus discípulos más apreciados, C. G. Jung, que en el momento en que empezó a seguir su propio camino, se convirtió para Freud en un enemigo a combatir. Las fuentes críticas y diversos testimonios de personalidades más o menos vinculadas al fundador del psicoanálisis nos han legado opiniones que describen a Freud en el desempeño de las funciones de un jefe que ordena y manda. Incluso en la biografía que de él escribe Hans Sachs, con obvia inclinación idolátrica, se vislumbran estas cuestiones.<sup>52</sup> Como resumiera Erich Fromm:

---

<sup>50</sup> Las palabras que dedica Robert Castel al estudio de la mediación profética en la autoridad despótica del grupo freudiano bien podrían aplicarse al del grupo de André Breton. Véanse las evidencias: ‘Paralelamente el profeta comienza a reclutar adeptos sobre la base de la novedad de su mensaje y de su carisma personal. La primera forma de institucionalización de la profecía es la secta. Una secta es un electivo de marginales vinculados por una afinidad personal con el profeta. La relación con el maestro y la relación con el mensaje son una y la misma cosa. Deja tus redes, tu ridícula hidroterapia y tu brutal sugestión directa, yo te convertiré en un pescador de hombres, te revelaré la clave de los sueños, los misterios de la sexualidad, el reino de Edipo y el dominio de la fantasía. [...] Fidelidad al maestro, fidelidad a la profecía: la ortodoxia es al mismo tiempo lealtad personal y adhesión teórica.’ (Castel, 1980: 127). En adelante tendremos ocasión de contrastar esta formación grupal de “secta” con la de “masa”, a la que Deleuze y Guattari oponen la de “manada” como ejemplo de “grupo molecular”.

<sup>51</sup> Uno de los muchos ejemplos de la negativa de Freud a asumir cambios en su disciplina puede apreciarse en una anécdota relatada por uno de sus discípulos, el psicoanalista húngaro Sándor Ferenczi, quien fuera al principio uno de los seguidores predilectos del maestro. Sin embargo, en una ocasión Ferenczi tuvo la idea de exponer a Freud su inquietud de incorporar cierta novedad a la técnica psicoanalítica, confiando a los pacientes un trato más humano y amoroso en vez de emplear con ellos la tradicional actitud fría e impersonal del analista, que Freud estimaba tan científicamente necesaria. Semejante “atreimiento”, el de cuestionar los procedimientos que Freud consideraba certeros, justifica que éste dedicase a su discípulo unas maneras frías y tajantes. En palabras del propio Ferenczi: ‘El profesor escuchó mi exposición con creciente impaciencia y finalmente me advirtió que estaba pisando terreno peligroso y que me estaba apartando fundamentalmente de las costumbres y técnicas tradicionales del psicoanálisis. [...] Esta advertencia puso término a la entrevista. Le tendí la mano para despedirme cariñosamente. El profesor me volvió la espalda y salió de la habitación.’ (Citado en Fromm, 1960: 69).

<sup>52</sup> ‘Freud, en efecto, no representaba sólo para sus alumnos un sabio genial entre otros que hubieran ilustrado su especialidad: él era el creador; sin precedente ni competidor, encarnaba a la vez el pasado y el futuro de una ciencia inédita y los que le seguían debían esperar de él no sólo una multiplicación de sus conocimientos sino hasta la menor migaja de su saber. Aquella situación no tenía sólo consecuencias morales sino que suponía una estrecha dependencia material, puesto que los primeros psicoanalistas no tenían otra fuente de clientela que los enfermos enviados por el maestro. Los más

‘El problema del autoritarismo de Freud ha sido objeto de muchas discusiones. Se ha sostenido con frecuencia que Freud era de un autoritarismo rígido y, por lo tanto, intolerable para las opiniones ajenas y para las críticas de su teoría. Es difícil desdeñar el volumen de pruebas que apoyan esta opinión. Freud no aceptó nunca ninguna indicación importante para introducir cambios en su obra teórica. O estaba uno completamente a favor de su teoría -y eso significaba, también, a favor suyo- o estaba contra él.’ (Fromm, 1960: 67).

A consecuencia de esta cobertura *arborescente* que acabamos de apuntar nos parece lícito afirmar que el psicoanálisis, bajo el poder de Freud, experimentó un fenómeno análogo al surrealismo bajo el liderazgo de Breton; convirtiéndose en dogma, en “religión”, en un “*cuerpo organizado*” de conceptos inamovibles; y Freud, en su líder mesiánico, como una especie de Moisés moderno. Una figura que no por casualidad obsesionaba al “padre” del psicoanálisis, en la medida en que Moisés encarnaba las funciones de “padre”, profeta, cabeza y guía del pueblo judío, a cuya cultura pertenecía precisamente Freud. Freud como Moisés; otro líder que conquista un terreno desconocido: una Tierra Prometida. ‘La identificación de Freud con Moisés era consciente y cultivada. Anteriormente ya se había comparado con Cristóbal Colón. Le escribe a Fliess: “No soy un hombre de ciencia, por temperamento soy un conquistador”.’ (Mannoni, 1976: 143). Freud es otro *profeta*; es como Breton, otro ungido, otro déspota.<sup>53</sup> No en vano, Deleuze y Guattari hablan de la “misión sacerdotal” del psicoanálisis y entablan un paralelismo entre la lógica de dicha disciplina con la de las religiones monoteístas. Así que si André Breton era el “Papa” del surrealismo, Freud bien podría ser también otro pontífice, en este caso el “Papa” del psicoanálisis. Pero no sólo un Papa, sino también un *General*; una figura de poder que imparte órdenes y regula comportamientos, marca la voluntad y los cuerpos, y aplica una disciplina castrense, que es imposible desobedecer por temor al castigo, a la expulsión, y al consejo de guerra. Ciertamente, un General es un instrumento idóneo de disciplinamiento; por eso exclamaban Deleuze y Guattari: “¡No suscitéis un General en vosotros!” ¡Huid del “microfascismo”! Ello no impedirá, sin embargo, que los surrealistas

---

ambiciosos de ellos podían temer también que en su camino se interpusiera siempre aquel hombre a quien debían todo y que, por eso mismo, los sepultaba en su sombra.’ (Robert, 1966: 292).

<sup>53</sup> Podríamos decir que tanto Freud como Breton padecen lo que Fernando Pessoa, en sus estudios de psicología, llamó la “psicología del mesianismo”; referida a la convicción de determinados “hombres de genialidad” de estar tocados por la gracia divina, y que asumen el puesto de quien tiene la capacidad de conocer al ser superior. Este sujeto se siente un enviado y se adjudica la responsabilidad de traducir la voluntad de Dios, siendo supuestamente conocedor de sus verdades, ‘dado que es *él* quien las posee (sus ideas particulares) y no otros hombres, pues no son propiedades comunes; por ello, siente como si alguien se las hubiera dado, como si fueran inhalaciones, *inspiraciones*. Además, como es al genio, o a los hombres como él, que *él* debe lo que es, entonces tiene la sensación de haber sido elegido entre otros hombres para transportar esas modalidades elevadas de la existencia espiritual.’ (Pessoa, 2013: 74).

sufren la rigidez militar del suyo propio, el General Breton, que además de fiel soldado es un pragmático *colonizador*, un conquistador que hace grandes descubrimientos y ejerce sometimientos en igual proporción.<sup>54</sup>

En esto Breton se parece también a Freud, quien siempre soñó con alcanzar la fama y el reconocimiento científico por la aportación de algún descubrimiento o logro relevante; identificándose desde la infancia con los grandes líderes militares, los grandes aventureros y conquistadores.<sup>55</sup> Es más, ‘Sigmund Freud siempre se sintió como un conquistador a lo Cortés, a lo Aníbal, a lo Napoleón y a lo Massena... Guillermo el Conquistador se impuso con sus soldados y se hizo coronar rey de Gran Bretaña. ¡Genio y Figura!’ (Torres, 2007: 72). En efecto, como ya dijese Deleuze y Guattari, Freud fue un irreplicable Cristóbal Colón, que creía ciegamente en su *descubrimiento* de una nueva tierra, la del inconsciente. Él mismo decía haber desenterrado, después de Schliemann, otra Troya que, como la de Homero, se creía mítica. Un descubrimiento que, al igual que el resto de descubrimientos históricos, tiene fecha precisa: en concreto, Freud señala el 15 de octubre de 1897 como la fecha en que descubre el “Edipo”. Siguiendo esta línea, como buen general y colonizador, André Breton, que en tantos aspectos se asemeja a Freud, sabrá desplegar también entre sus acólitos un eficaz “sistema panóptico” que lo convierte, por decirlo en términos de Michel Foucault, en una “institución de secuestro”, la cual roba el “cuerpo” y la “lengua”, el deseo y la creatividad, en el seno del surrealismo. Pero además de vigilar y robar, el método de Breton se refuerza con un recurso ya conocido: el de la expulsión; aunque dicha sistematización represiva no es precisamente de creación “bretoniana”,

---

<sup>54</sup> Por eso nos cuesta secundar aquí la opinión de Maurice Blanchot: ‘El surrealismo es y fue siempre una experiencia colectiva. Es la primera característica. En ese sentido, sospechamos que el papel de Breton fue diferente del que, por admiración, por afecto o rencor, se le suele asignar. No fue ni un maestro, ni un guía, ni un presidente de partido, ni un jefe religioso; tampoco un simple árbitro o el genio que su superioridad inocente hubiese puesto en el lugar de todos los otros, dando existencia y coherencia a lo que, sin él, no hubiera sido más que un alboroto de delirios o una confrontación de promesas.’ (Blanchot en A.A.V.V., 1970: 15). De hecho, el férreo control desplegado por Breton como líder del grupo surrealista no ha motivado únicamente entre la crítica la opinión de sus detractores, que le tildaron, como es sabido, de “Papa negro”, sino que ha despertado también la opinión de algunos estudiosos a quienes, por el contrario, les ha parecido digna de elogio la autoridad “bretoniana”. Por ejemplo, García Gállego aplaude “la disciplina e intransigencia” con que Breton mantuvo los valores definitorios del surrealismo. En sus palabras: ‘Sin ese esfuerzo lúcido, sin ese espíritu que condujo al Surrealismo a numerosas crisis, expulsiones y rectificaciones, sin esa rigidez que le valieron no sólo la pérdida de muchos de sus mejores amigos sino también apodos como “dictador” y “pontífice”, pero que no le apartaron básicamente de su idea original, el Surrealismo habría sido posiblemente un movimiento más en el contexto de las vanguardias.’ (García Gállego (comp.), 1987: 14).

<sup>55</sup> ‘Freud sintió de niño profunda admiración por los grandes jefes militares. Aníbal, el gran cartaginés, Napoleón, general a quien se supone judío, y Massena, fueron sus primeros héroes. Se interesó apasionadamente por las guerras napoleónicas, y pegó los nombres de los mariscales de Napoleón en las espaldas de sus soldados de madera. A los catorce años se interesó mucho por la guerra franco-prusiana. Tenía en su estudio mapas con banderitas y discutía con sus hermanas problemas de estrategia.’ (Fromm, 1960: 72).

sino que tiene tras de sí un amplio historial de precedentes elaborado a través de épocas pasadas. Será Foucault, en *La vie des hommes infâmes* (1977), quien mejor lo analice al incluirlo en un estudio detallado de los procedimientos de la sociedad punitiva: expulsión o deportación, recompensa por captura o imposición de trabajos comunitarios, marca corporal del castigo y exclusión pública, y finalmente, el encierro.

De entre todas estas modalidades, a lo largo de los siglos han abundado especialmente los casos de expulsión, aunque es interesante remarcar que éstos, como aquellas expulsiones a las que eran tan aficionado Breton, aparecen casi siempre combinados con alguno de los otros formatos mencionados de control y castigo. Podríamos citar por ejemplo la táctica empleada por los Reyes Católicos contra los judíos (marca y expulsión), o la que usara el Tercer Reich contra judíos, homosexuales y artistas “degenerados” (marca, expulsión y encierro).<sup>56</sup> Pero por encima de éstos, a Foucault le interesan dos modelos específicos, que aunados, han sido los principales protagonistas de la historia del sometimiento individual y colectivo en el discurrir de la cultura occidental. Se trata, por un lado, del recurso a la expulsión (que Foucault llama el “*modelo del leproso*”) y por otro, del recurso a la reclusión integradora (el denominado “*modelo del apestado*”). El primero alude a la instrumentalización de los enfermos contagiosos, sobre todo leprosos, a los que se marcaba y diferenciaba del resto de la población, y se les prohibía la entrada a las ciudades, estando condenados a vagar por las periferias urbanas y mendigar por los caminos. El segundo, en cambio, se refiere a los individuos afectados por la peste, que en vez de ser expulsados, eran integrados en las ciudades, aunque no de manera libre, sino confinados en espacios concretos de reclusión, de aproximado carácter hospitalario. El modelo del apestado se traduce, pues, en una forma distinta de entender el aislamiento, y sobre todo de hacer más efectivo el control de los individuos anómalos; aquellos “hombres infames”, que Foucault denominó “*anormales*”, por no adecuarse a las normas de convivencia pactadas y poner en riesgo su ordenamiento interno, pudiendo hacer estallar el funcionamiento del “*organismo social*”.

---

<sup>56</sup> Cabría insistir, aun de manera colateral, en el tema, y plantear una analogía con el método de control nazi, sobre todo en casos como el del campo de concentración de Les Milles, la vieja fábrica de tejas a ocho kilómetros al suroeste de Aix-en-Provence que durante la Segunda Guerra Mundial se convirtió en uno de los mayores campos de detención para la deportación de judíos y supuestos espías cazados en territorio francés. Este recinto se llegó a conocer como “el campo de los pintores”, habiendo sido decenas los artistas allí retenidos, entre ellos los surrealistas Max Ernst y Hans Bellmer. El ambiente carcelario de reclusión se ocultaba tras una calurosa bienvenida: el centro de detención se disfrazaba de una suerte de colonia vacacional, donde se podía pintar sin reprimenda ni castigo, donde se celebraban veladas festivas, conciertos, etc., mientras en paralelo los “residentes” luchaban por sobrevivir y evitar ser introducidos en uno de los trenes que paraban en la cercana vía con destino a Auschwitz.

Como podemos ver, la modalidad del apestado comporta un método de dominación hasta cierto punto más perverso que el de la simple expulsión tipificada en el modelo del leproso.<sup>57</sup> Ahora bien, funcionando ambos en sincronía darán lugar a un procedimiento de control muy similar al que pone en práctica la “máquina civilizada-capitalista”, consistente en la unión de las fases de “*inclusión*” (“desterritorialización”), “*diferenciación*” (“territorialización”) y “*administración*” (“reterritorialización”). André Breton sistematizó un aparato semejante al subyugar a los surrealistas, primero admitiéndolos e integrándolos en el grupo (aparente libertad), después marcándolos y recluyéndolos (diferenciándolos, acusando los aspectos que lo separan de la norma), y finalmente expulsándolos. Un recorrido por todos los formatos punitivos que le sirven al “padre” del surrealismo para mantener el control de la agrupación y purgarla de la amenaza contagiosa de los “apestados” que surgen en ella. Así pues, el poder “bretoniano” se conduce como el de Imperio, que primero se afana en incluir a los “anormales”, para luego sobrecodificarlos. En estas circunstancias, no cae en saco roto que precisamente Antonin Artaud, quizá el “apestado” más notable del surrealismo, declarase su firme intención de provocar, por medio de su *Théâtre de la Cruauté*, una *epidemia de peste*... En concreto, en el texto titulado “El teatro y la peste”, incluido en *El Teatro y su doble*, Artaud relata la epidemia que brotó en Marsella en el año 1720; haciendo especial hincapié en los estragos que causó la enfermedad, que describe con un variado abanico de síntomas de *des-organización* física. La peste como detonante de un completo *desajuste orgánico* entre la población: en el relato artaudiano, el organismo físico se altera y descompone bajo el efecto de la epidemia; pero también se desestructuran el organismo psíquico y colectivo de la institución social.<sup>58</sup>

Por tanto, tal y como la entiende Artaud, *la peste es el medio perfecto de “des-organización”, de descomposición del “organismo”; un peligro certero para la molaridad.*<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> ‘Me parece que en lo que se refiere al control de los individuos, Occidente no tuvo en el fondo más que dos grandes modelos: uno es el de la exclusión del leproso; el otro es el modelo de la inclusión del apestado. [...] No se trata de expulsar sino, al contrario, de establecer, fijar, dar su lugar, asignar sitios, definir presencias, y presencias en una cuadrícula. No rechazo, sino inclusión. [...] En tanto que la lepra exige distancia, la peste, por su parte, implica una especie de aproximación cada vez más fina del poder en relación con los individuos, una observación cada vez más constante, cada vez, más insistente.’ (Foucault, 2007: 51-54).

<sup>58</sup> ‘*Il assiste à toutes les déroutes de la morale, à toutes les débâcles de la psychologie, il entend en lui le murmure de ses humeurs, déchirées, en pleine défaite, et qui, dans une vertigineuse déperdition de matière deviennent lourdes et se métamorphosent peu à peu en charbon.*’ (Artaud, 1997a: 15).

[‘El virrey asiste a todos los quebrantamientos de la moral, a todos los desastres psicológicos; oye el murmullo de sus propios humores; sus órganos, desgarrados, estropeados, en una vertiginosa pérdida de materia, se espesan y metamorfosean lentamente en carbón.’ (Artaud, 1986a: 15)].

<sup>59</sup> También otros surrealistas aparte de Artaud demostrarían interés en la expansión desarticuladora de la peste. Pensamos, concretamente, en Luis Buñuel, de quien es conocido su interés por la enfermedad. Algunos estudiosos del cineasta, como Víctor Fuentes, han destacado la presencia turbadora de la peste en la repertorio buñueliano. Por ejemplo, al respecto del film *Los olvidados* (1950), dice así: ‘En el sentido

Este es, en definitiva, el objetivo del “Teatro de la Crueldad”, *provocar la peste*; pues además, para Artaud, el estado orgánico del apestado es idéntico al del actor de la “crueldad”: un cuerpo convulso que quiere liberar su acción inconsciente de la captura que le es impuesta. En contraste, el psicoanálisis pretenderá curar de la “peste” a sus “locos”; esto es, sanarlos del virus que amenaza con convertirse en motivo de agitación. Sin duda, una misión de estas características también le resultaría conocida a André Breton, obcecado en purificar los miembros potencialmente peligrosos de la comunidad surrealista.<sup>60</sup> Para Artaud, en cambio, tal propósito carece de sentido, dado que lo que él busca es justamente lo contrario: *propagar la peste para hacer enfermar al “organismo”*.<sup>61</sup> A diferencia de Artaud, el líder de los surrealistas se siente en la obligación de frenar esos disturbios dentro del grupo, y por ello asume, una vez más, el rol de Edipo. De hecho, el propio Edipo fue, como recoge la tragedia de Sófocles, otro interesado en curar la peste de sus súbditos. Foucault se hace eco de ello en *La vérité et les formes juridiques* (1974), donde argumenta que Edipo, atento a mantener su potestad, aspira a erradicar la epidemia y sofocar el desorden que ésta trae consigo: ‘Tengo gran interés en curaros de la peste, pues no sólo a vosotros afecta sino también a mí mismo, en mi soberanía y realeza.’ (Foucault, 1983: 50).

Este es Edipo, el Edipo imperial que ya conocemos; el Edipo hecho rey, que personifica el ejemplo paradigmático del déspota. Un Edipo que, sin embargo, hay que diferenciar del Edipo del comienzo del relato mítico; aquel joven errante todavía no coronado monarca, que liberado de toda represión superyoica, da rienda suelta al deseo inconsciente cumpliendo el

---

latente del filme reaparece el paralelo con *Edipo Rey*, con esa aparición de la peste que se extiende invisible, pero contagiándolo todo (recordemos el interés que Buñuel mostró siempre por hacer una película sobre la peste).’ (Fuentes, 2000: 102).

<sup>60</sup> La actitud del líder surrealista es indudablemente la de un médico y chamán sanador a la cabeza de una comunidad de la que se considera responsable. Poco importa, pues, que en su poema “Línea quebrada”, dedicado a Raymond Roussel, Breton se propusiera expandir la “peste” surrealista: “Luego portaremos allende nuestro lujo incómodo/ Portaremos allende el lujo de la peste/ Nosotros un mínimo de escarcha sobre los hacinamientos humanos/ Y nada más [...]”.

<sup>61</sup> Algo parecido ocurre en el *Decamerón* de Bocaccio, que recoge los síntomas de la peste entre los ciudadanos de Florencia. También en *La peste* (1947) de Albert Camus, donde una plaga de ratas extiende por la ciudad argelina de Orán una epidemia de peste bubónica, imponiendo un total aislamiento a sus ciudadanos, que en medio del creciente pánico colectivo, van perdiendo sus convencionales máscaras sociales (no se pierda de vista la similitud con *El ángel exterminador* de Buñuel) y desatan el desorden en la organización interna de la urbe. También de Camus, *Calígula* (1944), una especie de analogía romana del príncipe noruego Hamlet, también neurótico aunque lúcido protagonista, se hace eco de esta des-organización que disemina la locura y que se expande en su interior, como una descomposición orgánica, que es, en definitiva, la fiebre esquizofrénica de quien se deshace y combate contra su “microfascismo”. Por eso Calígula, como Artaud en su “revolución interna”, termina observando que se trata de *una enfermedad del cuerpo*: ‘Creía, como todo el mundo, que era una enfermedad del alma. Pero no, lo que sufre es el cuerpo. Me duele la piel, el pecho, los miembros. Tengo la cabeza vacía y el estómago revuelto. Y lo más horrible es este sabor en la boca. Algo que no sabe a sangre, ni a muerte, ni a fiebre, sino a todo eso a la vez.’ (Camus, 1999: 36).

sueño infantil de eliminar al padre y poseer a la madre. Ahora bien, sucede que esta identidad rizomática del primer Edipo durará poco, siendo prontamente capturada por la “reterritorialización”, que es como Sófocles nos lo muestra: un Edipo que ya ha conocido la verdad y accedido así a la realidad de la consciencia, circunstancia que le ha valido su “codificación” –la vergüenza, mediada por los códigos morales, familiares y sociales, se ha impuesto sobre él, y él mismo terminará infligiéndose el castigo de este “superyó” que lo ha colonizado, provocándose la ceguera. Obsérvese que el Edipo inicial, el Edipo “nómada”, asesino del Padre, sin cargo de conciencia, remordimiento o sentimiento de culpa, es finalmente obligado a integrarse en una estructura vertical con motivo de su nombramiento real, que lo *institucionaliza* y transforma en el gobernante de un pueblo, como una especie de “segundo padre”. Justo lo que le pasa a Breton al abandonar la fase primera del surrealismo y convertirse en el dirigente todopoderoso del movimiento.<sup>62</sup> De esta forma, el joven Edipo, previamente esquizoide, ocupa ahora el puesto del padre, lleva sobre sí su corona, y debe ejercer un poder soberano como su progenitor lo había hecho antes que él. Edipo deja de transitar por los caminos y entra finalmente en el triángulo familiar. El “rizoma” original queda así atrapado en una composición arborescente; su “línea de fuga” se quiebra: *Edipo mismo es edipizado*.

Un proceso por el que discurre paralelamente André Breton. Y es que, en efecto, tanto Edipo como Breton caen en la misma trampa, pues ni uno ni otro consiguen observar la distinción fundamental que separa al “esquizo” del paranoico, y que, por el contrario, acierta a ver Artaud –la clave reside en que *hay que matar al Padre, pero no ocupar su puesto*.<sup>63</sup> En

---

<sup>62</sup> Deleuze y Guattari resaltan también esta dualidad “esquizo-paranoide” en la historia de Edipo, aunque ellos sitúan el nomadismo del protagonista, no antes de su encuentro con la esfinge, sino en la viaje errático que emprende después de descubrir la trágica verdad: ‘*Une chose nous trouble encore une fois, l’histoire d’Œdipe. Car Œdipe dans le monde grec est presque unique. Toute la première partie est impériale, despotique, paranoïaque, interprétative, devineresque. Mais toute la seconde partie, c’est l’errance d’Œdipe, sa ligne de fuite dans le double détournement, de son propre visage et du visage de Dieu. [...] Revenons encore à la psychanalyse. Ce n’est pas par hasard que Freud a bondi sur Œdipe. C’est vraiment le cas d’une sémiotique mixte: régime despotique de la signifiance et de l’interprétation, avec irradiation du visage; mais aussi régime autoritaire de la subjectivation et du prophétisme, avec détournement du visage (du coup, le psychanalyste situé derrière le patient prend tout son sens).*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 156-157).

[‘Hay algo que todavía sigue inquietándonos: la historia de Edipo. Pues Edipo, en el mundo griego, es casi excepcional. Toda la primera parte de su historia es imperial despótica, paranoica, interpretativa, adivinatoria. Pero toda la segunda parte es la errancia de Edipo, su línea de fuga en la doble desviación, su propio rostro y el rostro de Dios. (...). Volvamos una vez más al psicoanálisis: no es casualidad que Freud haya recurrido a Edipo. Edipo es un caso claro de semiótica mixta: régimen despótico de la significancia y de la interpretación, con irradiación del rostro; pero también régimen autoritario de la subjectivación y del profetismo, con desviación del rostro (como consecuencia, el que el psicoanalista se sitúe detrás del paciente adquiere todo su sentido).’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 129)].

<sup>63</sup> ‘Nuestra historia conoce muchos de esos fundadores de imperios, quienes, en la búsqueda de la madre, se convirtieron, finalmente, en padres de la patria. Nuestro héroe Edipo se hizo padre y se apoderó



definitiva, Edipo, al igual que Breton, comienza una trayectoria propia del “rizoma”, pero pronto advertimos que se trata en realidad de una “raicilla”. Son dos casos engañosos y potencialmente peligrosos, ya que no se contentan con ser reterritorializados, sino que se sienten llamados ellos también a proyectar la “reterritorialización” en su entorno, gracias al puesto de superioridad que se adjudican. Y así, al hacerse reyes, al hacerse líderes, tanto Edipo como Breton devienen déspotas; hombres de poder mesiánico, autárquico y plenipotenciario, con todas sus consecuencias.<sup>64</sup> Entre éstas, como ya se dijo, las “máquinas abstractas” devienen un objeto de captura del déspota. Por eso Deleuze y Guattari advierten que hay “máquinas abstractas” que en lugar de emprender “líneas de fuga” hacen justo lo contrario, las obstruyen y dificultan. ‘*Il y aura toujours un Breton contre Artaud, un Goethe contre Lenz, un Schiller contre Holderlin, pour surmoïser la littérature, et nous dire: attention, pas plus loin! pas de «fautes de tact»! [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 159).<sup>65</sup> De ahí que la tarea del “esquizo” sea combatir esta “sobrecodificación”, sorteando la insistente estrategia de captura. Así también, en el surrealismo será necesario lidiar con esta doble tendencia interna, una codificadora y otra sobrecodificadora: ‘*De même, pas de mouvement artistique qui n’ait ses villes et ses empires, mais aussi ses nomades, ses bandes et ses primitifs.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 543).<sup>66</sup> De hecho, son estos “nómadas”, estos primitivos -los “prófugos” del movimiento oficial- los que merecen nuestra atención, en la medida en que aportan vías de escape aún no codificadas que sugieren una vía para la efectiva realización de “líneas de fuga”. Así pues, son estos “tránsfugas” los que permiten reivindicar, como decíamos en el capítulo anterior, el potencial de la faceta no reterritorializada de las vanguardias.

---

del dominio sobre la sociedad y la naturaleza y ya no pudo realizar su propia y satisfactoria vida social.’ (Kurnitzky, 1992: 10).

<sup>64</sup> ‘El saber de Edipo es esta especie de saber de experiencia y al mismo tiempo, este saber solitario, de conocimiento, saber del hombre que quiere ver con sus propios ojos, solo, sin apoyarse en lo que se dice ni oír a nadie: saber autocrítico del tirano que por sí solo puede y es capaz de gobernar la ciudad. La metáfora del que gobierna, del que conduce, es utilizada frecuentemente por Edipo para describir lo que hace. Edipo es el conductor, el piloto, aquél que en la proa del navío abre los ojos para ver. [...] Edipo cayó en la trampa porque fue ese hombre de la mirada autocrática [...] [el hombre del] saber tiránico de quien quiere ver con sus propios ojos sin explicar a dioses ni hombres [...]’ (Foucault, 1983: 55-56).

<sup>65</sup> [‘Siempre habrá un Breton contra Artaud, un Goethe contra Lenz, un Schiller contra Hölderlin, para superyoizar la literatura y decirnos: ¡cuidado, no más lejos!, ¡nada de “faltas de tacto”! (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 139)].

<sup>66</sup> [‘De igual modo, no hay movimiento artístico que no tenga sus ciudades y sus imperios, pero también sus nómadas, sus bandas y sus primitivos.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 443)].

### 4.3. ¿Surrealismo o surrealismos? La debatida existencia del “surrealismo español”, o su causa “molecular”.

Terminábamos el apartado anterior aludiendo a las “líneas de fuga” trazadas por aquellas subjetividades rupturistas con la corriente oficial o “mayoritaria”, decantada ésta en la tipología ontológico-social del “grupo sometido”; y nos referíamos en particular al hecho de que estas fuerzas rizomáticas, articuladas, por tanto, como “grupos-sujeto”, nacían en el interior de la colectividad sometida, desgajándose de su fuerza centrípeta para evitar la edipización paranoica –tal y como Artaud se había desgajado del núcleo surrealista “bretoniano” con idéntico fin. En concreto, el caso de Antonin Artaud presenta los elementos básicos del “esquizo” que rompe amarras con el “grupo sometido”, funcionando él mismo como “grupo-sujeto”; ya que, siguiendo a Deleuze y Guattari, un “grupo-sujeto” puede estar constituido, de hecho, por una única subjetividad rizomática que, como tal, es por sí misma “multitud” (un “*devenir-multitud*”).<sup>67</sup> Por tanto, se trata de un tipo de subjetividad que se produce libremente como “CsO”; de modo que su potencial deseante fluye al margen de la apropiación arborescente de la instancia “molar”. Una subjetividad que se construye en la medida en que consigue emanciparse del aparato de poder reterritorializador; es decir, en la medida en que procede por ruptura respecto al “grupo sometido”. Deleuze y Guattari ponen especial énfasis en este aspecto : ‘*Les groupes-sujets ne cessent de dériver par rupture des groupes assujettis [...]*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 418).<sup>68</sup> Un aspecto que destacan entre los rasgos de la identidad esquizoide; identidad que “se excluye o es excluida” del “grupo sometido”; identidad que *se exilia de sí misma*, que excava y arranca las “raíces” del “microfascismo”, desarticulando también las del “macrofascismo”.<sup>69</sup> Y así, según proclamaban Hardt y Negri, la “*multitud monstruosa*” que

---

<sup>67</sup> Freud, en cambio, es incapaz de comprender esta característica fundamental de la formación de la “multitud”: ‘*Freud a tenté d’aborder les phénomènes de foule du point de vue de l’inconscient, mais il n’a pas bien vu, il ne voyait pas que l’inconscient lui-même était d’abord une foule. Il était myope et sourd; il prenait les foules pour une personne. Les schizos au contraire ont l’œil aigu, et l’oreille. Ils ne prennent pas les rumeurs et les poussées de la foule pour la voix de papa.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 42).

[‘Freud intentó abordar los fenómenos de multitud desde el punto de vista del inconsciente, pero no vio claro, no veía que el propio inconsciente era fundamentalmente una multitud. Miope y sordo, Freud confundía las multitudes con una persona. Los esquizofrénicos, por el contrario, tienen una mirada y un oído muy finos. Jamás confunden los rumores y las oleadas de la multitud con la voz de papá.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 36)].

<sup>68</sup> [‘Los grupos-sujetos no cesan de derivar por ruptura de los grupos sometidos (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 360)].

<sup>69</sup> ‘*Eut-il jamais des investissements inconscients révolutionnaires? Le groupe surréaliste, avec son fantastique assujettissement, son narcissisme et son surmoi? (Il arrive qu’un homme seul fonctionne comme flux-schize, comme groupe-sujet, par rupture avec le groupe assujetti dont il s’exclut ou est exclu: Artaud le schizo).*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 418).

derrocará a Imperio tendrá que nacer y combatir en el interior mismo de Imperio, desde donde lanzará trayectorias de fuga para *hacerlo devenir*, o lo que es lo mismo, para *esquizofrenizar a Imperio* con la puesta en marcha de un deseo rizomático.

#### 4.3.1. *¿Es posible hablar de “surrealismo español”?*

Rastreando estas “*multitudes monstruosas*”, si en lo precedente habíamos delineado el perfil “molar” del “surrealismo francés” y su progresión como “grupo sometido”, corresponde ahora considerar la existencia de “grupos-sujeto” enfrentados al modelo “mayoritario” instaurado por André Breton. Para ello remitiremos a una ramificación discordante del grupo oficial, la cual denominaremos “*surrealismo español*”. Como habrá ocasión de comprobar, el “surrealismo español” no presenta ningún rasgo común con los “grupos sometidos”. A diferencia del colectivo parisino, el que componen los surrealistas españoles se adecúa a la perfección a las características de la naturaleza “molecular”. De partida, habría que aclarar que el surrealismo que cultivan los artistas españoles asume unas singularidades que, a pesar de mantener influencias de más allá de los Pirineos, en su concreción funcional comparten muy poco con la voluntad *orgánica* del “surrealismo francés”. Téngase en cuenta, sin ir más lejos, que en España no existió una comunidad surrealista propiamente dicha, con conciencia de grupo, o medianamente estructurada, con un líder, un dogma o manifiesto, o una publicación erigida en la voz del movimiento, tal y como acostumbraba el grupo francés. Así las cosas, en el “surrealismo español” tampoco habrá juicios ni expulsiones, pues difícilmente podrían decretarse expulsiones de una asociación que ni siquiera había sido instituida como tal. Además, la relación de los artistas españoles con el grupo francés es muy ambigua, pues aunque determinante, no se produce en términos directos, dado que la mayoría de los españoles que entraron en contacto con la comunidad surrealista de París se mantuvieron en los márgenes, en su órbita de influencia, atraídos por sus propuestas, pero siempre manteniendo una autonomía de criterio y creación, sin compromiso establecido o pertenencia “acreditada”.<sup>70</sup> Entre los que sí

---

[‘¿Hubo alguna vez catexis inconscientes revolucionarias? ¿El grupo surrealista, con su fantástico sometimiento o servidumbre, su narcisismo y su super-yo? (Sucede que un hombre sólo funciona como flujo-esquizia, como grupo-sujeto, por ruptura con el grupo sometido del que se excluye o es excluido: Artaud el esquizo).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 360)].

<sup>70</sup> A esto se suma la reticencia de Breton a aceptar en el grupo a miembros de otras nacionalidades. De hecho, no fueron pocas las veces en que se protestó contra Breton por ciertas maneras xenófobas. Luis Buñuel ha comentado incluso cómo el “Papa negro” se mostraba receloso con los participantes españoles, a quienes se hacía el vacío, sobre todo cuando se trataba de firmar algún documento importante en el que se recogieran los valores revolucionarios del movimiento. Según relataba Buñuel, en dichos casos, se guardaban bien de recolectar firmas que no fueran las de los miembros franceses: ‘Los extranjeros no firmábamos más que los documentos anodinos o los que se referían exclusivamente a temas artísticos.

“militaron” en las filas de la agrupación parisina están Luis Buñuel y Salvador Dalí, que pronto la abandonaron por incompatibilidad con el espíritu programador de su líder.

He aquí tan sólo algunas de las razones que nos inducen a establecer unas coordenadas diferenciales entre los modelos constitutivos del grupo francés y del español, anunciando desde primera hora cómo éste se distancia de aquél en la medida en que se adecua a las características de un “grupo-sujeto”. Ahora bien, previo a adentrarnos en el análisis de esta idea, conviene preguntarse si, dadas las circunstancias, existió realmente en España un movimiento surrealista; si es posible, en definitiva, hablar de “*surrealismo español*”. Encontraremos en torno a este debate posiciones diversas entre quienes han estudiado la producción artística de esta época en España; especialistas que se han mostrado considerablemente ambiguos y contrapuestos en sus opiniones, dependiendo de sus propios criterios historiográficos. En común mantienen, sin embargo, el desarrollo de eruditas puntualizaciones que nos llevan a concluir la dificultad de periodizar una etapa surrealista en España, o de “catalogar” un conjunto de obras o artistas bajo esta etiqueta. Intervienen en ello particularidades de la historia artística española -lo que Jochen Mecke llamó “el problema de España”-, y más concretamente su singular vanguardia autóctona (que incluye el desarrollo del creacionismo, ultraísmo y un filtrado dadá-futurismo), junto con una fluida interacción de las artes. En conjunto, todo ello impide establecer una concordancia con el modelo canónico del “surrealismo francés”, considerado el referente unívoco del movimiento surrealista con mayúsculas. Por esta causa se ha pensado muchas veces en la imposibilidad de un “surrealismo español”, dado que no se compone como grupo a la manera del colectivo “bretoniano”.<sup>71</sup> Es por eso que esta circunstancia de no hallar en España una equivalencia del movimiento francés ha hecho pensar a los expertos en la inexistencia del “surrealismo español”. No obstante, a la luz de las nuevas lecturas sobre el tema, la crítica parece proclive a asumir hoy día una postura teórica a favor del “surrealismo español”, de modo que es con esta convicción y desde este punto de vista que se emprende la tarea argumentativa de las siguientes páginas.<sup>72</sup>

---

Cuando se trataba de algo serio, de cagarse en la familia, en la patria, en la bandera, eso sólo lo firmaban los franceses. Tenían mucho cuidado.’ (Aub, 1985: 55).

<sup>71</sup> ‘El hecho de que España careciera de una escuela surrealista bien definida se debió, en todo caso, más a la naturaleza de su vanguardia literaria que a cualquier fracaso para explotar las posibilidades de una nueva estética. Los escritores españoles no se sentían inclinados hacia los esfuerzos colectivos, y prefirieron canalizar sus energías a través de una amplia variedad de formas artísticas individuales. Esto hace que muy pocas obras resulten totalmente identificables como surrealistas, o, en ese sentido, como producto exclusivo de cualquier moda literaria popular en aquella época. Esto es, por supuesto, un tributo al genio sintético de la moderna literatura española, que continuamente ha evitado el precepto dogmático en beneficio de una visión plural de la teoría del arte.’ (Ilie, 1972: 10-11).

<sup>72</sup> Román Gubern afirma sin ambages que ‘el arco de trabajos eruditos que van desde Vittorio Bodini en 1963 hasta los de Ramón Buckley, John Crispin, Víctor García de la Concha, Jaime Brihuega,

La referida disyuntiva acerca de la existencia del “surrealismo español” resulta un tema particularmente escurridizo, como han sabido observar no pocos autores: ‘Hablar de surrealismo en España durante los años que precedieron a la guerra civil y toda la era franquista es, aun en nuestros días, empresa muy atrevida. La cuestión de la existencia de un surrealismo en España provoca siempre sospechas y reacciones apasionadas.’ (Personneaux, 1982: 97). Esta coyuntura conflictiva no es, como pudiera parecer, una cuestión trivial, pues en sus causas reside a nuestro entender la piedra angular de la naturaleza misma del “surrealismo español”. En pocas palabras, la incertidumbre surgida entre las fuentes críticas acerca de la posibilidad del “surrealismo español” se debe, precisamente, al carácter de éste como “*grupo-sujeto*”. Es decir, se debe a su carácter “*molecular*”, que en tantos aspectos le hace diferente al francés, desorientando así a los estudiosos, que se han visto en la obligación de decidir si apoyan la existencia de un “surrealismo español” o por el contrario la niegan. Salta a la vista que en comparación con el colectivo parisino, la actividad surrealista española se genera de una forma mucho más descentralizada; para el historiador se antojaría incluso difusa, dado que en España no hay un grupo vinculado a un manifiesto en el que se sellen unos patrones de conducta artística. Si no hubiera sido este el caso, no habría duda: estaríamos ante un “hermano gemelo” del “surrealismo francés”, y esa similitud hubiera sido razón suficiente para eliminar cualquier incertidumbre en torno a la autenticidad o validez de la vertiente española. Sin embargo, ocurre que en España no hay un grupo surrealista paralelo al de París que imite su composición, forma y funcionamiento. Esta tesitura priva a los historiadores del asidero de un marco referencial y, así, acaba por tomar forma en ellos la idea de que en España no hubo surrealismo. Dicho de otro modo, al no encontrar en España el mismo tipo de organización que en Francia, arriban a la conclusión de la inviabilidad del “surrealismo español”.

De esta forma, el hecho de someter a comparación la actividad surrealista de distinto ámbito geográfico con la del núcleo “bretoniano” ha obligado a muchos investigadores a circunscribir y, por tanto, a limitar, la historia del surrealismo a la del grupo francés; ya que al constatar que otros grupos surrealistas no presentaban las mismas características que éste, ven imposible hablar de surrealismo más allá de París.<sup>73</sup> De hecho, no parece demasiado complicado

---

J. F. Aranda, Antonio Bonet, José-Carlos Mainer, Jorge Urrutia y Agustín Sánchez Vidal, en las dos décadas siguientes, pasando por los fundamentales de C. B. Morris, avalan la tesis de que existió, efectivamente, un surrealismo español -e incluso un arrabal suyo contaminado por sus efluvios-, aunque apareciera diferenciado en muchos rasgos del movimiento francés.’ (Gubern, 1999: 150-151).

<sup>73</sup> Aunque centrado en el surrealismo literario, Paul Ilie, se hace eco de esta problemática y, reivindicando la personalidad propia del “surrealismo español”, efectúa una observación crucial que ilustra la dependencia respecto al modelo francés y la autoridad derivativa que éste posee a la hora de otorgar mayor o menor relevancia crítica al resto de manifestaciones del movimiento: ‘En la raíz de estas

acceder a las razones de semejante procedimiento. Nos valdría tan sólo recordar la temprana habilidad de André Breton para imbricar su propia persona con la idea misma de “surrealismo”, con su definición y con la evolución del movimiento, que él se encargó de pilotar, llegando prácticamente a mimetizarse en términos de una simbiosis indisoluble. Véase entonces la dificultad de historiar las oscilaciones y metamorfosis del surrealismo sin caer víctima de esta centralización que personifica Breton a la cabeza del grupo francés. De ahí, pues, que el *modus operandi* del colectivo parisino represente la pauta incuestionable de lo que “debe ser” el surrealismo, y haga presión sobre la labor historiográfica. Por ejemplo, en su señero artículo “Muerte o resurrección del surrealismo en España”<sup>74</sup>, Joaquín Marco expone que ‘la presencia del surrealismo entre nosotros no llegó a cuajar en un movimiento coherente que pudiéramos calificar como “surrealismo español”, de connotaciones idénticas o semejantes al que se produjo en Francia.’ (Marco en Pont (ed.), 2001: 35). Así mismo, Ricardo Gullón, en el trabajo titulado precisamente “¿Hubo un surrealismo español?”, explica que ‘fuera de Francia no se movieron los poetas dentro de una escuela con principios y actividades bien definidos, lo que hace parecer dudosa la realidad de un “surrealismo español”, o argentino, o mejicano. *Faltó unidad de propósito, espíritu de secta y la continuidad en el empeño que en los surrealistas franceses impuso la autocracia ideológica de André Breton.*’ (García de la Concha (ed.), 1982: 77).<sup>75</sup>

Sin embargo, he aquí precisamente que en este cúmulo de razones creemos localizar, con mayor justificación si cabe, los motivos de la viabilidad del “surrealismo español”, en cuanto vienen a respaldar la hipótesis de su constitución como entidad “molecular”. Ciertamente, en España no se condensó ningún grupo nuclear que formulara rígidos principios, o que pretendiese perseverar en aquellos que instaurase Breton. Ahora bien, esto no implica obligatoriamente que no existiera un “surrealismo español”. Y es que siendo indudable este aspecto de “desorganización”, ello no es óbice para negar el surrealismo en España. Al contrario, lo único que podemos deducir de este hecho es que el surrealismo que se dio en territorio español no respondía a los patrones estructurales testados en el grupo “bretoniano”. Se trataría entonces, si se quiere, de un surrealismo “desordenado”, pero seguiríamos hablando de

---

dificultades hay un problema más serio que surge bajo la forma de un hecho consumado de la crítica: virtualmente, todo lo que se ha escrito sobre el surrealismo literario trata sobre el movimiento francés. Como los hombres que inicialmente se llamaron a sí mismos surrealistas fueron franceses, o estuvieron asociados con la escuela de París, era perfectamente natural que los estudios críticos definieran el surrealismo exclusivamente en los términos de la teoría y práctica francesas.’ (Ilie, 1972: 13).

<sup>74</sup> El artículo fue incluido en *El Surrealismo* (1982), libro que viera la luz gracias a la labor compilatoria de Víctor García de la Concha, aunque originalmente se publicó en *Insula*, nº 316-317, de 1973. Pasados los años, el autor ha revisado su trabajo con motivo de su colaboración en el volumen *Surrealismo y literatura en España* (2001), coordinado por Jaume Pont, con la contribución titulada “Surrealismo y surrealismos en España”.

<sup>75</sup> [La cursiva es mía].

surrealismo –de un surrealismo *diferente*, en lo que afecta a su constitución colectiva y principios artísticos, que adoptan una fluida y polivalente.<sup>76</sup> Debemos erradicar, por tanto, la polarizada aceptación de esa idea según la cual si no hay surrealismo “a la manera de Breton”, *entonces no hay surrealismo*. En realidad, ocurre sencillamente que el surrealismo en España funcionó de una manera completamente distinta al surrealismo de París; pero, insistimos, el hecho de su divergencia respecto al colectivo francés no implica su inexistencia, sólo su *diferencia* frente a la “codificación” de la fórmula “bretoniana”. Así pues, como también la crítica ha ido progresivamente respaldando, debemos certificar que sí hubo “surrealismo español”, aunque con la excepcionalidad de que no fue como el que se coció en Francia bajo la norma de Breton. Hablamos, en resumidas cuentas, de un surrealismo que no se formó como “grupo sometido”, sino como “grupo-sujeto”; como una “*colectividad molecular*”.

#### **4.3.2. La des-organización “molecular” del “surrealismo español”.**

Antes adelantábamos algunas de las características que ponían sobre la mesa esta peculiar autonomía del “surrealismo español” en contraste con el núcleo francés. Por un lado, señalábamos que el “surrealismo español” carecía de jerarquía, normas o manifiestos, y en general, de principios rigurosamente establecidos. Ciertamente, el “surrealismo español” no se compuso como “grupo”, si por grupo entendemos, claro está, la asociación bien delineada de André Breton. De este modo, es aquí donde cabe establecer la diferenciación esencial que venimos remarcando: no es que no hubiera “surrealismo español” -la gran querrela entre los historiadores-, sino que no existió como “*grupo sometido*”. Dicho brevemente: el “surrealismo español” existió produciéndose continuamente como “*grupo-sujeto*”. En efecto, el grupo español no demostró, ya lo decía el crítico, ni “unidad de propósito” ni “espíritu de secta”, lo que nos sirve para defender que el “surrealismo español” se corresponde con una disposición horizontal, que se mueve de forma transversal y conectiva; como el “rizoma”, entablando *alianzas* y no genealogías.<sup>77</sup> Es por ello que los surrealistas españoles no buscan ser un grupo

---

<sup>76</sup> ‘A diferencia de la situación en Francia, en España no se produjeron manifiestos o declaraciones de principios que describieran la teoría que se encontraba tras el surrealismo literario. Ni ningún grupo de escritores organizó un movimiento a fin de determinar la dirección de sus prácticas experimentales. Y, sin embargo, muchos poetas y novelistas conocían al surrealismo como una fuerza creadora de gran valor estético. Ellos explotaron sus implicaciones artísticas con sutil originalidad, instrumentando nuevos métodos que extendieron el alcance del surrealismo más allá de las implicaciones del manifiesto de André Breton de 1924.’ (Ilie, 1972: 10).

<sup>77</sup> ‘There are two kinds of relationships between people in groups, according to Deleuze and Guattari: *affiliations and alliances*, the former is linear in composition (uniting father and son to form a lineage) while the latter is lateral (uniting brothers and cousins to form a tribe).’ (Buchanan, 2008: 99).

(en el sentido de “*grupo sometido*”), ya que su dinámica, abierta y desestructurada, se nutre de relaciones de creatividad interpersonal que operan como “síntesis deseantes” proclives al “devenir”, y no como el acatamiento de normas implantadas por la instancia superior del déspota. Esta forma de “*autopoiesis colectiva*”, a diferencia de los “calcos” que Breton intentaba reproducir en sus acólitos, implica en el “surrealismo español” un *mapeado cartográfico* de conexiones inconscientes que tan pronto se acoplan como se desconectan, para volver a unirse en otro punto y seguir produciendo deseo liberado de manera espontánea y fluida. Se trazan así “líneas de fuga” que se entrecruzan en un panorama *anorgánico* de creación, articulado por “agenciamientos colectivos”, sin sometimiento a revisión o censura.

Manumisión productiva que se hace posible gracias a esa labilidad de grupo inherente a la propia noción de “grupo-sujeto”; una cualidad que se manifiesta en la libertad de procedimiento y composición, o lo que es lo mismo, en la apertura de las fronteras constitutivas de la conformación grupal, que se escabulle de cualquier designación unitaria o totalizadora. No obstante, hay que tener en cuenta que la historiografía siempre intenta imponer demarcaciones limítrofes para restringir, acotar y englobar en diferentes clasificaciones los movimientos artísticos, e insertarlos en compartimentos estancos, *reterritorializándolos* bajo el pretexto de contribuir a una mejor comprensión teórica. Nada más lejos de la realidad, ya que por este procedimiento tan sólo se consigue -como le pasara a Freud- empeñarse en ver distinciones e implantar interpretaciones lineales donde en realidad hay un cúmulo rizomático de cortes y flujos que acaba siendo desvirtuado (*robado*) a causa de una lectura unilateral de sus fenómenos. Así, en lo relativo al caso del “surrealismo español”, para lograr esta pragmática regulación, la crítica necesita especificar dónde empieza y dónde acaba el movimiento, quiénes son sus miembros, qué obras se consideran las más representativas, etc. Requiere averiguar también lo propio al respecto de la coetánea Generación del 27, y del cúmulo indefinido de vanguardias que pululan por el imaginario español de la época, para finalmente sentenciar “esto es surrealista” o “esto no es surrealista”. Necesita, pues, establecer definiciones. Y sin embargo, le resultará complicado, puesto que en la España de estos años conviven entremezclados sin criterio excluyente todos los mencionados frentes estéticos, hasta encontrarnos incluso con autores que participan de varios a la vez, o bien conforme evoluciona su progresión artística. Así, el surrealismo que se acomete en España aparecerá, necesariamente entreverado, en obras de distinta filiación estética, asomándose en obras de la Generación del 27, en creaciones jalonadas por la huella del futurismo, en otras debidas al sello ultraísta, o en otras en las que

---

[Hay dos clases de relaciones entre las personas dentro de grupos según Deleuze y Guattari: “afiliaciones” y “alianzas”; el primer tipo es lineal en composición (unen padre e hijo para formar un linaje), mientras que el último es lateral (une hermanos y primos para formar una tribu). (*Mi traducción*)].



priman los préstamos creacionistas. Constatamos, pues, que en España no hay ningún André Breton esforzado en mantener una veta prístina de surrealismo.

En estas circunstancias, es de común acuerdo que el “surrealismo español” se resiste a ser etiquetado; se resiste, en suma, a su definición y jerarquización, o si se prefiere, a su *arborificación*. Y para ello, posicionado en un constante estado de fuga, presenta una ambigüedad radical al respecto de sus propios integrantes, procedimientos, e incluso nomenclatura (es habitual encontrar el término “*superrealismo*” para aludir al surrealismo en España).<sup>78</sup> Una ambigüedad que, como hemos indicado suficientemente, dificulta incluso el hecho mismo de su reconocimiento y aceptación como grupo artístico por parte de la crítica. Ambigüedad que, por tanto, vehiculiza a la perfección el *nomadismo* del “surrealismo español”. Concluimos, entonces, que esta modalidad de surrealismo no encaja en patrones “clarificados”, y es por eso que se ha expandido la impresión de tratarse de un surrealismo inexistente, o si no tanto, al menos superfluo y sin entidad remarcable; ya que se ha argumentado con igual frecuencia que el surrealismo de los artistas españoles se quedaba en lo meramente formal y técnico, en un estrato por así decirlo superficial, parasitario de la influencia de los modelos franceses. En esto nos pronunciamos nuevamente en contra, pues si bien es cierto que se produjo una gran influencia estilística a partir de las irradiaciones parisinas, la hubo igualmente de carácter teórico, al respecto de los objetivos surrealistas de revolución ontológico-social y de liberación del deseo. Sólo que la manera de llevarlos a la práctica no sería la misma que la establecida por André Breton. Esta situación recuerda a la vivida por Antonin Artaud, cuando al discrepar del rumbo que estaba tomando el movimiento decidió ser fiel a la esencia natural del surrealismo, pero no a las líneas maestras implantadas por el “Papá negro”. De modo que, al igual que Artaud, lo que los surrealistas españoles no comparten con el “grupo sometido” de Breton es su disposición como “*organismo*” y su programática funcional, de corte “*molar*”, aunque no por ello rechazan el espíritu que anima el surrealismo como tal.

Es, por tanto, en esta línea que debe entenderse la afirmación de numerosos artistas españoles de la época, quienes a pesar de demostrar en sus creaciones una deuda importante para con el surrealismo, se declaran abiertamente “*no surrealistas*”. Y lo hacen, como antes

---

<sup>78</sup> Nos parece oportuno traer a colación la postura flexible y tolerante que adopta Paul Ilie en su libro sobre los surrealistas españoles, en el que hace declaración expresa de usar ‘la palabra surrealismo en la forma menos doctrinaria y más generosa posible. Es decir, el término se referirá a una modalidad estética que inicialmente recibió su nombre en Francia, pero que estuvo presente en toda Europa en muchas formas: pintura, literatura, teatro, ballet, música, cine.’ (Ilie, 1972: 15). Esta visión de Ilie choca diametralmente con el uso centralizador y dictatorial que Breton hizo del término, el cual supo apropiarse, monopolizar y regular según sus intereses.

decíamos, no porque rechazasen el surrealismo como inspiración artística o acicate espiritual, sino porque renuncian al dogma, al grupo nuclear, a la radicalización y al partidismo político; aspectos acoplados al movimiento por voluntad del líder francés. Véase por ejemplo la reveladora opinión de Vicente Aleixandre: ‘Yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática y la consiguiente abolición de la conciencia artística.’ (Citado en García de la Concha (ed.), 1982: 174). Otros autores, como Luis Cernuda o Rafael Alberti, que asumieron los valores estéticos y también eidéticos del movimiento, reconocieron la repercusión que éstos habían tenido en sus obras, pero, llamativamente, tampoco se definieron nunca como “surrealistas”. El testimonio de Jorge Guillén, recogido precisamente en “El estímulo superrealista”, artículo de carácter conmemorativo publicado en 1969, indica con clarividencia las motivaciones de esta actitud entre sus compañeros de generación: ‘Ninguno de ellos se ha presentado como tal [surrealista], ni perteneciente a un grupo -en este caso, *una iglesia*-, ni mantenedor de una doctrina -en este caso, *un dogma*. Cuando se les preguntaba o pregunta, han rechazado esa etiqueta. (El escritor español no suele guiarse por un “ismo”). En Breton y sus seguidores resaltaba siempre la conciencia de ser hacedores del novísimo intento.’ (Citado en García de la Concha (ed.), 1982: 91).<sup>79</sup> De este modo, para los artistas españoles, el hecho de llamarse “surrealistas” equivaldría, instintivamente, a confesar un seguimiento de la escuela “bretoniana”; cosa que abominaban.

Por lo tanto, evitar su designación como “surrealistas” resulta lo más coherente conforme a un surrealismo *no edipizado*. Así, y aunque parezca una incompatibilidad, el hecho de enfrentar el surrealismo de Breton les hace ser más *surrealistas*. Recordemos la expresión de Artaud, que da en la clave de esta diferenciación fundamental: “*Trataron de atraerme al surrealismo, pero soy demasiado surrealista para eso...*”. Ahora bien, esta negativa, más o menos generalizada, por parte de los españoles a ser tildados de surrealistas consolida en muchos historiadores la creencia de que el surrealismo en España se produjo tan sólo a nivel de influencias formales o estilísticas (¿qué surrealismo podría haber si los propios autores renegaban del movimiento?). Por eso no es extraño toparnos con la idea muchas veces difundida, pero poco afortunada, de que los artistas españoles *hacían surrealismo, pero no eran surrealistas*.<sup>80</sup> Este es, en efecto, el pensamiento al que llegaríamos si valorásemos las

---

<sup>79</sup> [La cursiva es mía].

<sup>80</sup> La complejidad de esta tesis es indicada por Joaquín Marco cuando declara: ‘Pero, ¿y el surrealismo? El primer surrealismo español adoptó del movimiento sólo la técnica, algunos de sus revulsivos y muy poco de su concepción del mundo. Ninguno de los poetas que lo practicó quiso ser “surrealista”. No hubo entre nosotros un “cenáculo”, sino un lenguaje. Jorge Guillén considera al surrealismo como “una invitación al riesgo de la libertad imaginativa”. En esta opinión coincide con Luis Cernuda. Y el “surrealismo” no se dio puro, sino entremezclado en el mar de los diversos y aun

circunstancias desde la habitual posición historiográfica, para la cual, bautizar como surrealistas a autores que nunca militaron en el grupo de Breton sería algo impensable. De ahí que muchos expertos eviten hablar de “surrealismo español”, al carecer éste del andamiaje necesario para la cohesión grupal que presentaba el francés. No obstante, en su momento ya vimos en qué sentido esta interpretación es imprecisa y bajo qué perspectiva debe entenderse la “des-organización” del “surrealismo español” y su alejamiento del surrealismo “oficial”; lo cual no le impedía, en efecto, seguir cultivando su propia “versión” del surrealismo.<sup>81</sup> La realidad, en cambio, era que en ellos ardía igualmente la voluntad subversiva propia del surrealismo, sólo que la perseguían a su manera, sin definirse, y sobre todo sin pertenecer a ningún *grupo*. He ahí la clave.

Por eso, lo habitual entre las fuentes críticas es hallar referencia a las “*etapas surrealistas*” de Lorca (*Poeta en Nueva York; El público; Así que pasen cinco años*), Cernuda (*Un río, un amor; Los placeres prohibidos*), Alberti (*Sobre los ángeles*), o Aleixandre (*Espadas como labios*), pero no a dichos autores en cuanto “surrealistas”; dado que, por un lado *se negaron a sí mismos como surrealistas*, y por otro *hicieron surrealismo al margen* del colectivo de París. Por eso que, para la interpretación historiográfica, por así decirlo: ‘El gran pecado de la mal llamada “Generación del 27” fue servirse del surrealismo sin servirlo’ (Aranda, 1981: 65). La “irregularidad de ubicación grupal” de la mayoría de los españoles les acarrea injustamente un menor grado de reconocimiento en lo relativo a su profundización en el surrealismo, que se estima tan sólo una “influencia estilística”, y reviste, por tanto, escasa credibilidad a ojos de muchos expertos: ‘¿Basta con eso para declarar la existencia de un surrealismo español? Lo dudo [...] no hubo en España surrealistas de estricta observancia; sí cabe hablar de obras con rasgos de este tipo. En general, y con la excepción del grupo canario, no hay más: ni escuela, ni actividad surrealista.’ (Gullón en García de la Concha (ed.), 1982: 81). En efecto, tan sólo en Canarias se articulará un grupo surrealista digno del modelo parisino,

---

encontrados movimientos de vanguardia. El surrealismo fue una técnica de liberación, pero afectó principalmente a las formas de expresión, antes que a las de contenido. Los poetas hacían surrealismo, pero no eran surrealistas.’ (Marco en García de la Concha (ed.), 1982: 165).

<sup>81</sup> Hasta el propio Luis Buñuel se queda en lo aparente y considera que el surrealismo de los poetas del 27 fue tan sólo una moda temporal y epidérmica, pero no verdaderamente una “revolución del espíritu”. En sus conversaciones con Max Aub, expone Buñuel su visión acerca de esta coyuntura:

‘ Hablando de surrealismo -literario- español, Bergamín lo definió como un “surrealismo codorníu”. ¿Estás de acuerdo?

- Magnífico, estupendo: “surrealismo codorníu”. Es el surrealismo de Alberti, el surrealismo de Aleixandre, el surrealismo de Federico. Y son poetas de primera. Poetas líricos de primer orden. Pero no son surrealistas. Hacían cosas, sobre todo Rafael, que parecían surrealistas, pero era pura cáscara, no tenía nada que ver. El surrealismo es otra cosa. Es una moral.’ (Aub, 1985: 66-67).

y de hecho, será el único colectivo en España en recibir las bendiciones del “Papa negro”.<sup>82</sup> Dejando a un lado el caso canario, llama la atención el marcado carácter “a-grupal” del movimiento surrealista en España. Sólo en determinadas zonas geográficas se coagularon cierto número de artistas, aunque de forma muy dispersa, a base de conexiones transversales que en nada se asemejan a la arborescencia del grupo de París o incluso del de Tenerife.

Por citar las principales áreas: Cataluña, con Gasch, Montanyà y un joven Dalí, era el marco proclive a la recepción de las nuevas ideas vanguardistas.<sup>83</sup> También Málaga y Torremolinos eran focos importantes de efervescencia surrealista, donde se situaban los amigos Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa, fundadores de la revista *Litoral*.<sup>84</sup> No se olvide Madrid, con la Residencia de Estudiantes, en la que se alzaría otro núcleo, quizás el de mayor relevancia, por el hecho de acoger a figuras destacadas como Buñuel y Dalí, y sobre todo por propiciar una tupida red conectiva de influencias artísticas. Obsérvese, de hecho, que todos estos centros incandescentes de actividad surrealista se entretajan de manera fluida, sin contornos limítrofes ni carácter sectario, estando muy relacionados entre sí, pues son muchos los autores que participan a la vez de varios de estos focos de creación.<sup>85</sup> Por eso, sobreviene una vez más la inconveniencia de aplicar etiquetas distintivas al respecto de si tal o cual autor

---

<sup>82</sup> El grupo canario lo integraban, entre otros, Oscar Domínguez, Juan Ismael, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres y Agustín Espinosa, movilizados en torno a la revista *Gaceta de Arte* que dirigía Eduardo Westertahl. Tal era la afinidad con dicha agrupación que Breton mismo se trasladó a Tenerife para inaugurar allí la Exposición Internacional del Surrealismo en 1935. ‘Sólo en el caso de Canarias, con la “Facción surrealista de Tenerife”, podemos hablar de surrealismo organizado y coherente que obtiene el reconocimiento de Breton y que convierte a la isla, durante algún tiempo, en el centro de actividades internacionales del grupo.’ (García Gállego (comp.), 1987: 20).

<sup>83</sup> No olvidemos tampoco que el otro gran nombre catalán del surrealismo, Joan Miró, residía desde 1920 en París, donde entabló relación con los surrealistas. A André Breton lo conocería en 1925, estableciendo una importante relación de influencias mutuas considerablemente prolongada, si bien Miró tuvo una participación muy superficial dentro del grupo surrealista, en el que tampoco quiso integrarse de manera oficial; aun a pesar de las tentativas de Breton, que se mostraba profundamente interesado en la pintura mironiana.

<sup>84</sup> ‘Antes admitimos que el surrealismo español se diferenció en varios aspectos del francés. Uno de ellos fue la descentralización, pues si el surrealismo francés fue parisino, el español tuvo focos relevantes en Cadaqués-Figueras, en Tenerife y en Málaga. La “facción surrealista de Tenerife” fue el único grupo surrealista organizado y cohesionado como tal en la cultura española de anteguerra y el único que fue reconocido y bendecido por Breton. El grupo de Málaga fue también importante, vinculado a la revista *Litoral*, que apareció en noviembre de 1926, dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, aunque los dos últimos números lo fueron por Hinojosa. En su órbita se movieron también Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. [...] Otra diferencia importante entre el surrealismo francés y el español radicó en que éste no estuvo sujeto a la disciplina tiránica de un líder como André Breton, ni a la estructura sectaria que éste imprimió a su grupo.’ (Gubern, 1999: 151).

<sup>85</sup> Por motivos de estudios el joven Dalí deja Cataluña y se traslada a la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se empapará de un incipiente y autóctono surrealismo, gracias a sus compañeros allí alojados, en especial Luis Buñuel y Federico García Lorca. Recorrido inverso hará este último, pues viaja con asiduidad a Cataluña, entablando contacto con el entramado artístico de la región. Y finalmente, otros autores de la órbita residencial, como José María Hinojosa y Emilio Prados, reciben esta influencia surrealista y la llevan al litoral andaluz, dando forma a un importante enclave de la nueva tendencia.

“es o no surrealista”. Después de todo, como dijera Fernand Alquié: ‘El preguntarse sobre quién fue verdaderamente surrealista y quién no, conduciría a insolubles querellas, que correrían el riesgo de ser sólo controversias de palabras, teniendo en cuenta que cualquier referencia a un “en sí” del surrealismo es imposible.’ (Alquié, 1974: 10). Semejante afán definitorio resultaría, además, incoherente con la esencia rizomática del surrealismo (a pesar de que Breton se afanase por definirlo), ni es tampoco el motivo de interés en estas páginas. De mayor prioridad será subrayar el perfil “molecular” de la modalidad española, a cuyas características venimos aludiendo, y profundizar en su configuración como “grupo-sujeto”.

Por un lado destacaremos la ya citada capacidad del “surrealismo español” para hilvanar una red nómada, lejos de la tentativa de capturas arborescentes. Por medio de esta dinámica, que no es otra que la del “paseo del esquizo”, el “surrealismo español” se vertebra como conjunto “anorgánico”, esto es, como aparato “des-organizado” y de disposición horizontal, prácticamente como una “sociedad en red”, producida por subjetividades “moleculares” destinadas a llevar a cabo la revolución inconsciente.<sup>86</sup> Ahora bien, en este cuadro colectivo de “síntesis deseantes” y conexiones transversales hay que puntualizar la traza de cierto sesgo de “individualidad”, que se hace también característico en todo “grupo-sujeto”, dándose con particular énfasis en el “surrealismo español”. Por “individualidad” debe entenderse aquí el estado de producción ontológica derivado de la no participación en los agregados “molares” de los “grupos sometidos”. Por tanto, con este sentido de “individualidad” no nos referimos a ningún tipo de aislamiento subjetivo, sino a una forma de autoproducción que escapa de la idea de comunidad como “grupo nuclear”, y combina los formatos individual y colectivo para dar lugar a un “rizoma” continuo. Es más, recordemos que para hablar de “grupo-sujeto” bastaba con una única subjetividad rizomática, dado que es por sí misma una colectividad; es “*multitud*”, en cuanto nudo gordiano de “devenires” afectantes.<sup>87</sup> Una subjetividad así planteada

---

<sup>86</sup> ‘*Deleuze and Guattari’s revolution of desire is to be conducted by nomads –these are the people who occupy the smooth space of the social unconscious. Whenever there is insubordination, rioting, guerrilla warfare, or revolution then a nomadic mode of social existence is constituted. The imperceptibility of such rhizomatic movement –the grass-roots of society- is simply due to its lack of organization, its exteriority to representation. [...] Nomadic events are simply happenings.*’ (Goodchild, 1996: 172).

[La revolución del deseo de Deleuze y Guattari debe ser conducida por “nómadas” –son personas que ocupan el “espacio liso” del inconsciente social. Siempre que en este espacio hay insubordinación, disturbios, guerra de guerrillas, o revolución, entonces un modo nómádico de existencia social es constituido. La imperceptibilidad de estos movimientos rizomáticos -las bases de la sociedad- se debe sencillamente a su falta de organización, exterioridad o representación (...). Los “eventos” nómadas son simplemente “*happenings*” (“acontecimientos”). (Mi traducción)].

<sup>87</sup> Nos parece conveniente remitir aquí a la opinión aclaratoria de Peter Pál Pelbart, atento seguidor de Deleuze y Guattari, así como de Hardt y Negri: ‘Diríamos que lo común es un reservorio de singularidades en variación continua, una materia inorgánica, un cuerpo-sin-órganos, un ilimitado

implica, en efecto, una intersección “individual-grupal”; un tránsito constante entre un polo y otro, que es justamente lo que lleva a bautizar esta forma de comunidad como “grupo-sujeto”: una especie de cruce entre grupo y sujeto que constituye la naturaleza misma de las subjetividades “moleculares”.

Por tanto, es en este sentido que se aludía a esa “individualidad” característica de los “grupos-sujeto”; una forma de producción ontológico-grupal que reacciona en contra de la sumisión al marco reterritorializador de los “grupos sometidos”. En su lugar, el “grupo-sujeto” produce, en base a una *multiplicidad de singularidades*, su propia agrupación comunitaria. Y lo hará teniendo en cuenta que la conexión entre individualidades no comporta la unión de identidades cerradas y unitarias, sino abiertas al “devenir” y por tanto a la autoconstrucción, efectuada justamente en ese mismo proceso de conexión. Surge aquí de nuevo la actitud ontológica del “nómada”, quien siendo individual, es a la vez colectivo. Una actitud que en nada se asemeja a la que veíamos en los integrantes de los “grupos sometidos”: el “sedentario” y el “trashumante”. El procedimiento de los “grupos-sujeto” consistirá, entonces, en demoler la idea de un “yo” parcelado y someterlo al “devenir-colectivo”. Por eso, al criticar la disposición de los “grupos sometidos” parece que Deleuze reprendiese al “padre” del surrealismo cuando afirma: *‘Le critère d’un bon groupe est qu’il ne se rêve pas unique, immortel et signifiant, comme un syndicat de défense ou de sécurité, comme un ministère d’anciens combattants, mais se branche sur un dehors qui le confronte à ses possibilités de non-sens, de mort ou d’éclatement, «en raison même de son ouverture aux autres groupes». L’individu à son tour est un tel groupe.’* (Deleuze, 2002: 270-271).<sup>88</sup> He aquí, pues, esa peculiar “individualidad” de los “grupos-sujeto”, donde los individuos son, a la vez, colectividad.

En este marco teórico comprobamos que el “surrealismo español” presenta una importante reticencia a componer un grupo “orgánico”, a diferencia del grupo francés, que se erige -continuando la expresión de Deleuze- en una especie de “sindicato” o “ministerio”. Por el contrario, en virtud de su articulación como “grupo-sujeto”, en el “surrealismo español” pululan libremente individualidades creativas entre las cuales se forjan relaciones de afinidad, pero siempre sin fosilizarse en una corporación limitada. Por ejemplo, en este contexto llama la

---

(*apeiron*) apto para las individuaciones más diversas. A pesar de su uso un tanto sustancializado, en algunos casos el término “Multitud” busca remitir a este concepto, por la dinámica que propone entre lo común y lo singular, la multiplicidad y la variación, la potencia desmedida.’ (Pál Pelbart, 2009: 24).

<sup>88</sup> [‘El criterio de un buen grupo es que no se considere único, inmortal y signifiante, como un sindicato de defensa o seguridad, como un ministerio de ex combatientes, sino que se ramifique hacia un afuera que lo confronte con sus posibilidades de sinsentido, muerte o fragmentación “en razón misma de su apertura hacia los otros grupos. El individuo a su vez es tal grupo.’ (Deleuze, 2005: 251-252)].

atención el libre hermanamiento del surrealismo con la Generación del 27, entre los que a veces resulta complicado establecer barreras infranqueables. Aún así, es sabido que la crítica procede con insistencia en la distinción estilística entre estos dos “grupos”; una tendencia que poco a poco parece estar superándose.<sup>89</sup> Respecto al grupo lírico cabe decir que fue, a mayor ironía, uno de sus miembros, Dámaso Alonso, quien asumió (como Breton en su grupo) la responsabilidad de forjar y defender a capa y espada la denominación de “generación poética” y hacer el listado de sus participantes, cuando en verdad se trataba de un conjunto ecléctico que nunca pretendió instituir agrupación alguna.<sup>90</sup> Por eso García Lorca, para referirse al cúmulo de sus amigos escritores, hablaba de una “capillita de poetas” y no de movimientos oficiales o escuelas; lo cual incide una vez más en esa “*individualidad colectiva*” que antes remarcábamos como rasgo propio de los “grupos-sujeto”. Así también, el “surrealismo español” no fue nunca objeto de designación colectiva. Hubiera sido una ardua tarea, de hecho, llevar a cabo semejante propósito, puesto que la inasible fluidez de su movilidad rizomática le hace desbordarse por doquier ante cualquier intento de acotación teórica.<sup>91</sup>

No debió pensar lo mismo André Breton al emprender la definición y jerarquización de su grupo. De su actitud se desprende fácilmente que el “padre” del surrealismo fue incapaz de entender el funcionamiento de la “*individualidad nomádica*” de los “grupos-sujeto”, ya que la preocupación de Breton fue siempre la de construir un “grupo sometido”. De manera totalmente opuesta, en Antonin Artaud vislumbrábamos sin mayor inconveniente este especial sentido de individualidad en la colectividad. En la renuncia de Artaud a incluirse en grupos centralizados, hallábamos la vía oportuna para dar forma a un “grupo *molecular*”, un “grupo *minoritario*”. Igualmente, los “surrealistas españoles” se muestran ajenos a la participación en un grupo

---

<sup>89</sup> Véase el caso de Andrew Anderson, que en sus cruciales investigaciones sobre la Generación del 27, revisita con minuciosidad crítica y amplitud de perspectivas la definición canónica que ha venido aplicándose al grupo del 27, en una clara voluntad de modernizar la concepción tradicional de la Edad de Plata, y así rinde justa atención a los intercambios fundamentales que mantuvo con las vanguardias españolas de la época.

<sup>90</sup> Téngase en cuenta que la noción misma de “Generación del 27” fue una construcción conceptual al servicio del ordenamiento historiográfico: ‘Posiblemente, el término “generación del 27” sea uno de los más discutidos entre los críticos de la literatura española que, desde su “entronización” en 1948 por Dámaso Alonso -en pleno fervor hacia la otra “generación”, la del 98- hasta ahora, han venido proponiendo posibles sustitutos de la conocida denominación -con otros aún más aceptables-, cuando no la han aceptado sin más con absoluta resignación y dejando clara constancia de su carácter convencional, hasta el punto de ser habitual entre muchos críticos referirse a la “llamada generación del 27”.’ (Díez de Revenga, 1987: 14).

<sup>91</sup> ‘Ahora bien, con el surrealismo español nos encontramos ante una posición inversa: existe un puñado de poetas surrealistas, pero no existe un movimiento, ya que el eje en torno al que gravitan es el generacional; existe su obra poética, pero no es posible extraer de ella, no digamos una unidad de intenciones, sino ni siquiera la más mínima característica común. Lo cual hace imposible un estudio general sobre el surrealismo español, que se deshace con el examen de las obras y de la fisonomía de cada poeta.’ (Bodini, 1971: 30).

oficial, y se mantienen también “nómadas” en la vanguardia de su propio país. Transeúntes por diversas etiquetas grupales, se muestran coherentemente “*solos en su colectividad*”. Ahora bien, para comprender la importancia de esta “soledad” o “individualidad” en el proceso del “devenir-colectivo” quizá sirva considerar la diferenciación que establece Elias Canetti entre los conceptos de “*masa*” y “*manada*”, la cual emplean a su vez Deleuze y Guattari para reivindicar el formato social de la “manada” en lugar del de la “masa”. Y es que para los autores de *L’Anti-Edipe*, los “grupos sujeto” son correlativos a la “manada”, mientras que los “grupos sometidos” se corresponden con la “masa”.<sup>92</sup> Merece la pena reproducir la cita íntegramente:

*‘La meute, même dans ses lieux, se constitue sur une ligne de fuite ou de déterritorialisation qui fait partie d’elle-même, à laquelle elle donne une haute valeur positive, tandis que les masses n’intègrent de telles lignes que pour les segmentariser, les boucher, les affecter d’un signe négatif. Canetti remarque que, dans la meute, chacun reste seul en étant pourtant avec les autres (ainsi les loups-chasseurs); chacun mène sa propre affaire en même temps qu’il participe à la bande. «Dans les constellations changeantes de la meute, l’individu se tiendra toujours à son bord. Il sera dedans et aussitôt après au bord, au bord et aussitôt après dedans. Quand la meute fait cercle autour de son feu, chacun pourra avoir des voisins à droite et à gauche, mais le dos est libre, le dos est exposé découvert à la nature sauvage.» On reconnaît la position schizo, être à la périphérie, tenir par une main ou un pied... On y opposera la position paranoïaque du sujet de masse, avec toutes les identifications de l’individu au groupe, du groupe au chef, du chef au groupe; être bien pris dans la masse, se rapprocher du centre, ne jamais rester en bordure sauf en service commandé.’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 47).<sup>93</sup>*

---

<sup>92</sup> Recuérdese además que Negri se oponía igualmente al concepto de “masa”, frente al cual proponía la alternativa de “*multitud*”.

<sup>93</sup> [‘La manada, incluso en su propio terreno, se constituye en una línea de fuga o de desterritorialización que forma parte de ella, y a la que se da un gran valor positivo; las masas, por el contrario, sólo integran tales líneas para segmentarizarlas, bloquearlas, afectarlas de un modo negativo. Canetti señala que en la manada cada miembro permanece solo a pesar de estar con los demás (por ejemplo los lobos-cazadores); cada miembro se ocupa de lo suyo al mismo tiempo que participa en la banda. “En las constelaciones cambiantes de la manada, el individuo se mantendrá siempre en el borde. Estará dentro, e inmediatamente después en el borde, en el borde, e inmediatamente después dentro. Cuando la manada forma un círculo alrededor de su fuego, cada cual podrá ver a sus vecinos a derecha e izquierda, pero la espalda está libre, la espalda está abiertamente expuesta a la naturaleza salvaje”. Reconocemos aquí la posición esquizofrénica, estar en la periferia, mantenerse en el grupo por una mano o un pie... A ella opondremos la posición paranoica del sujeto de masa, con todas las identificaciones entre el individuo y el grupo, el grupo y el jefe, el jefe y el grupo; formar parte plenamente de la masa, aproximarse al centro, no permanecer nunca en la periferia, salvo cuando la misión lo exige.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 39-40)].



En esta lectura que efectúan Deleuze y Guattari del funcionamiento divergente entre “masa” y “manada” se dan cita las claves para comprender la dinámica del “esquizo” en un contexto grupal, y para acceder, por tanto, a su propia naturaleza como “multitud”; esto es, la “soledad en la colectividad” o “individualidad molecular” de la que venimos hablando. En efecto, de acuerdo a la metáfora antes planteada, el “esquizo” es un “lobo”; por así decirlo, un espécimen que aunque participa de la comunidad, de su “manada”, se mantiene dentro de ésta como un individuo autonomizado. Hablamos, por tanto, de un ejemplar que conjuga ambas facetas, la de “sujeto” y la de “grupo”, contribuyendo a un colectivo rizomático que, a diferencia de la “masa”, no atrapa, ni jerarquiza, ni anula (es decir, no reterritorializa) las distintas individualidades que lo componen; sino que se constituye en virtud de las libres conexiones horizontales que se generan entre ellas. Son éstas “alianzas” propias de una “tribu” (“manada”), y no las “genealogías” de un “linaje” (“masa”). En esto consiste, pues, un “grupo-sujeto”, o sea, una “manada”; en la cual cada miembro *permanece solo a pesar de estar con los demás*. Por eso, todo “grupo-sujeto” es como un círculo de individuos sentados alrededor de una hoguera; un formato de organización permanentemente abierto a la salida y entrada de nuevos componentes que quieran sentarse junto al fuego. No en vano, el *modus vivendi* de la “manada” guarda mucha similitud con el de los “nómadas”. Nada que ver, por tanto, con el esquema vertical de los “grupos sometidos” y su relación despótica entre un jefe y sus súbditos. Por tanto, hablamos de un territorio de intersecciones en el que ‘*cada cuerpo es una multitud*.<sup>94</sup> De lo cual se deriva la puesta en marcha de una praxis colectiva de disposición reticular, o lo que es lo mismo, un *mecanismo biopolítico* para enfrentar el biopoder “despótico-imperial”.

Dicho lo anterior, se hace evidente que el “surrealismo español” supone un caso evidente de “manada”, mientras que el “surrealismo francés” responde al de “masa”.<sup>95</sup> En este punto, la articulación interna de los “grupos-sujeto” nos induce a argumentar la anomalía grupal del surrealismo en España a partir de la “monadología” de Leibniz, de la que tanto beben

---

<sup>94</sup> ‘Cruzándose en la multitud, cruzando multitud con multitud, los cuerpos se mezclan, se mestizan, se hibridan y alteran, son como las olas del mar, en continuo movimiento y en perpetua y recíproca transformación.’ (Negri, 2004: 136).

<sup>95</sup> Esta distinción entre “masa” y “manada” nos sirve para traer a colación la definición orteguiana de “masa”, expuesta en *La rebelión de las masas* (1929), pero también la freudiana, recogida en *Psicología de las masas* (1921). Y es que hasta cierto punto, la visión que da el psicoanálisis de la “masa” bien podría equipararse con la de Deleuze y Guattari, en cuanto se adecúa también a una estructura despótica y jerarquizada: ‘La masa se nos muestra, pues, como una resurrección de la horda primitiva. [...] Los individuos de la masa se hallaban enlazados unos a otros en la misma forma que hoy, mas el padre de la horda permanecía libre, y aun hallándose aislado, eran enérgicos e independientes sus actos intelectuales. Su voluntad no precisaba ser reforzada por las de los otros.’ (Freud, 2003b: 62). Los ejemplos que aporta Freud para comprender el funcionamiento de la “masa” son la Iglesia católica y el Ejército, donde un poder superior establece el ordenamiento interno. No por casualidad, veamos también que el “surrealismo francés” tenía mucho de Iglesia, y Breton mucho de pontífice.

precisamente las propuestas “deleuzoguattarianas”. El sentido de entablar este paralelismo se debe al hecho de que las “mónadas” leibnizianas entrañan una complejidad de relaciones que no dependen de sujeto ni de objeto, sino que *son producidas por ellas mismas*, emborronando los límites entre singularidad y multiplicidad. En suma, una manera más de proyectar el “devenir-multitud” en los “grupos moleculares”; pues además, las “mónadas” no remiten a una sustancia, sino que al existir lo que hacen es justamente *diferir*.<sup>96</sup> Por tanto, el “surrealismo español”, como tipología de “grupo-sujeto”, clarifica un sistema de composición interna a base de “CsO” que no es sólo *nomádico*, sino también *monádico*. En esta línea, las tendencias de “neomonadología” llegan a las mismas conclusiones que la “subjetividad molecular”: una subjetividad esquizofrénica, en constante autoproducción, que es en sí misma una potencia de “multitud”. No por casualidad: ‘En la neomonadología, el modelo de subjetivación es el monstruo.’ (Lazzarato, 2006: 71). Sírvanos esto para afirmar que el “surrealismo español” está integrado por “*monstruos*”: individualidades subversivas que por su naturaleza *multitudinaria* no tienen cabida en el registro disciplinario de un “grupo sometido”. Y así, como Antonin Artaud, el gran “monstruo” del surrealismo, los surrealistas en España tejen su compuesto deseante sin observancia a las reglas de un grupo nuclear. El “surrealismo español” es un “*cuero maquínico colectivo*”, y su especificidad frente a la *organización* del grupo parisino reside en este carácter como “multitud”.<sup>97</sup> Por eso afirmamos la imposibilidad de subsumir el “mapa” deseante del “surrealismo español” al trazado uniforme de un “grupo sometido”.

#### 4.3.3. El “surrealismo español”: un conjunto de constelaciones.

Si, como hemos señalado, la “multitud” va de la mano de una construcción ontológica sustentada en la actividad rizomática, es lógico pensar entonces que el grupo surrealista francés se alejase notablemente de dichos parámetros de acción. Con todo, no conviene olvidar que la agrupación parisina dio abundantes muestras de querer constituirse en una multiplicidad de singularidades. Artaud y los demás represaliados de Breton son el testimonio clave que pone de manifiesto esta coyuntura. A pesar de todo, sabemos cómo se resolvió la situación: la potencia

---

<sup>96</sup> En palabras de Maurizio Lazzarato: ‘La mónada es a la vez singularidad y multiplicidad. Es una multiplicidad porque contiene todas las relaciones que constituyen el mundo en el que está incluida. Es una singularidad ya que expresa claramente sólo una parte de este conjunto de relaciones (el resto constituye el fondo sombrío pero activo de su proceso de individuación). Para decirlo con vocabulario sociológico, lo social está incluido, virtualmente, en el individuo, pero se expresa desde un punto de vista particular (singularidad). La mónada es entonces ella misma una sociedad, un espacio público.’ (Lazzarato, 2006: 50).

<sup>97</sup> Según la definición de Negri, ‘la multitud es una *multiplicidad* de singularidades, que no puede encontrar de modo alguno una unidad representativa; [...] los hombres son singularidades, una multitud de *singularidades*.’ (Negri, 2004: 38).

“molecular” del grupo cayó víctima de un mutismo infundido por la autoridad del déspota, que hizo de ella un sistema de “raicilla”, transformando en “masa” lo que era una “manada”. Sólo algunos integrantes, como Artaud, lograron escapar y permanecer “nómadas”. Así que, a su manera, lo cierto es que el grupo francés pretendió también conducirse de manera rizomática, resistiéndose a la imposición *organizada* del “padre” del surrealismo. Con lo cual, resulta evidente que a pesar de los esfuerzos uniformizadores de Breton, y ‘a pesar de sus muchas teorías categóricamente formuladas, el surrealismo francés dista de ser homogéneo y sus numerosas polémicas atestiguan la diversidad de su naturaleza.’ (Ilie, 1972: 277). Muy diferente se nos muestra el “surrealismo español”, que, como “manada”, no persigue ninguna homogeneidad, sino que persiste en su diversidad de singularidades; un rasgo que es sin duda lo más llamativo de su perfil grupal. En esta línea, Román Gubern ha sabido exponer con clarividencia la particularidad de este estado de simbiosis colectiva en los artistas españoles:

‘Llámesese generación o grupo, es verdad que existieron amistades y afinidades entre sus miembros (en unos casos más que en otros), pero cada uno de ellos manifestaba un universo poético propio, con su personalidad perfectamente individualizada, de manera que Alberti era Alberti, Buñuel era Buñuel, Lorca era Lorca, y en modo alguno eran homogéneos e intercambiables. Y dada su fuerte personalidad individual, más que de grupo habría que referirse a ellos como a una constelación estelar.’ (Gubern, 1999: 148).

De acuerdo con esta opinión, comprobamos de nuevo la efectividad rizomática de la “*individualidad en la multiplicidad*” según la cual proceden los “grupos-sujeto”. Así, vemos que el “surrealismo español” acoge abiertamente la “individualidad del lobo” propia de la tipología de la “manada”. De hecho, los “surrealistas españoles” sólo pueden ser entendidos, valga la comparación “deleuzoguattariana”, como congregación de “lobos”.<sup>98</sup> Singular agrupación que bien podría ser definida con la imagen metafórica de una *constelación*; muy apropiada, por

---

<sup>98</sup> ‘*Autre exemple, celui de l’homme aux loups: lorsque l’Homme aux loups rêve de six ou sept loups, ce qui est par définition une meute, à savoir un certain type de groupe, Freud ne pense qu’à réduire cette multiplicité, à tout reconduire à un seul loup qui sera forcément le père. Toute l’énonciation collective libidinale qui était prise dans le délire de l’Homme aux loups est écrasée: l’Homme aux loups ne pourra pas tenir ni même formuler aucun des énoncés qui sont pour lui les plus profonds.*’ (Deleuze, 2002: 382-383).

[‘Otro ejemplo, el de *el hombre de los lobos*: mientras el hombre sueña con seis o siete lobos, lo que constituye por definición una jauría, es decir, cierto tipo de grupo, Freud sólo piensa en simplificar esta multiplicidad y reducirlo todo a un solo lobo que, por fuerza, será el padre. Toda la enunciación colectiva libidinal subyacente al delirio del hombre de los lobos queda suprimida: este hombre ya no podrá sostener ni formular ninguno de los enunciados que, para él, son más profundos.’ (Deleuze, 2005: 348)].

cierto, por tratarse de un cúmulo de astros individuales, los cuales, aun brillando cada uno con luz propia, contribuyen a formar una totalidad con la que se interrelacionan. Por su idoneidad, parece que el escritor Ernesto Giménez Caballero hubiera pensado en la misma idea cuando entre 1925 y 1927 diseñó una serie de carteles con el objetivo de plasmar lo que él llamó el “Universo de la literatura española contemporánea”. Valiéndose del dibujo y del *collage*, el director de *La Gaceta Literaria* compuso un pequeño universo con sus galaxias y planetas (representados éstos por diversos autores, rodeados cada uno de su ámbito inmediato de influencias) y otras tantas estrellas fugaces. Por medio de dichos carteles, Giménez Caballero captó no tanto una visión de grupo como, justamente, *un conjunto de constelaciones*. Se transcribe así la imagen de una comunidad artística que no es ni fija ni unitaria, sino que cobra forma gracias a determinados focos creativos (puntos de conexión y ruptura de flujos deseantes) y que muta de constitución según las trayectorias que toman los astros al trazar su órbita. En definitiva, un singular mapa cósmico -prácticamente una *cartografía nomádica* o un *mapeado rizomático*- del panorama creativo de la España de la época.

De esto se colige una particular idea de agrupación, que hace de la *multiplicidad de singularidades* su sentido de comunidad: una *individualidad colectiva*. Por eso: ‘Cuando llamamos a la multitud “conjunto de singularidades”, nos referimos a singularidades diferentes, pero identificadas en el conjunto, nunca sustancializadas como individuos separados. *La singularidad se crea a partir del conjunto y crea el conjunto.*’ (Negri, 2004: 128). Por tanto, como explicábamos antes, no se trata de una cuestión de individualidad o de colectividad, sino de una conjunción de ambas que Hardt y Negri denominan, precisamente, el “*común*”:

‘[...] cuando se habla de “común” o de “constitución de lo común”, debe subrayarse el hecho de que *lo común es siempre una multiplicidad*, una complejidad, un conjunto de singularidades, un omniversalidad. La producción de subjetividad atraviesa siempre lo múltiple: no lo excluye ni anula en nada, sino por el contrario lo desarrolla a través de las relaciones que instaura, es decir, en la construcción de comportamientos y de lenguajes comunes.’ (Negri, 2006a: 202).

Así pues, en ausencia de una hegemonía de lo idéntico, no hay “grupo sometido” que pueda constituirse. Además, consecuencia de dicha diversidad en la colectividad es la ausencia de un líder encargado de imponer una uniformidad grupal. Así es como la “multitud”, articulada en el “común”, desafía la trascendencia del “déspota” y la verticalidad derivativa de sus funciones como representante de la Verdad. A diferencia del francés, el “surrealismo español”

encaja perfectamente en estos principios, en la medida en que no tiene caudillo. De nuevo en palabras de Román Gubern: ‘Otra diferencia importante entre el “surrealismo francés” y el español radicó en que éste no estuvo sujeto a la disciplina tiránica de un líder como André Breton, ni a la estructura sectaria que éste imprimió a su grupo.’ (Gubern, 1999: 151). Esta es, qué duda cabe, la seña de identidad más sobresaliente de entre la modalidad española del movimiento. Incluso Dámaso Alonso, al reflexionar sobre la Generación del 27 en su libro *Poetas españoles contemporáneos* (1952), reconocía que: ‘Algunos dicen que para que exista generación es necesario caudillaje. Si fuera así, habría que convenir que ésta no fue generación, porque caudillo no hubo. Hay, sí, ciertas polarizaciones en la atracción que estos poetas ejercen sobre otros aún más jóvenes.’ (Citado en Rozas (comp.), 1987: 22). En efecto, se trataba más bien de un cúmulo de *constelaciones* de influencias, cuya atracción y repulsión variaba sin patrón definido según distintas simpatías. De ahí, pues, la razón de la total ausencia de caudillaje y de sentimiento grupal entre los autores españoles. Y así, en el universo creativo español no se nombró líder; tan sólo hubo algún que otro “cuerpo celeste” que destacó algo más en dicho panorama estelar; alguna figura de irradiación más brillante que funcionó como referente y marcó pautas indicativas, aunque -y esto es lo importante- no ejerció jamás como cabeza de grupo. Al decir esto pensamos concretamente en Ramón Gómez de la Serna, quien se convirtió en vigía de las nuevas corrientes artísticas y en inspiración de toda una generación, aunque sin formar escuela alguna.

De hecho, las vanguardias en España no pueden entenderse sin la actividad preclara y rompedora de Gómez de la Serna. Él indicó antes que nadie los nuevos rumbos de la creación literaria y artística, y no sólo se limitó a anunciarlos sino que en buena medida los introdujo en la actualidad española por medio de su revista *Prometeo* y de su tertulia poética, acuartelada en el madrileño Café Pombo. No es, por tanto, ninguna exageración decir que Gómez de la Serna encendió la mecha de las vanguardias en España.<sup>99</sup> A ello contribuyó un amplio abanico de aspectos que le facilitaron su conexión con las nuevas tendencias; entre ellos, la inclinación por el azar, el dandismo, su devoción por los objetos extraños (que recogía en el Rastro madrileño y apilaba luego en su casa, atestando la pintoresca torre de la calle Velázquez), también la alteración lúdica del lenguaje (condensada en la ingeniosa invención que denominó “grietas”, definidas por él mismo como la combinación de “metáfora + humor”), y sobre todo sus disparatadas acciones paravanguardistas, casi *happenings*, que fusionaban Dadá,

---

<sup>99</sup> ‘A la figura de Gómez de la Serna, en cuanto exponente principal del vanguardismo literario, se le reconoce una serie de elementos: como el conocimiento directo de los ismos europeos y su difusión en España, la carga innovadora y subversiva contenida en su obra y el estímulo ejercido sobre las nuevas generaciones, y también la capacidad de anticipar el espíritu del nuevo tiempo.’ (Morelli, 2007: 67).

futurismo y un incipiente surrealismo. Las más conocidas son “El orador” (o “La mano”), filmada por Francisco Vitores en 1928; y por supuesto, “La conferencia-maleta”, en la que la atracción principal era una vieja valija de la que Ramón sacaba objetos, a cada cual más variopinto, que le iban proporcionando el motivo argumental de su cada vez más alocado discurso. Tal y como se preguntase Gubern: ‘¿No era Ramón una greguería en sí mismo?’ (Gubern, 1999: 15). Todo ello le ha valido a Gómez de la Serna ser reconocido, merecidamente, como el anticipador y vehículo de las vanguardias en España. Y es que, en efecto, como dijera García de la Concha: “En el principio fue Ramón”. Inspirador y canalizador, fue la fuente de la que bebieron los jóvenes que en estos años comenzaban a abrirse camino; sin ir más lejos, Luis Buñuel. Gran admirador de Gómez de la Serna, e incondicional de las reuniones del Pombo, la huella de Ramón en la primera inclinación poética del futuro cineasta, como también en su imaginario surrealista, ostenta una presencia evidente.<sup>100</sup>

Este rol de Gómez de la Serna como estímulo entre los jóvenes creadores deviene finalmente una obviedad cuando en 1930 Melchor Fernández Almagro escribe el artículo titulado “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, en el que hacía patente el determinante magisterio ramoniano entre los artistas españoles. Ciertamente, la repercusión de Gómez de la Serna en las bases españolas del surrealismo es de amplio calado y sus ecos resultan innegables. No obstante, al decir esto debemos evitar la confusión de lo “molar” y creer que las nuevas generaciones lo tomaron como cabeza o representante. Nada más lejos de la realidad: estos jóvenes fascinados por la figura de Ramón no se reunían en el Café Pombo para agruparse en torno a un “General” o un “Papa”; sino que en estos encuentros lo que se cocinaba realmente era una red informe de simpatías artísticas que les hacían relacionarse casi de manera *rizomática*, espoleados por la modernidad de las nuevas corrientes mediatizadas por Gómez de la Serna. Por lo tanto, y continuando con la metáfora de las constelaciones como trasunto del “grupo-sujeto”, se diría que estas reuniones se operaban más bien en torno a un astro con luz propia, que atraía hacia sí a los jóvenes satélites del ámbito artístico, aunque sin adosárselos jamás como grupo oficial de seguidores. Gómez de la Serna se perfila, pues, como un foco de alumbramiento estético que *nunca sobrecodificó* las “síntesis deseantes” que fluían en torno

---

<sup>100</sup> Los fundamentales estudios debidos a Agustín Sánchez Vidal acerca de la figura y obra de Luis Buñuel han sabido destacar la profunda relación de influencias que se gestó entre el autor de las greguerías y el cineasta aragonés; éste último muy interesado en convertirse en escritor, mucho antes incluso de desembocar en el ámbito cinematográfico. Sus primeros escritos, entre los que se encuentran textos poéticos en prosa como “Instrumentación” (1922), “Una traición incalificable” (1922), o “Por qué no uso reloj” (1923), ahondan en el subsuelo dadá-surrealista que se filtra en España a través de Ramón, y que Buñuel, en sus años de residente, recoge ávido de una nueva estética revolucionaria, tanto en formas como en objetivos. Es más, la relación entre Buñuel y Gómez de la Serna llegó a concretarse en varios proyectos cinematográficos en común, que no obstante, quedaron irrealizados.

suyo. A diferencia de un líder como Breton, de Ramón sí era posible distanciarse libremente, ir y venir, participar y luego alejarse, para producir de manera autónoma sin ataduras a su persona. Es más, el primero en huir de la función de liderazgo fue el propio Ramón, quien a pesar de gustar del protagonismo de reuniones artísticas y eventos literarios, siempre renunció a ser entronizado como cabecilla: no creó escuela, no tuvo discípulos, aunque sí participó, claro está, de la convivencia de una “*manada*”.<sup>101</sup>

‘Portador de una carga revolucionaria y liberatoria siempre asociada a un optimismo jovial, Ramón volcó su personalidad en las reuniones pombianas, pero sin transformarlas en escuela literaria; su vivacidad intelectual le permitía polarizar las jóvenes energías indicando el camino a seguir, pero un fuerte sentimiento de autonomía siempre le impidió identificarse con un movimiento u otro, o inculcar en sus seguidores un preciso programa literario. Es comprensible que cuando, en 1919, Guillermo de Torre y Caninos-Asséns le piden a Gómez de la Serna que se ponga a la cabeza del naciente movimiento ultraísta, él se niegue rotundamente.’  
(Calvi en Morelli (coord.), 1991: 17).

En cierto modo, podemos decir que Gómez de la Serna fue el primer “lobo” de entre los españoles. Es él quien mejor traza un círculo alrededor del fuego; un círculo en el cual se sientan todos pero en el que nadie se queda. Precisamente porque lo que hace el autor de las greguerías es propagar inspiración, impulsar “devenires”, proyectar “líneas de fuga”, pero sin proceder a ninguna fase posterior de “reterritorialización”; esto es, sin succionar jamás el potencial inconsciente de la colectividad para *organizarlo* en un “grupo sometido”. Incluso él mismo evita ser codificado, pues en su momento dejó bien claro que no estaba dispuesto a ser encasillado en ningún grupo o movimiento; ni siquiera en el surrealismo. Significativamente, como explica Paul Ilie, Ramón ‘figuraba entre los que practicaban las técnicas surrealistas sin comprometerse con París.’ (Ilie en García de la Concha (ed.), 1982: 96). De hecho, la voluntad ramoniana no era otra que transitar por todos los movimientos; cruzarlos, atravesarlos en perenne *paseo esquizoide*. Gómez de la Serna, insuperable modelo de “nómada”, se negó incluso a emplear terminologías cerradas, haciéndolo extensivo al propio término de “surrealismo”. En sus palabras: ‘El surrealismo es ya un concepto universal y desde luego una

---

<sup>101</sup> ‘Ramón se resiste a formar parte de una vanguardia totalizadora al estilo de los futuristas (los cuales, como se sabe, llegan a incluir en sus programas todas las actividades artísticas); prefiere organizar su “vanguardia” de modo singular, aceptando los actos de provocación -recordemos sus archifamosas conferencias sobre el circo desde encima de un elefante, o sobre los faroles con un reverbero de gas en la mano, y tantas otras- pero basando su grupo más en un espacio, la “cripta sagrada” de Pombo, que en un programa rígido de actuación.’ (Soria Olmedo, 1988: 30).

palabra eficaz y señaladora. [...] No es necesario saber fijamente lo que es “surrealismo” porque la verdad es que no es un punto en un mapa sino un tren que correo, que hoy estaba aquí y mañana estará mucho más lejos, no se sabe dónde.’ (Gómez de la Serna, 2005: 560). Como habrá podido observarse, semejante declaración marca profundas diferencias con la radical apropiación que hacía André Breton del vocablo “surrealismo”, atacando a todo aquel que lo empleara sin su consentimiento.

Llegados a este punto, y dado este compendio de profundas particularidades en la escena artística española, creemos, finalmente, que lo más acertado para analizar la tesitura del surrealismo en dicho contexto es secundar la postura de Paul Ilie, autor de *Los surrealistas españoles* (1968). A él se debe la idea de surrealismo como “modalidad”; una propuesta teórica en virtud de la cual se distinguen, por un lado, el “movimiento surrealista” con carácter general, y por otro las distintas “modalidades” o “modos” en que éste se canaliza; como por ejemplo el “modo surrealista español”, el “modo surrealista francés”, etc. Dicho de otra forma, un movimiento que integra distintos “modos de surrealismo”, los cuales confieren entidad al movimiento como tal. Lo interesante de esta lectura del surrealismo es que implica una actitud de precomprensión oportunamente “molecular”. El criterio que se sigue para hablar de “modalidad” tiene en cuenta las complejidades del surrealismo como movimiento creativo, y por tanto, su sentido es el de reconocer dichas peculiaridades en función de elementos tales como la localización geográfica, el entorno artístico, el ambiente estético, los patrones de composición de grupo, etc. En este estado de cosas, las distintas “modalidades” no resultarían excluyentes entre sí, ya que ninguna desempeñaría el rol principal por encima de las demás. No habría, pues, una corriente “oficial” frente a otras marginales dentro del propio movimiento.<sup>102</sup> En estas circunstancias, en el caso del tan traído y llevado “surrealismo español”, se difumina por fin la duda de si procede su consideración como “surrealismo”. Es, para más detalle, una “modalidad” de las muchas que integran el movimiento; puesto que, según hemos visto, la idea de “modo” o “modalidad” apuesta por el surrealismo de manera que éste pueda adoptar varias corrientes sin dejar de ser por ello surrealismo.

Igualmente, junto al “principio modal del surrealismo” forjado por Ilie, remitimos con especial atención a las investigaciones de C. Brian Morris, quien, aun remarcando el hecho de

---

<sup>102</sup> La clave la aporta el propio Paul Ilie: ‘Pero cada grupo nacional refleja su peculiaridad colectiva, la cual denominamos la forma nacional o modo del movimiento surrealista. Y este modo se diferencia del trasfondo o ambiente literario en nivel colectivo, pero según mecanismos evolutivos parecidos al nivel individual de los escritores. Cada diferenciación nacional muestra rasgos propios, pero el modo surrealista participa en el movimiento total, descubriendo características compartidas con otros modos nacionales.’ (Ilie en García de la Concha (ed.), 1982: 97).



que en España no hubo, como en París, “ningún centro dinámico ni doctrinal”, insiste en la importancia de hablar de surrealismo en territorio español, como demuestra su encomiable labor crítica vertida en títulos señeros sobre la Generación del 27 y el surrealismo. De cualquier forma, estimamos pertinente hacer una aportación aclaratoria respecto a las consideraciones del Profesor Morris, que en caso contrario podrían inducir a confusión en el marco de esta investigación. Concretamente, en su libro *Surrealism and Spain, 1920- 1936* (1972), Morris se expresa en estos términos: ‘[...] encuentro lógico hablar del surrealismo y España, o del surrealismo en España; pero, el término “surrealismo español” resulta tan incongruente, desde el punto de vista de la crítica, como el del conceptismo francés o el gongorismo galés.’ (Morris, 2000: 37). En efecto, conforme se desprende de esta opinión, sería una falta de sentido hacer hincapié en un recubrimiento nacional del surrealismo con intenciones constringentes. Sin embargo, creemos adecuado no abandonar la designación de “surrealismo español”, si bien sería del todo inoportuno adjudicarle valores de delimitación local o autosuficiencia histórica; pues ello sólo podría desembocar en un empobrecimiento de la comprensión del hecho surrealista. No se malinterprete, pues, nuestra preferencia por la expresión “surrealismo español”. El motivo de referimos al surrealismo en España como “*surrealismo español*” se debe a una inclinación por resaltar determinadas características propias que explican la personalidad endémica de la vertiente española del surrealismo, sin que esto suponga, como es lógico, ni cerrazón crítica ni aislamiento contextual. De ahí que la connotación que se persigue sea fundamentalmente la de “modo” o “modalidad” facilitada por Ilie. Así, finalmente podemos decir que en España *sí hubo surrealismo*, en la medida en que hubo autores que *hicieron surrealismo*, aunque no en el contexto de un “grupo” surrealista. En España no hay “grupo sometido” que aglutine a estos autores o que haga un frente común de su actividad surrealista.

#### **4.3.4. “Le surréalisme est avant tout un état d’esprit”.**

Precisamente por carecer de este frente común, el “surrealismo español” tiende a esquivar su aprisionamiento en forma de “masa”, y adoptar el de “manada”. En otras palabras, se inclina por deshacer su ordenamiento como “*organismo*” adecuándose al formato de “*cuero*”; cuya razón de ser no es otra que la *afectación* por oscilaciones deseantes, o sencillamente, “*devenires*”. En este sentido, se intuye sin dificultad que el surrealismo (con anterioridad a las reterritorializaciones “bretonianas”) va más allá de ser meramente una corriente estética dentro de la Historia del Arte, perfilándose más bien como un “*estado del ser*”; lo cual supera con creces los principios de un simple movimiento plástico o literario. Desde esta perspectiva, y como gustaba decir a los propios surrealistas, el surrealismo constituye una “*révolution de*

*l'esprit*". Es aquí, pues, en este aspecto inalienable del surrealismo, donde se localiza la "potenza" contestataria del Contrapoder frente a la dinámica "edípico-imperial". El surrealismo tiene la capacidad necesaria para desarticular esta macromáquina de dominación al proponer una "revolución del ser", lo que implica un modo distinto de desear, de convivir, de entender la existencia; por tanto, *una forma distinta de producir la subjetividad*. Principios fundamentales que ya estaban presentes en los primeros conatos de actitud surrealista: desde el inspirado Jacques Vaché y su temprana defensa de un "espíritu nuevo liberado", a la "revolución viva, revolución vivida" que enarbolará René Crevel; sin olvidar, claro está, la "revolución interna", "corporal", planteada desde la especial *micropolítica* de Antonin Artaud. Hablamos, en definitiva, de una guerra por la liberación plena del espíritu, la cual deberá efectuarse en el plano mismo de la vida, donde los grandes caballos de batalla son la reconstitución del deseo y la emancipación social respecto a la tradición, la moral, la cultura y demás instituciones de autoridad superyoica. No en vano, las grandes pancartas de los surrealistas en esta contienda serían los dichos de Marx ("*Transformar el mundo*") y Rimbaud ("*Cambiar la vida*").

Ya en el primer número de *La Révolution Surréaliste* se ponían en claro los principios de esta "revolución del espíritu". En concreto, aparecen perfectamente desglosados en el texto titulado "Es preciso obtener una nueva declaración de los derechos del hombre"; en el cual se recogía la firme voluntad de los surrealistas de romper con el hermetismo racional y la ley moral vigente, para recuperar la libertad del individuo a través de la poesía y el sueño, proponiendo así un nuevo orden existencial. En estos parámetros se resume la pretensión de los surrealistas de acceder a una realidad distinta, una realidad superior a la normal cotidiana, que denominan lo "sobre-real" ("*sur-réel*"). Este vocablo, extraído también, al igual que el de "*surrealisme*", de un texto de Apollinaire ("*Onirocritique*", de 1908), sintetiza el sentido de esta revolución surrealista, que no es otro, pues, que la fusión de arte y vida; lo que constituye la finalidad medular del surrealismo. Valga decir que hacia 1913 el joven Breton aún recibía los efluvios de cierto romanticismo por vía de la prensa anarquista a la que empezaba a aficionarse (*Le Libéraire, L'Anarchie, L'Action de l'art*), y resultado de ello comenzaba a tomar fuerza en él la concepción de arte y vida como dos elementos indisociables; binomio que decantó en una especial conceptualización de "poesía", no tanto como creación literaria sino como un "modo de vivir"; una poesía para ser *puesta en práctica*, para ser *vivida*: *L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. [...] Qu'on se donne*

*seulement la peine de pratiquer la poésie.*’ (Breton, 1979b: 28).<sup>103</sup> Una noción de “poesía” que, claro está, fue abrazada de pleno por el movimiento surrealista, aunque posteriormente reprimida por la sistematización grupal “bretoniana”. Una lástima, pues, que su progresiva responsabilidad como “padre” del surrealismo llevara a Breton a olvidar la opinión en un principio favorable a la anarquía del deseo.

Estas ideas de “poesía” y de “revolución del espíritu” entrañan presupuestos que, en general, tienen mucho de nietzscheano, y que, como puede apreciarse, entroncan directamente con los valores del “paradigma ético-estético” del “esquizoanálisis”. *Ética y estética*. Esto es, una restauración ontológica a través de “dispositivos” artísticos, fortalecidos en la idea de “*vida como obra de arte*”. Justamente, es esta particular ecuación entre arte y vida lo que los surrealistas solían designar con el término “*poesía*”. Una construcción liberada del inconsciente sobre los cimientos del “superyó” individual y social.<sup>104</sup> Al modelaje de dicha noción contribuiría también de manera decisiva Antonin Artaud, para quien la “poesía” cobra una importancia radical. Para él, hablar de “*poesía*” sería, de hecho, una forma de aludir a lo que Hardt y Negri denominaron la “*potenza*” de la “multitud”, la cual, conforme a la doble tarea del “esquizoanálisis”, construye pero antes destruye. En palabras del propio Artaud: ‘*La poésie, c’est de la multiplicité broyée et qui rend des flammes.*’ (Artaud, 1997a: 84-85).<sup>105</sup> Artaud lo tenía muy claro: “*el surrealismo es antes que nada un estado del espíritu*”; el cual resulta imposible de sostener sin el fructífero apareamiento de arte y vida.<sup>106</sup> Quizá por eso no resulta demasiado aventurado afirmar que fue debido a estos principios de alcance *poético*, por lo que Artaud terminó abandonando el grupo “bretoniano”.

Así pues, el surrealismo no es un movimiento artístico cualquiera. Su objetivo es otro bien distinto al de la simple producción plástica; frontera que atraviesa para adentrarse en el terreno de la propia vida. Como afirmase Alquié: ‘El surrealismo es vida. No le preocupa hacer

---

<sup>103</sup> [‘El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. (...) Preocupémonos tan sólo de *practicar* la poesía.’ (Breton, 2002: 27)].

<sup>104</sup> ‘¿Qué quería decir Breton exactamente con poesía? En primer lugar, una actitud vital, una “solución específica al problema de la vida” [...]. La poesía, en este sentido, no eran palabras en una página, sino una herramienta para entrar a un mundo más rico y satisfactorio (como el paraíso perdido de la infancia), e incluso para crear un mundo a partir de los recursos internos propios.’ (Polizzotti, 2009: 101).

<sup>105</sup> [‘La poesía es la multiplicidad machacada y que lanza llamas.’ (Artaud, 1986a: 90)].

<sup>106</sup> ‘Este tropo figuró en la base de la afiliación de Artaud al movimiento surrealista entre 1924 y 1926. Para Artaud el surrealismo era una “revolución” aplicable a “todos los estados mentales, a todos los tipos de comunicación” [...]. Pero pronto descubrió que las fórmulas surrealistas eran otro medio de sujeción. Se hizo expulsar cuando la mayoría del grupo surrealista decidió alistarse en el Partido Comunista Francés, medida que Artaud denunció como una traición.’ (Sontag, 1976: 20).

una obra literaria, sino exteriorizar fuerzas humanas, amar, esperar y descubrir.’ (Alquié, 1974: 28). El surrealismo es, definitivamente, una aventura revolucionaria del espíritu y de la vida a través del arte. Por eso Gauthier, al hablar de Artaud, afirmaba: ‘Los surrealistas lo supieron: hacer la revolución, escribir o pintar no puede ser un gesto parcial o inocente. Está en juego muy otra cosa que los cambios sociales o las facultades creadoras. El riesgo es total: está en juego el cuerpo.’ (Gauthier, 1976: 46). En efecto, está en juego el “*cuerpo*”, el “CsO”. Un “estado del espíritu” que prende también en el “surrealismo español”, y lo hace por distintos cauces. Por un lado, se deja sentir la ósmosis del surrealismo procedente de Francia, que llega a través de un contacto fluido gracias a los muchos traslados de artistas españoles a la capital gala, de donde regresan empapados de la nueva corriente. Ocurrió así, por ejemplo, con el autor del muy onírico libro *La flor de California* (1928), el malagueño José María Hinojosa, candidato a ser el primer surrealista español, como lo llamó Luis Cernuda, y luego ratificó Francisco Aranda (Hinojosa fue el “primero que se hizo surrealista en España”), así como el seguro introductor de la corriente extrapolada directamente de París, a donde se había trasladado en 1925. Será él quien la expanda entre los jóvenes de la Residencia de Estudiantes, sobre todo a partir de su contacto con Buñuel, Dalí y Lorca. Destaca también Juan Larrea, ultraísta buen amigo de Buñuel, que marchó a París en 1924 entrando en contacto con el grupo surrealista.<sup>107</sup> Si bien hay que puntualizar que, siguiendo la dinámica propia entre los españoles, Larrea no se comprometió oficialmente con su organización.<sup>108</sup> Los motivos por los cuales evitó anexionarse al grupo francés los explica el propio Larrea con especial acierto en una incisiva definición de la naturaleza de la agrupación “bretoniana”:

‘Forma una entidad pluricelular o colectiva, obedeciendo a la tendencia operante últimamente en Europa a crear, en oposición al individualismo desordenado, entidades de esta índole. No constituye una agrupación, sino un organismo o pequeño universo con todas sus características funcionales y con su dimensión trascendental propia. Es lo que podría llamarse, según la denominación

---

<sup>107</sup> ‘Juan Larrea quizá pueda ser asociado con las prácticas surrealistas de la escuela parisiense durante la década de los 20 más estrechamente que otros poetas vanguardistas españoles. La amplitud de su contacto con el grupo de Breton no está clara, pero su residencia en París, su bien documentado libro *El surrealismo entre viejo y nuevo mundos* y su tendencia a escribir en francés son algo más que simples coincidencias. Más aún, su *Presupuesto vital* contiene un credo poético que refleja preocupaciones personales similares a aquellas anunciadas por el *Manifeste du Surréalisme*.’ (Ilie, 1972: 303).

<sup>108</sup> En carta de 1960 a Vittorio Bodini, explicaba Juan Larrea: ‘Conocí el surrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta.’ (Bodini, 1971: 114).

suministrada a otro propósito por un teórico del grupo, un pequeño *egregores*.<sup>7</sup>  
(Citado en García de la Concha (ed.), 1982: 47).

Pero no sólo los españoles afincados en Francia traen las novedades surrealistas. Las influencias arriban también en el sentido contrario, a través de surrealistas que, llegados de París, traen su nuevo credo a suelo español. Por ejemplo, en noviembre de 1922 el mismo André Breton se trasladó a Barcelona, acompañando a Picabia para inaugurar una exposición del pintor en la galería Dalmau, ocasión que aprovechó para pronunciar una conferencia titulada “Caracteres de la evolución moderna” en el Ateneo de la ciudad. En este momento faltan todavía dos años para que se publique el *Primer Manifiesto Surrealista*, y Breton, aún en el grupo dadaísta, se halla inmerso en plena lucha por el liderazgo de un colectivo que está sufriendo una quiebra interna. Por eso no sorprende que en dicha conferencia el futuro “Papa negro” declarase un sonoro “Dadá ya no existe”.<sup>109</sup> Un tiempo después, en abril de 1925, aparecido ya el surrealismo como movimiento autónomo, Louis Aragon celebró en la Residencia de Estudiantes de Madrid una conferencia titulada “*Le surréalisme*”, en la que exclamó, ante el público de jóvenes allí reunido: “¡Somos los agitadores del espíritu!”. Y lo que es más, ese mismo año la *Revista de Occidente* traducía y publicaba el *Manifiesto Surrealista* de Breton. Salta a la vista el interés que el movimiento nacido en Francia despertaba en España, donde desató la curiosidad de muchos autores y fraguó abundantes simpatías entre los más jóvenes. Ciertamente es que España constituía un marco idóneo para la recepción de las ideas surrealistas: en muchas ocasiones se ha señalado la tradición cultural española como condicionante de un ambiente artístico propenso a la recepción de los valores irónicos, ácidos y lúdicos del surrealismo; en justificación de lo cual suele remitirse a un imaginario colectivo en el que figuran los nombres de Quevedo, Goya, Valle-Inclán y Ramón Gómez de la Serna.<sup>110</sup> De ahí que numerosos críticos hayan visto en el carácter creativo español un terreno allanado para acoger los modelos surrealistas.

---

<sup>109</sup> El crítico y ensayista Guillermo de Torre hace un afilado análisis de este momento de transición entre el fin de Dadá y el nacimiento del surrealismo, observando con atino las consecuencias de organización y composición que se establecen tras el triunfo de Breton como cabeza de grupo: ‘Antes no había disciplina de grupo. Cada cual era libre de buscar sus afinidades. Ahora [...] La “libre espontaneidad dadaísta” desaparece. Se crea una atmósfera de “pureza” y de intransigencia. Entrar -o permanecer- en el movimiento viene a ser -“mutatis mutandis”- como profesar en una orden monástica o en el Partido que para sus adeptos no es menester precisar [...] El superrealismo -a partir de cierta fecha- se transforma en un equipo regimentado, de código fijo y leyes inexorables. A su frente álzase la figura imperturbable del que fue llamado “gran inquisidor”, “Papa negro” del superrealismo, André Breton [...]’ (De Torre, 2001: 19).

<sup>110</sup> José Moreno Villa recordó en sus memorias que ‘antes de la contaminación francesa surrealista, ya había en España un espíritu despreocupado, rompetéteres, audaz, funambulesco, sumamente intuitivo y a veces poeta en prosa: Ramón Gómez de la Serna.’ (Gubern, 1999: 13).

Esta situación se comprende aún más si se tiene en cuenta que incluso antes de la llegada de los efluvios franceses se daba ya en el país una atmósfera altamente proclive a ese “espíritu liberado” que caracterizará las propuestas surrealistas. Como el magma en el interior del volcán, así en España se cocía un torrente de afinidad surrealista en estado latente que empezaba a dar sus primeras muestras de actividad, aún sin tener todavía noción clara de lo que era el surrealismo. Decía Gómez de la Serna que no hacía falta conocer el surrealismo para ser surrealista; que el surrealismo era un grito de la inconsciencia, y sobre todo, “un estado de inspiración más que un credo”. Incluso Azorín parece secundar esta impresión cuando escribe, en 1927: “¿Qué es el surrealismo? Nadie lo sabe; nadie lo sabrá nunca... Lo importante es el ambiente espiritual que va creando”. (Citado en García de la Concha (ed.), 1982: 330-331). En este contexto, es digno de mención que el mismo Azorín escribió profusamente acerca del surrealismo, cuya temática y estilo plasmó en dos obras teatrales: *Angelita* (1926) y *Brandy, mucho brandy* (1927). Por lo tanto, cabe señalar que España era un caldo de cultivo en el que, llamativamente, se estaban poniendo las bases del surrealismo sin saber aún certeramente cuáles eran sus principios específicos. En estas circunstancias, resulta admisible hablar de una especie de “estado del espíritu” compartido, infundido por la época, y generalizado por la respuesta de toda una generación ante una tradición convertida en lastre, frente a la cual esgrimen dinámicas que casan a la perfección con las del surrealismo. En consecuencia, podríamos decir que el surrealismo “estaba en el aire”. No por casualidad, para explicar la peculiaridad de dicha situación, muchos autores del momento se valen de una idea semejante. Rafael Alberti, por ejemplo, en carta de 1959 a Vittorio Bodini, declaraba: ‘Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. [...] La cosa estaba en la atmósfera.’ (Bodini, 1971: 115).

En esta línea, es también conocida la opinión de Jorge Guillén incluida en “El estímulo superrealista” (1970): ‘Los jóvenes poetas españoles no tuvieron relación personal con aquellos coetáneos franceses... Casi casi no era necesario leer para estar enterado del superrealismo. Bastaba con respirar el aire de la época.’ (Citado en Pont (ed.), 2001: 347). Así mismo, en sus memorias, emplea Buñuel una frase muy parecida para referirse a este estado surrealista generalizado entre los jóvenes españoles de la época: ‘Había algo en el aire, como ocurre siempre.’ (Buñuel, 1982: 104). Por su parte, Luis Cernuda lo expresa con igual claridad cuando especifica que el surrealismo fue ‘una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente’ (Harris; y Maristany (eds.), 1977: 634). Así pues, en dicho panorama de florecimiento surrealista en España, deviene fundamental subrayar la intrínseca singularidad que éste presenta –la manera vaga, imprecisa, innata, y casi presentida, con que semejante ambiente creativo toma forma y se pone en práctica. O lo que es

lo mismo, su absoluta *molecularidad*: la mecánica des-*organizada* que cobra entidad entre los artistas españoles, sin ningún tipo de sustento jerárquico, normativo o grupal; tan sólo percibiendo el entorno y “respirando el ambiente de la época”, sin que mediase ninguna imposición, sino a través de una experiencia enriquecedora surgida a nivel individual y colectivo. Una situación que favorece la movilidad de flujos creativos a base de la unión de “afectos”, hilvanando una “atmósfera” de relaciones, que como tal nunca está cerrada. Al hablar de surrealismo en España insistimos, por tanto, en que se trataba de algo que “estaba en el aire”. Y estando en el aire, carece, ciertamente, de una estructura nuclear que atrape sus manifestaciones.

#### **4.3.5. La Residencia de Estudiantes: un contexto decisivo.**

A la hora de entender la aparición de dicha “atmósfera” hay que considerar un elemento potenciador de primer orden; una pieza fundamental en este escenario histórico, que ayuda a esclarecer cómo y por qué se perfila semejante contexto creativo entre los artistas españoles del momento. Hablamos de la Residencia de Estudiantes, espacio privilegiado y avanzadilla de modernidad en una España castiza y caduca, en el que confluirá un amplio abanico de representantes del arte, la ciencia y la literatura. Allí desembarcan figuras de renombre enmarcadas en las filas polivalentes de la Generación del 27 y las vanguardias; a destacar Luis Buñuel, Salvador Dalí y Federico García Lorca, que se alojan en la Residencia durante los años de sus estudios universitarios. En torno a este centro, *rara avis* en la España de la época, se gestará un ambiente no menos peculiar, consistente en un modo de vida abierto y antinormativo, en el que la creatividad y la autonomía en la libre conducción de los estudiantes eran principios estelares de la institución. Ello hubiera sido imposible sin el sello dinamizador de la filosofía krauso-positivista que alentara la Institución Libre de Enseñanza, y sobre todo sin el admirable ánimo pedagógico de Francisco Giner de los Ríos, tras cuyo rastro se ubica el proyecto de la Residencia de Estudiantes. A la cabeza de la misma estuvo un discípulo de Giner, el malagueño Alberto Jiménez Fraud, que dirigió ejemplarmente la institución desde su fundación en 1910 hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936, haciendo de ella un estandarte de la modernidad académica europea. Para implantar dichas medidas, Jiménez Fraud viajó a Inglaterra varias veces entre 1907 y 1909 con objeto de familiarizarse con el funcionamiento de los *colleges*, y así poder aplicar en su centro una metodología similar a la que regía en las mejores instituciones británicas. Por eso no es de extrañar que a la Residencia de Estudiantes se la llegara a conocer con el sobrenombre de “Oxbridge” español.

Así mismo, persiguiendo superar el tradicional abismo entre ciencias y letras, en la Residencia se propició la fusión de diferentes disciplinas, y a la vez se inculcó la importancia del deporte, en un intento por fomentar el desarrollo físico, a la par que mental, de las nuevas generaciones.<sup>111</sup> En lo relativo a la actividad cultural, fue impulsada gracias a la loable tarea de la Sociedad de Cursos y Conferencias, fundada por el propio Jiménez Fraud, que acogía a invitados de talla internacional pertenecientes a distintas ramas del pensamiento, la creación y la investigación, para pronunciar sus conferencias ante los residentes.<sup>112</sup> En cuanto al modo de vida interno, los residentes gozaban de una libertad plena, en un ambiente que carecía de la presión de cualquier mecanismo de control. De hecho, resulta llamativo que en la Residencia de Estudiantes no existiera ninguna estructura autoritaria a la que los estudiantes tuvieran que rendir cuentas, ni tampoco jerarquía de poder que estipulara la prohibición o permisividad de los comportamientos admisibles dentro del centro; ni siquiera una dinámica de inspección de los estudiantes allí alojados. En el ordenamiento de la autoridad tan sólo cabe citar, claro está, al director de la Residencia; aunque por lo general su actividad se mantenía en un discreto segundo plano y rara vez intervenía en las prácticas personales o itinerario académico de los residentes. En realidad, Jiménez Fraud ejercía una función básicamente neutral y táctica, comprometido con hacer de esa libertad irrenunciable la esencia misma de la Residencia, lo que de manera generalizada se dio en llamar el “*espíritu de la casa*”: un modo de vida que, según se decía, *se respiraba en el ambiente* y se notaba entre los residentes, sin necesitar jamás de un canon normativo recogido en un texto oficial. Aquel establecimiento pretendía como seña de identidad la inspiración de una atmósfera de libertad y creatividad de lo “*común*”, algo así como una personalidad corporativa; como tal, ajena a cualquier ordenamiento “*orgánico*”:

---

<sup>111</sup> Este impulso de la práctica deportiva influyó mucho en los residentes; cabe pensar, por ejemplo, en Luis Buñuel. En palabras de Ian Gibson: ‘Buñuel es sin duda uno de los personajes más originales de la Residencia. Empedernido aficionado a los deportes, se le puede ver todas las mañanas, haga el tiempo que haga, con pantalón corto y a menudo con el pecho desnudo, corriendo, saltando, haciendo flexiones, machacando un *punch-ball* o lanzando una jabalina.’ (Gibson, 2000: 84).

<sup>112</sup> Las actividades culturales en la Residencia de Estudiantes fueron muy variadas: había recitales, representaciones teatrales, lecturas poéticas, sesiones de cine, etc., que organizaban muchas veces los propios residentes; pero sobre todo destacan las conferencias. Los ponentes no eran solamente los intelectuales de mayor prestigio en España, sino también extranjeros; grandes exponentes del mundo de la ciencia y las letras. Valga decir que ‘algunas de las más altas cimas de la ciencia y el pensamiento europeo disertaron allí ante una culta audiencia nacional: Einstein explicó su teoría de la relatividad; Hugo Obermaier habló sobre el “hombre fósil”; Leo Fröbenius sobre culturas africanas; Howard Carter describió su descubrimiento de la tumba de Tutankhmen, Marie Curie sobre el “radium”, Louis de Broglie explicó las últimas investigaciones sobre electricidad; los filósofos Bergson y Keyserling expusieron sus teorías; Keynes desarrolló sus últimas ideas sobre economía; vinieron los representantes de la arquitectura más vanguardista como Le Corbusier y Walter Gropius.’ (Abellán-García, 1989: 191). Estas actividades tuvieron su reflejo en la revista *Residencia*, fundada en 1926 con periodicidad cuatrimestral, vigente hasta 1934. Además, a partir de 1913 funcionó en la Residencia una editorial que publicó 33 volúmenes bajo el epígrafe “Publicaciones de la Residencia de Estudiantes”, siendo el primero *Meditaciones del Quijote* (1914) de Ortega y Gasset.



‘No se impondrán, por tanto, ni un reglamento formalizado, ni normas escritas, ni, por supuesto, medidas disciplinarias de ningún tipo: “no hay un reglamento que marque deberes de carácter externo”, “no se han introducido estímulos de ninguna clase como castigo o recompensa”, que ejercerían, de acuerdo con los presupuestos institucionistas, “presión artificiosa y perjudicial”. Por el contrario, en la creencia de que la libertad es el “supuesto de toda educación”, el centro residencial adopta pautas flexibles, “un régimen de libertad y confianza”.’ (Pérez-Villanueva Tovar, 2011: 369).

Por ello, tampoco se llevaba a cabo ninguna supervisión reglada de los jóvenes; tan sólo se ponían los medios oportunos para acondicionar un ambiente favorecedor a sus inquietudes y crecimiento personal. A esto ayudaba también la convivencia de los estudiantes con algunas personalidades excepcionales que tenían en la Residencia su alojamiento habitual o esporádico: eran los “dones”; entre otros, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, y José Moreno Villa. Éste último, poeta y pintor a caballo entre el cubismo y el surrealismo, se integró de lleno entre los residentes, hasta el punto de convertirse en un compañero más de correrías y en un fiel participante en todas las actividades artísticas, simpatizando especialmente con el grupo “de los alacres”, que formaban Buñuel, Lorca, Dalí, Pepín Bello, Emilio Prados, etc. Esta forma de relación y productividad, al igual que la ausencia de imposiciones normativas en el seno de la constitución grupal, devienen aspectos de singular relevancia que apuntan diferencias irreconciliables entre el formato de los “*grupos-sujeto*” y los “*grupos sometidos*”. Según lo que se ha visto, la vida en la Residencia sería la digna articulación de un “grupo de lobos”; la formalización pragmática de una “*manada*”, o sencillamente, el marco para gestar la aparición de la “*multitud*”. Así pues, vale la pena tener en cuenta lo que apuntábamos en páginas anteriores; que la “multitud” no es meramente un agregado de individualidades preformadas, sino justamente, *una multitud de singularidades*, singularidades que son ya por sí mismas una *colectividad*. Recordemos la expresión de Negri: “*cada cuerpo es una multitud*”. Y la de Deleuze y Guattari: “*somos legión*”. Por esta razón, un “grupo-sujeto”, o lo que es lo mismo, una “agrupación molecular”, no consiste en la suma de individualidades que conforman una “multitud”. Un “grupo-sujeto” es la suma de individualidades *en cuanto multitudes*, por tanto, individualidades que integran multiplicidades; y así dan lugar a una comunidad basada en la síntesis autoproducida de lo individual y lo colectivo.

La Residencia de Estudiantes pone sobre la mesa una exitosa aplicación de este formato ontológico-grupal. En esta dirección parece señalar la conocida frase de su director: ‘Una

institución no es una suma de los individuos que la componen; es un corazón, un alma, una persona viva. Y eso es nuestra Residencia.’ (Citado en Pérez-Villanueva Tovar, 1990: 79) Obsérvese que, en su descripción funcional de la Residencia, Jiménez Fraud no emplea siquiera el término “organismo”. Por el contrario, salta a la vista que su interés reside en enfatizar la vitalidad “molecular” de la “Resi” -apelativo con el que la bautizaron cariñosamente los residentes-, y no hacer de ella un todo estructurado, o dotarla de un funcionamiento ordenado, sin por ello abandonarla necesariamente a la deriva institucional. De este modo se deduce una agrupación cohesionada, aunque haciendo evidente su implícita multiplicidad, la cual, como se ha dicho, no surge por la suma de singularidades, sino por la *multiplicidad de cada una de estas singularidades*. Cabe afirmar incluso que la Residencia es en sí misma, en cuanto colectivo “molecular”, algo así como un “*cuervo rizomático*”, pues presenta una libre movilidad interna que permite a las singularidades que la integran conducirse sin coacción territorializadora. Resumidamente, en la Residencia no se puso en marcha mecanismo alguno para la captación y manipulación del potencial deseante. Incluso en la formación académica, el aprendizaje se asimilaba a una forma de enriquecimiento personal que muchas veces confundía sus límites con los del divertimento, en una singular manera de hacer del trabajo una forma de ocio. Moreno Villa solía referirse, de hecho, al “juego literario y pedagógico” que se cocía entre los jóvenes residenciales.<sup>113</sup> Así pues, la vida de los residentes discurría con la mayor independencia en lo concerniente a su formación y estudios, aficiones y amistades, entradas y salidas, dado que nunca les fueron impuestas pautas de conducta vigilada.<sup>114</sup>

Por otro lado, la institución acogía estudiantes de cualquier rama académica, sin que un posible abandono de los estudios o un cambio de titulación fueran inconvenientes para la permanencia en las instalaciones residenciales. Es más, la Residencia permitía a los alojados seguir viviendo allí durante el periodo que quisieran, o retornar pasado un tiempo de ausencia;

---

<sup>113</sup> Una forma lúdica de entender el trabajo y el aprendizaje que se vincula, por un lado, a ese “*ludus*” surrealista del que hablara Gabriele Morelli, y por otro, a una particular noción de ocio procedente del término griego “*scholé*”, alusivo al tiempo desocupado, dedicado a uno mismo, en el que se busca la formación en tanto que resultado del divertimento. La Residencia de Estudiantes promulgaba ideas afines, siendo pionera, por ejemplo, en la práctica de las excursiones -paseos para que los jóvenes apreciaran el contacto con la naturaleza-, también eventos culturales y artísticos, como visitas semanales al Museo del Prado, etc. Se rompe así la idea “bíblica” del trabajo como obligación, imposición o castigo, y se reivindica la creatividad, la originalidad, y el aprendizaje en un contexto distendido. Por lo tanto, una visión del trabajo como vía de desarrollo afectante y no como carga académica, moral o social, sino más bien como “*trabajo vivo*”, en la terminología de Hardt y Negri.

<sup>114</sup> Relata José Ignacio Mantecón, político aragonés, muy amigo de Luis Buñuel desde la niñez, que cuando el joven Buñuel llegó a Madrid para cursar sus estudios universitarios no encontraba alojamiento acorde a las exigencias de su madre, que no estaba conforme dejándolo en cualquier pensión o casa de huéspedes. Finalmente dieron con la Residencia de Estudiantes: ‘A la madre le gustó por lo limpio. A lo único que puso mala cara fue cuando se enteró de que podían ir y venir, salir como les diera la gana. Pero, claro, eso es lo que le gustaba a Luis.’ (Citado en Aub, 1985: 232).

todo ello sin siquiera demandar unos requisitos básicos de rendimiento en el estudio.<sup>115</sup> Como tipología de grupo “molecular”, la Residencia abre sus puertas sin condicionamientos prejuiciados. Por así decirlo, *busca tan sólo subjetividades deseantes inclinadas al “devenir”*. Con esta predisposición, admite a quienes quieran formar parte de la “manada”, y después -he aquí lo importante- no los codifica, sino que les permite continuar en su individualidad; aún más, les impulsa a devenir en su *individualidad colectiva*, pues esta comunidad es, no en vano, un “grupo-sujeto”. De esta forma, en contraste con los “grupos sometidos”, la colectividad residencial no cae en ninguna etapa de “diferenciación” y “administración” que haga monopolio de los flujos deseantes. Es por eso que tampoco se efectúan en la Residencia expulsiones ni imputaciones inquisitoriales; no hay siquiera un texto normativo en base al cual acusar de “infidelidad” o “traición”. Quizá, en todo caso, se produjese alguna llamada de atención aislada por parte de Jiménez Fraud.<sup>116</sup> De hecho, en el testimonio de Francisco García Lorca –como su hermano, alojado también en la Residencia durante un tiempo: ‘Pocas veces, que yo recuerde había sido llamado un residente a su presencia para una amable reconvención por infracción de un reglamento, que empezaba por no existir.’ (Citado en Pérez-Villanueva Tovar, 2011: 380). Nada que ver, por tanto, con el panopticismo de una agrupación *molarizada*.

Pues bien, no cabe duda de que un ambiente de estas características será el entorno propicio para incubar el surrealismo en tierras españolas. De hecho, la importancia de la Residencia de Estudiantes es tal que se corresponde prácticamente con el entorno “espiritual” del cual se nutre buena parte del “surrealismo español”. Desde un punto de vista actitudinal, las bromas y abundantes juegos que se practicaban de habitual entre los residentes, a cada cual más original y “surrealista”, ponen de manifiesto esa innata propensión de la joven generación de artistas hacia el comportamiento lúdico e irreverente que podemos situar de lleno en la línea de

---

<sup>115</sup> ‘La flexibilidad, la ausencia de normas formalizadas parecen presidir la continuidad de los residentes en el centro una vez admitidos. Los casos de García Lorca y, sobre todo, de Buñuel indican que el aprovechamiento en los estudios no era un requisito obligado para asegurar la permanencia en la Residencia. Las muy dilatadas estancias de ambos permiten asimismo asegurar que no existía en principio límite alguno de tiempo para vivir allí. “Uno podía quedarse todo el tiempo que quisiera -recuerda Buñuel- y cambiar de disciplina durante el curso”.’ (Pérez-Villanueva Tovar, 2011: 333).

<sup>116</sup> ‘Conocemos una anécdota que contaba la mujer de Manuel Fanjul, residente leonés, sobre un estudiante que salía por las noches con excesiva frecuencia y a quien don Alberto llamó para decirle que ya veía que hacía una vida social muy intensa y que le parecía que la Residencia no era el mejor sitio para llevar ese tipo de vida. La anécdota pone de manifiesto cómo, aunque la libertad fuera grande, siempre había un control de las salidas nocturnas de los chicos, que debían firmar una hoja de entrada.’ (Sáenz de la Calzada, 2011: 195). A pesar de todo, este testimonio recogido por Sáenz de la Calzada resulta sin duda un caso aislado, sabiendo que la libertad de entrada y salida era un beneficio de los jóvenes residentes, que lo aprovecharon en su mayoría; entre otros, el célebre grupo de los “alacres”, también asiduos al ambiente festivo de la noche madrileña. En palabras de Ian Gibson: ‘La versión madrileña de los vertiginosos años veinte era, sin duda, animadísima. Dalí, Bello, Lorca y Buñuel supieron vivirla a tope, y recibimos la impresión de que pasaron muy pocas noches estudiando.’ (Gibson, 2000: 115).

la vanguardia “dadá-surrealista”. De Lorca, Dalí y Buñuel se conocen muchas anécdotas de este tipo, descaradas y divertidas, entre las que se recuerdan especialmente las “mojaduras de primavera”<sup>117</sup>, los disfraces y travestismos<sup>118</sup>, y varios juegos, más o menos performativos, como la fantasiosa ocasión en la que la habitación de Lorca y Dalí quedó transformada, por voluntad de sus ocupantes, en un desierto.<sup>119</sup> Pero no queda aquí la cosa; el catálogo es infinito y ampliable a otros tantos residentes, siendo muchos los que emprendían divertimentos similares, impregnados de un aura incuestionablemente surrealista.<sup>120</sup> Lo cierto es que este tipo de acciones era, por así decirlo, una costumbre generalizada en la Residencia, derivada de un espíritu colectivo que, en efecto, se sentía “en el aire”. Se da así la feliz circunstancia de que los jóvenes españoles se “entrenan” en el surrealismo por propia inclinación y no por afiliación al grupo “bretoniano”.

Así las cosas, cabría decir que el “surrealismo español” acontece “espontáneamente”, gracias a esa particular “atmósfera” que venimos señalando, y no por pertenencia al colectivo parisino. Téngase por caso al residente Pepín Bello, quien fuera el aglutinante e inspirador del grupo de amigos formado por Buñuel, Dalí y Lorca, en quien encontramos confirmación evidente de este sentir colectivo, ya que sin definirse como surrealista o de participar siquiera del movimiento, por su divertida e imaginativa creatividad, fue reconocido como tal.

---

<sup>117</sup> Buñuel lo relata en sus memorias, asumiendo la autoría de esta “acción surrealista”: ‘Yo había instituido también lo que nosotros llamábamos las “mojaduras de primavera” y que consistía, estúpidamente, en echar un cubo de agua a la cabeza de cualquiera. Alberti se habrá acordado de ellas al ver a Fernando Rey regar en el andén de una estación a Carole Bouquet en *Ese oscuro objeto de deseo*.’ (Buñuel, 1982: 67). Creemos que este hábito debe ser el mismo al que se refiere precisamente Rafael Alberti al recordar los tiempos de la Residencia (aunque él no fue residente, sino que acudía allí a diario a encontrarse con sus amigos de generación), comentando la costumbre que tenía Buñuel de ‘levantarse a medianoche, llenar baldes de agua y echarla por las rendijas del cuadro donde estaban durmiendo Federico y Dalí.’ (Citado en Pérez-Villanueva Tovar, 2011: 187).

<sup>118</sup> ‘Otros juegos eran más perversos: Lorca y Buñuel se disfrazaban de monjitas y, con la cara bien afeitada y llena de polvos de arroz, sembraban el pánico en los tranvías, rozándose obscenamente contra los viajeros y lanzando a los hombres miradas procaces. Buñuel organizó sesiones de espiritismo en la Residencia, que ponían los pelos de punta (Zaragoza, de donde procedía el muchacho, había sido la capital espiritista de España).’ (Aranda, 1981: 46).

<sup>119</sup> Se trata de una pintoresca aventura, ‘narrada por García Lorca como “la más divertida” de las ideadas en el centro residencial: ‘Un día nos quedamos sin dinero Dalí y yo. Un día como tantos otros. Hicimos de nuestro cuarto de la Residencia un desierto. Con una cabaña y un ángel maravilloso (trípode fotográfico, cabeza angélica y alas de cuellos almidonados). Abrimos la ventana y pedimos socorro a las gentes, perdidos como estábamos en el desierto. Dos días sin afeitarnos, sin salir de la habitación. Medio Madrid desfiló por nuestra cabaña.’ (Citado en Pérez-Villanueva Tovar, 2011: 187).

<sup>120</sup> Vitorio Bodini se hace eco de otra “anécdota surrealista” acaecida en la Residencia: ‘Esta broma truculenta en el puro estilo de Jacques Vaché, contada en su autobiografía por Moreno Villa, se refiere a [Emilio] Prados. En la Residencia, Prados intentó suicidarse ingiriendo una gran cantidad de pastillas de aspirina. Se consiguió salvarlo. Cuando se encontró un poco repuesto, llamó a un crédulo compañero de una habitación vecina y, fingiendo arrancarse algo bajo las sábanas, le dijo: -Ten, Manolo, no puedo soportar más el dolor de los intestinos, debo arrancármelos- y le tendió una masa blancuzca. El otro se precipitó afuera lanzando gritos por toda la Residencia, sin darse cuenta de que era una bolsa de agua caliente.’ (Bodini en García de la Concha (ed.) 1982: 114).

Recuérdese la expresión de Buñuel, incluida en una carta que envía a Bello en 1929: ‘En el fondo tú has sido siempre un surrealista (...).’ (Citado en Gibson, 2013: 302). En concordancia, pues, con esta visión del surrealismo como inclinación actitudinal espontánea, se hace notoria la presencia, en dicho entorno residencial, de unos esquemas “moleculares” que propician una “*agrupación rizomática*”. Llama sobre todo la atención el hecho de que el “grupo residencial” - si así podemos denominarlo- empezase a “practicar” surrealismo tiempo antes de recibir los efluvios evangelizadores del “Papa negro”, o de que se produjeran incorporaciones de españoles a su cuadrilla. De hecho, el propio Luis Buñuel, uno de los pocos españoles que durante algunos años participaría del colectivo francés, se encargó de advertir que estas acciones creativas que tenían lugar en la “Resi” se produjeron antes de que en España se conociese el surrealismo. Buñuel incide en ello al observar que cuando en 1929 empezó a filmar *Un Chien andalou* - considerada la película surrealista por excelencia- todavía no pensaba siquiera en entrar en el grupo de los surrealistas. De ahí entonces que no sea extraña la afirmación de Francisco Aranda: ‘Con motivo podemos hablar de un “surrealismo español”, aunque hayan sido los franceses quienes lo enunciaran, definieran y catapultaran como producto exclusivo de París, ya que, aunque se diga lo contrario, se produjo en España al mismo tiempo y, en algunos aspectos, antes.’ (Aranda, 1981: 11).

En este marco particular, tan característico del “surrealismo español”, la Residencia de Estudiantes cumple una función insustituible, pues, de hecho, como se ha visto, es necesario remitir al citado “espíritu de la casa” para hallar los condicionantes favorables a la gestación autóctona del surrealismo. Por eso, en torno a la Residencia se decanta un comportamiento específico, junto con una estética compartida y un imaginario común, muy proclives al surrealismo.<sup>121</sup> Un contexto que ha llevado a Rafael Santos Torroella a hablar de un “*estilo residencial*”, precisamente en alusión a ese microcosmos artístico y a ese estilo de vida que surgen en el ambiente de la Residencia.<sup>122</sup> Por ejemplo, en las anécdotas residenciales antes referidas, Santos Torroella localiza varias acciones surrealistas futuras, caso del espectáculo desplegado por Dalí en su juicio de expulsión ante Breton, que considera “un verdadero y magistral alarde de estilo residencial daliniano”. Así mismo, tanto Aranda como Bodini

---

<sup>121</sup> De hecho, como observa Román Gubern: ‘Jaime Brihuega ha calificado la relación entre Dalí y García Lorca, en el escenario de la Residencia de Estudiantes madrileña y en tierras catalanas, como “la célula de ignición del surrealismo español”.’ (Gubern, 1999: 46).

<sup>122</sup> En sus palabras: ‘Es lo que me ha hecho pensar en la existencia de un “estilo residente” o, si se prefiere, “estilo Residencia”, que pueda ser definido a través de ellos [los residentes]. Y no sólo de ellos, sino también de sus más afines dentro de la generación del 27, sean escritores o artistas, pues cada vez va resultando más evidente lo absurdo de seguir manteniendo entre ellos unas líneas separatorias, hijas de esa sordera recíproca entre las letras y las artes que fueron ellos, precisamente, quienes más se esforzaron en hacer que desapareciera.’ (Santos Torroella, 1992: 16).

reconocen que cuando Buñuel y Dalí marchan a París lo hacen llevando consigo no pocas ideas “maduradas en la Residencia”.<sup>123</sup> Lo cual incluía un singularísimo universo iconográfico forjado entre los residentes.<sup>124</sup> De esto se desprende un estado de trabajo e inspiración ampliamente “comunitario”, en el que el acto de creación es el resultado de una colectividad *multitudinaria*. Nada extraño, ya que la “manada” se compone, efectivamente, de “lobos”: cada individuo es sujeto y es comunidad; cada individuo entraña una multiplicidad potencial. En la expresión de Deleuze y Guattari, somos “*agregados*”. Consecuencia de ello, la “manada” está siempre abierta a un continuo “devenir-múltiple”. Así, se constituye en un perfecto grupo rizomático, ya que, como dijera también los autores de *L’Anti-Edipe*: ‘*Le rhizome ne se laisse ramener ni à l’Un ni au multiple.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 31).<sup>125</sup>

Un “rizoma”, pues, es una conexión de heterogéneos; por eso no hay lugar en el “surrealismo español” para una comunidad “molar”. Y por eso también las “máquinas-deseantes” del “surrealismo español” funcionan, por la sencilla razón de que están constantemente rompiéndose; esto es, quebrando todo procedimiento grupal organizado, y por ende, representativo, despótico. En este sentido decíamos antes que la producción creativa de los “grupos-sujeto” constituye una acción del “común”; una producción libre de cualquier captura de dominio, que se alinea directamente con la idea de “*trabajo vivo*”, ya considerada en capítulos previos como contraposición al “*trabajo asalariado*”. Decíamos entonces que el “trabajo vivo” no resultaba de la imposición sistémica o de la regulación emanada de la normativa socio-económica, dado que, por encima de todo, evitaba ser encajado en los frentes utilitarios de la macromáquina “civilizada”. En concreto, al hablar de “trabajo vivo” nos referíamos a un “*trabajo inmaterial*”, o “*trabajo liberado*”, que se caracteriza por una producción intelectual, creativa y afectiva, de carácter cognitivo y relacional, e impulsor de sinergias colaborativas; por tanto, un tipo de trabajo que sólo puede encontrarse en las

---

<sup>123</sup> ‘El origen de su formación surrealista [Buñuel] se remonta también a los años de la Residencia. La formación ortodoxa le vino ciertamente después de iniciar su estancia en París, pero su inclinación estaba ya decidida, como se aprecia en algunos de sus primeros escritos literarios publicados en Madrid. Se ignora generalmente que el movimiento surrealista tuvo en España unos principios contemporáneos al movimiento francés.’ (Aranda, 1975: 38-39).

<sup>124</sup> ‘Y en vísperas de empezar su rodaje, Buñuel de confió a Bello por carta el 25 de marzo: “Todas nuestras cosas en la pantalla”. Esta última frase de Buñuel fue tal vez la que mejor sintetizó lo que otro testigo de la época, Giménez Caballero, llamó atinadamente “films de colegio”, es decir, fruto de un clima colectivo, que era el clima intelectual de la Residencia de Estudiantes, con sus bromas, sus clichés y sus alusiones sobreentendidas. De manera que no parece incorrecto considerar los dos primeros films de Buñuel, y sobre todo *Un Chien andalou*, como un producto del imaginario generado en la jubilosa convivencia de la Residencia de Estudiantes, en cuya formalización desempeñó Pepín Bello un papel fundamental. El ojo y la mano cortados, por ejemplo, fueron *topoi* característicos del imaginario colectivo condensado en la Residencia de Estudiantes.’ (Gubern, 1999: 393).

<sup>125</sup> [‘El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 25)].

formaciones “moleculares”. En esta idea encaja perfectamente la forma colectiva de creación forjada entre los residentes, así como la concepción del trabajo como inspiración y divertimento cultivada en dicho contexto. De ahí, por tanto, que la actividad del “surrealismo español”, a diferencia de la del grupo francés, se comprenda muy bien desde la perspectiva del “trabajo vivo”, ya que: ‘*El trabajo inmaterial no requiere ninguna influencia de dominio.*’ (Negri, 2004: 123). En consecuencia, el “trabajo vivo” hace patente la “*potenza*” del “grupo-sujeto”, o lo que es lo mismo, la capacidad de producción del “*General Intellect*”; fuerza colectiva que, por vía de “agenciamientos colectivos de enunciación”, anima la capacidad biopolítica de la “multitud”.

Entre los surrealistas españoles, un ejemplo de “agenciamiento colectivo” afín al “trabajo vivo” y a la tipología grupal de la “manada” es la “Orden de Toledo”: una “asociación” de amigos, casi un “club”, de características irremediamente deudoras de aquel “estilo surrealista de la Residencia”. La “Orden” fue fundada en 1923 por Luis Buñuel -según su testimonio, tras tener una visión alucinatoria-, quien además se nombró a sí mismo “condestable”. Entre los cofundadores estaban Federico García Lorca y su hermano Francisco, y otros tantos residentes y demás amigos de la órbita residencial. Pepín Bello era el secretario; Dalí, uno de los “caballeros de la Orden”; y José Moreno Villa, que también tuvo su hueco, fue “jefe de invitados de los escuderos”.<sup>126</sup> En cuanto a la finalidad de la “Orden”, explicaba Buñuel que el objetivo principal era ‘ir a Toledo con la mayor frecuencia posible y ponerse en disposición de vivir las más inolvidables experiencias.’ (Buñuel, 1982: 73). En sus escapadas de la Residencia de Estudiantes los fines de semana, el grupo de amigos tenía entre sus destinos favoritos la ciudad de Toledo, en la que encontraban el escenario onírico perfecto para vivir sus aventuras, deambular nocturnamente por sus enigmáticas calles, y dejarse llevar por acciones “surrealistas”. De este modo, la “Orden de Toledo” se nos antoja un “agenciamiento colectivo” evidente, habilitado para la experimentación creativa y el vagabundeo errante y sonambulesco. Así pues, una digna hermandad de “nómadas” perfecta para trazar “*paseos de esquizo*”. En suma, un compuesto de singularidades lanzadas a la vivencia del “devenir”, del “devenir-colectivo”.

De ahí que aun presentando internamente una aparente “jerarquía”, ésta no sea más que un juego de “distribución nobiliaria” acorde a la idea de una “Orden” de caballería. No se malinterprete, por tanto, su lúdica articulación de membresía, ya que como vemos, la “Orden de Toledo” no mantiene ningún paralelismo con el mecanismo reterritorializador de un “grupo

---

<sup>126</sup> Llama la atención que, en su primera conferencia de la *Trilogía de la Residencia de Estudiantes*, titulada “De la Amistad y el Diálogo” (1914), Eugenio d’Ors se refiera a la Residencia como “esta Casa de Estudiantes, con mucho de Orden de Caballería”.

sometido”. Por el contrario, su forma de cohesión es la del “rizoma”, esto es, la del “agregado” o “alianza” de la “manada”. De manera que las singularidades participantes en la “Orden” constituían auténticas “máquinas abstractas”: la “*máquina abstracta-Buñuel*”, la “*máquina abstracta-Dalí*”, la “*máquina abstracta-Lorca*”, etc. En otras palabras: *singularidades atravesadas de “multitud”* que harán de la invención en colectividad su poder afectante; lo que Lazzarato llama “*cocreación*”, y que le sirve para referirse una vez más a esa cooperación “molecular” organizada según mónadas.<sup>127</sup> Algo parecido también a lo que Manuel Castells ha designado “*sociedad red*”. Finalizamos, pues, con la idea de en el “surrealismo español” no hay “raicilla”, sino simple y llanamente “rizoma”; sin necesidad alguna de conformación unitaria ni líder. Por así decirlo, el “surrealismo español” es como el surrealismo de la “etapa de los sueños”, pero manteniéndose ahí, en dicha fase (como el “nómada” en su “espacio liso” de “mesetas”), en vez de coagularse como grupo *molarizado*.

‘Que realizar la historia del surrealismo bretoniano era ineludible, pero que el estado de espíritu por él propuesto encuentra sus formulaciones más profundas y radicales en la obra de compañeros por él excluidos formalmente del movimiento por un lado, e incluso en las producciones artísticas de personas ni siquiera ligadas directamente al grupo parisino, por otro. Pero, sobre todo, que los surrealistas formularon una serie de principios de larguísimo alcance que el transcurso del tiempo ha ido confirmando. Ellos fueron profetas y precursores. Y en este sentido el espíritu surrealista se manifiesta hoy, entre nosotros, perfectamente vivo.’  
(Giménez-Frontín, 1983: 14).

En conclusión, lo que interesa en tal coyuntura es diferenciar las dos tendencias de constitución ontológica que surgen dentro del movimiento surrealista, para así ser capaces de localizar el proceso en virtud del cual la actividad surrealista deja de ser “molecular” para convertirse en servidora de Edipo, que es justamente lo que le ocurre al grupo parisino bajo la acción dictatorial de Breton. Como se ha venido remarcando a lo largo de este capítulo, la vanguardia surrealista, que en un principio nace como una poderosa “máquina de guerra”, acaba siendo asumida por el sistema imperial y engullida por los mecanismos de representación

---

<sup>127</sup> ‘La invención es una cooperación, una asociación entre flujos de creencias y de deseos que ella agencia de modo novedoso. La invención es también una fuerza constitutiva, porque al combinar, al agenciar, permite que se encuentren fuerzas que quieren expresar una nueva potencia, una nueva composición, haciendo emerger y convertir en actuales las fuerzas que eran solamente virtuales. La invención es siempre una *cocreación* que compromete a una multitud de mónadas [...] La invención se engendra por la “colaboración natural o accidental” de muchas conciencias en movimiento [...]’  
(Lazzarato, 2006: 61).



edípica, que anulan su fuerza esquizoide. En cambio, no debe perderse de vista que el *surrealismo* como tal es mucho más que una tendencia estética encorsetada por un cabecilla de grupo en un momento histórico dado; sino que, como aquel “*estado del espíritu*” que presintiese Artaud, el surrealismo sobrepasa limitaciones de índole plástica y trae consigo la semilla para desencadenar una revolución en el plano mismo del deseo. Por eso hay vertientes del surrealismo que escapan de la “reterritorialización”; “líneas de fuga” impulsadas por el “paradigma ético-estético”, en el intento de fundir arte y vida. Proyecto en el que sobresalen con personalidad propia los participantes del “surrealismo español”.

- CAPÍTULO 5: “AGENCIAMIENTOS MAQUÍNICOS” DEL SURREALISMO (ESPAÑOL). UNA ONTOLOGÍA HECHA ESTÉTICA.

‘*Sommeil, désir, art: lieux d’êtreinte et de résonance, lieux de lutte.*’

Gilles Deleuze

(Francis Bacon. *Logique de la sensation*, 47).

### 5.1. Por Freud y contra Freud: el surrealismo y el inconsciente liberado.

Si, como decíamos en el capítulo anterior, la finalidad del surrealismo no es otra que la “*revolución del espíritu*”, aquella “*poesía*” que, siguiendo a Artaud, dimos en llamar “*revolución interior*” o “*revolución del cuerpo*”, no cabe ahora si no plantear los recursos por medio de los cuales se intentará llevar a cabo dicho objetivo. En otras palabras, cuáles son las vías que emplea el surrealismo para alcanzar la ansiada liberación del inconsciente y desarrollar sus “*síntesis deseantes*”. Cómo lograr, por tanto, esa “*micropolítica*” para la producción del “*CsO*”. No perdamos de vista, una vez más, que la naturaleza del surrealismo va de la mano de la liberación del deseo. Breton mismo hablaba de ‘*la toute-puissance du désir qui reste, depuis l’origine, le seul acte de foi du surréalisme.*’ (Breton, 1992b: 256).<sup>1</sup> Serán varios, de hecho, los “*dispositivos ético-estéticos*” acordes a la práctica del “*esquizoanálisis*” desarrollados por el surrealismo para obtener la libertad del inconsciente deseante.<sup>2</sup> En primer lugar trataremos uno de los recursos más característicos de este movimiento de vanguardia: el del *sueño*; entendido como vía de acceso al inconsciente, y más concretamente, como campo de acción del “*ello*” liberado de las ataduras del “*superyó*”. Precisamente a causa de este interés por el sueño y su vinculación con el inconsciente, el surrealismo entra en relación con el psicoanálisis freudiano, atraído por la novedad revolucionaria de sus principios. Y es que, como ya se apuntó en el capítulo 1, el acercamiento de Freud al mundo del inconsciente supuso una ruptura total con la

---

<sup>1</sup> [(...) la omnipotencia del deseo que, desde sus comienzos, constituye el único acto de fe del surrealismo.’ (Breton, 2013: 53)].

<sup>2</sup> Giménez-Frontín ha aludido directamente a la visión deleuziana del deseo al hablar de la voluntad revolucionaria del surrealismo, y comenta también: ‘A la luz del paso de los años, uno empieza a preguntarse si Breton, en 1926, no se equivocó al expulsar, por políticamente reaccionario, al surrealista más “deseante” del movimiento, Antonin Artaud, el creador de un teatro de la crueldad heredero de los delirios deseantes del marqués de Sade y de la imagería balinesa.’ (Giménez-Frontín, 1983: 83). Así mismo, otros autores han sabido rastrear igualmente la presencia revolucionaria del deseo en los principios surrealistas: ‘En los estudios recientes sobre el surrealismo se suele repetir que el propósito fundamental del credo de este movimiento estribaba en la liberación del deseo.’ (Aliaga, 2007: 121). Si bien se trata de un aspecto que fue ya señalado por Maurice Nadeau en su *Histoire du Surréalisme* (1944), donde afirmaba que para los surrealistas “la verdadera revolución era la victoria del deseo”. El mismo André Breton, recordando a Apollinaire, recitaba que “*la grande force est le désir*”.

tradición moral, cultural y científica de su época, y a ojos de la joven generación de artistas, una posibilidad de apertura a un ámbito propicio para la revolución del ser.

### **5.1.1. Puntos de unión y desunión entre el psicoanálisis y el surrealismo.**

El por qué de esta fascinación de los surrealistas por la obra de Freud radica en el novedoso camino que el psicoanálisis abre hacia el inconsciente, desvelando a su paso un universo de pulsiones y pasiones, sin rastro alguno de culpa o carga moralizante, en el que el deseo es protagonista indiscutible. De esta forma, el psicoanálisis hace patente la existencia de aquella “*realidad surréel*”, aquella “*realidad poética*”, carente de marca edípica, a la que los surrealistas aspiraban como motivo irrenunciable en su batalla “ético-estética”. Por tanto, el psicoanálisis vendrá a respaldar -de manera involuntaria, eso sí- esta empresa fundamental del surrealismo, e incluso facilitará a sus integrantes una amplia variedad de procedimientos que sabrán reutilizar en forma de “*máquinas de guerra*”. Además, resulta muy atrayente para los surrealistas comprobar que, según se deducía de las investigaciones freudianas, esa “*realidad poética*” del inconsciente estaba presente en todo ser humano, y que, por tanto, no era inviable alcanzar una revolución que todo el mundo era capaz de vivir. En este cúmulo de elementos se halla la razón primaria de la simpatía de los surrealistas por el psicoanálisis; básicamente en el hecho de que este método les descubrió *el inconsciente como potencia deseante*, y les marcó el sendero para acceder al mismo. Les ayudó, en suma, a localizar en el inconsciente el punto de partida de una revolución libidinal y social destinada a subvertir los modelos de represión operantes en la producción del ser. Ahora bien, a pesar de esta indisociable concordancia entre surrealismo y psicoanálisis, es importante señalar que entre ambos se produce también una tensión divergente que les hace irreconciliables, y que se debe, esencialmente, a los cimientos del sistema freudiano -el “Complejo de Edipo”-, en el que el surrealismo encuentra un insalvable obstáculo.

En este sentido, es necesario destacar que si bien es verdad que el psicoanálisis se adentra, como no se había hecho nunca antes, en los terrenos pantanosos del inconsciente, lo cierto es que no lo hace para liberarlo de sus ataduras, como quiere el surrealismo, sino justo para lo contrario: para someterlo al recorrido edípico que lo acomode al “principio de realidad”, y con él, a las estructuras combinadas de “microfascismo” y “macrofascismo”. No en vano, lo que pretende Freud es la “curación” del inconsciente *enfermo*, y para ello necesita reprimir su actividad productiva de acuerdo a los patrones de Edipo. Es decir, necesita fortalecer la instancia del “superyó”, o lo que es lo mismo, la extensión pragmática de Edipo a través de su

ramificación familiar, socio-cultural, y moralizante.<sup>3</sup> Dicho de otra forma, el objetivo del psicoanalista es “sanar” el inconsciente que se niega a someter su producción deseante al itinerario edípico, resultado de lo cual, en opinión de Freud, deviene un caso patológico y necesita la intervención de un analista, quien, cumpliendo las funciones de mediador *despótico-mesiánico*, refuerza la presencia del “superyó” en el “cuerpo” intensivo que *opone resistencia*. El psicoanalista es, pues, la más ilustrativa, si no la más eficaz, de las instrumentalizaciones de Edipo.<sup>4</sup> Por lo tanto, nada más lejos de la voluntad de los surrealistas, que si se embarcan en el conocimiento del inconsciente, aventurándose en la misteriosa región del “ello”, lo hacen justamente con la intención de eliminar la carga superyoica que lo subyuga, y de este modo hacer brotar su potencia deseante. De hecho, *la finalidad del surrealismo consiste en suprimir a Edipo*; en suma, minar la acción del “superyó” y extirpar su yugo consciente: el “yo”. Actitud desde la cual elaborarán diversos “agenciamientos colectivos” y “dispositivos” artísticos.

El horizonte que dinamiza la actividad surrealista se basa, pues, en reivindicar el inconsciente y en desatar el deseo. En esta medida, el surrealismo se muestra completamente opuesto al psicoanálisis, cuya finalidad, ya lo indicábamos, es la de reforzar el “superyó”. De tal manera que, aun a pesar de las deudas que el surrealismo mantiene para con el psicoanálisis, salta a la vista que entre ambos se producen disparidades irresolubles. José Jiménez, en su libro *La imagen surrealista* (2013), señala esta circunstancia, remarcando que, en realidad, ‘los ámbitos del psicoanálisis y del surrealismo son bastante distintos; en un caso el de la investigación y la teoría, en otro, el de las prácticas artísticas y creativas en general.’ (Jiménez, 2013: 16). Es más, es posible afirmar que lo único que mantienen en común es, por así decirlo, el punto de arranque; esto es, el propósito compartido de acceder al “ello”, mientras difieren radicalmente en las razones que sostiene cada uno para acceder al inconsciente: el uno para encorsetarlo, y el otro para desencadenarlo. En esta bifurcación radica, entonces, la clave que

---

<sup>3</sup> Recordemos la definición de “superyó”: ‘Es la instancia *crítica* del psiquismo, expresión de las prohibiciones, leyes y normas parentales y de la sociedad, en general: ejerce así su dominio “sobre” el Yo, “castigándolo” con el sentimiento de culpabilidad y desaprobación cuando intenta transgredir dichas normas, ahora interiorizadas, como resultado del *complejo de Edipo*.’ (Vázquez Fernández, 1987: 50).

<sup>4</sup> Según Deleuze y Guattari: ‘*Au début, les psychanalystes ne pouvaient pas ne pas avoir conscience du forcing opéré pour introduire Œdipe, l’injecter dans tout l’inconscient. Puis Œdipe s’est rabattu, il s’est approprié la production désirante comme si toutes les forces productives du désir émanaient de lui. Le psychanalyste est devenu le portemanteau d’Œdipe, le grand agent de l’anti-production dans le désir.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 66).

[‘No obstante, cada psicoanalista debería saber que, bajo Edipo, a través de Edipo, detrás de Edipo, tiene que enfrentarse con las máquinas deseantes. Al principio, los psicoanalistas *no podían no tener conciencia* del *forcing* realizado para introducir Edipo, para inyectarlo en todo el inconsciente. Luego, Edipo se apropió de la producción deseante como si todas las fuerzas productivas del deseo emanasen de él. El psicoanalista se convierte de este modo en el perchero de Edipo, el gran agente de la anti-producción en el deseo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 62)].

permite comprender en qué medida el surrealismo se aproxima a Freud, pero también desde qué perspectiva se aleja y hasta qué punto adopta su sistema de análisis. En efecto, es aquí donde psicoanálisis y surrealismo confluyen pero también donde se distancian; en la finalidad con la que cada uno persigue su aproximación al inconsciente: *el primero para edipizarlo; el segundo para liberarlo*. En resumidas cuentas, localizamos en este punto de inflexión la primera y fundamental escisión que se produce entre surrealismo y psicoanálisis, circunstancia que llevará a los surrealistas a entablar una peculiar relación de “amor-odio” con la figura de Sigmund Freud, tan idolatrada por este movimiento de vanguardia. Por eso el surrealismo se encuentra en una difícil coyuntura, sintiéndose por un lado fuertemente atraído por los mecanismos freudianos, pero siendo consciente de que existen fricciones que impiden una concordancia armoniosa entre ambos.<sup>5</sup>

En cualquier caso, no es nuevo este carácter “bifaz” del método freudiano, que primero abre las puertas del inconsciente, y se afana después en controlarlo. Ya en su momento nos referíamos a esta tendencia de “*raicilla*” como característica de la disciplina psicoanalítica, que juega a dar la impresión de una liberación psíquica, para luego frustrarla. Es, pues, cosa sabida que la aventura freudiana del inconsciente cayó pronto en la “reterritorialización”, al querer encajar las formaciones deseantes en el triángulo edípico “papá-mamá-yo”. Una vez más, la multiplicidad del “Hombre de los Lobos” se topa con la acción codificadora de la “*cura del habla*”. Y es que para el psicoanálisis no hay otro discurso posible más allá del edípico. Por eso, para Freud, las producciones del “ello” sólo hablan de Edipo. Y sin embargo, el psicoanálisis abordó una arriesgada inmersión en el inconsciente; si bien, claro está, lo hizo con la intención posterior de reterritorializarlo. Insistimos, por tanto, en que Freud constituye un claro ejemplo de “*raicilla*”: primero grita “¡Viva lo múltiple!”, pero seguidamente echa “raíces” y arborifica los flujos deseantes. Se acerca, pues, al inconsciente, lo saca de su encierro milenario, y a continuación estrangula sus procesos sintéticos. Así, en primer lugar, el “padre” del psicoanálisis traza una multitud de “líneas de fuga”, que sobrecodifica después. Dicho en la conocida expresión de Deleuze y Guattari, *con una mano desterritorializa, con la otra reterritorializa*. Freud malogra así lo que prometía ser un proceso rizomático, y lo hace insertando el deseo en el circuito cerrado del “Complejo de Edipo”, que eleva el funcionamiento libidinal a una perenne *calcomanía*. ‘*Le fait est que la psychanalyse nous parle beaucoup de l’inconscient; mais d’une certaine manière, c’est toujours pour le réduire, le détruire, le*

---

<sup>5</sup> En efecto, he ahí la dicotomía; ocurre que el psicoanálisis, estando plagado de multitud de aspectos revolucionarios, a la hora de su aplicación termina siendo codificado: ‘En el pensamiento de Freud hay cosas sorprendentes, elementos de una juventud y vitalidad tal que exhalan bocanadas de oxígeno. Sin embargo, la forma en la que los psicoanalistas utilizan su pensamiento hace que uno sienta deseos de huir.’ (Guattari; y Rolnik, 2006: 235).

*conjurér.*' (Deleuze, 2003a: 47).<sup>6</sup> Surge en este punto un interrogante que intriga profundamente a los autores de *L'Anti-Édipe*: ¿cómo es posible que un pensamiento en principio tan revolucionario y potencialmente liberador como el de Freud terminara convirtiéndose en una metodología de represión? '*La psychanalyse, c'est comme la révolution russe, on ne sait pas quand ça commence à mal tourner.*' (Deleuze; y Guattari, 1973: 64).<sup>7</sup>

El surrealismo también experimenta esta difícil tesitura, al ubicarse a caballo entre los dos extremos del giro reterritorializador del psicoanálisis. Esta compleja situación de desacuerdos con la disciplina freudiana quedará materializada, sin ir más lejos, en las opiniones intercambiadas entre Breton y el propio Freud, bien en persona o por escrito, pues, aunque escueto, no es menos trascendente el contacto epistolar que mantuvieron ambos "pontífices". Por un lado, nos parece significativo que, antes incluso de la "fundación" del surrealismo, el que en adelante fuera su "padre" y caudillo ya leyese con fervor las obras de Freud en los días en que cumplía servicio militar en manicomios franceses durante la Primera Guerra Mundial. Esta devoción del joven Breton por el maestro del psicoanálisis le impulsa a hacerle una visita a Viena en 1921; sobre la que publicó una breve reseña en la revista *Littérature*, en un tono no precisamente entusiasta. Y es que la entrevista con Freud resultó infructuosa. Para decepción de Breton, que ansiaba compartir con el eminente analista sus ideas acerca del inconsciente (tema sobre el que Breton venía trabajando desde que en 1919 escribiera *Les Champs magnétiques*), la conversación fue de pleno improductiva. En el "padre" del psicoanálisis Breton halló un muro opaco e impenetrable, ortodoxo e inamovible en sus ideas, que hizo imposible mantener un diálogo concordante al respecto de las teorías que traía consigo el joven francés.<sup>8</sup> Freud dejó muy clara su total incompreensión del todavía incipiente surrealismo, y aún más, su escasa voluntad de reconocer a Breton como un igual en el campo de la investigación psíquica: 'En esta época, Breton busca en Freud la imagen de ese maestro rebelde que él mismo sueña ser. Le pide un reconocimiento que aquel no puede darle.' (Roudinesco, 1999II: 38). Lo cierto es que

---

<sup>6</sup> ['De hecho, el psicoanálisis habla mucho del inconsciente pero, en cierto modo, siempre para reducirlo, destruirlo o conjurarlo.' (Deleuze, 2007a: 87)].

<sup>7</sup> ['El psicoanálisis es como la revolución rusa, nunca sabemos cuándo empezó a andar mal.' (Deleuze; y Guattari, 1985: 61)].

<sup>8</sup> En *Les pas perdus* (1924), Breton incluye una breve reseña de su encuentro con Freud, que titula "Interview du professeur Freud", que concluye con estas significativas palabras: '*J'essaie de le faire parler en jetant dans la conversation les noms de Charcot, de Babinski, mais, soit que je fasse appel à des souvenirs trop lointains, soit qu'il se tienne avec un inconnu sur un pied de réticence prudente, je ne tire de lui que des généralités comme: «Votre lettre, la plus touchante que j'aie reçue de ma vie» ou « Heureusement, nous comptons beaucoup sur la jeunesse».*' (Breton, 1979a: 100).

[Intento hacerle hablar arrojando en la conversación los nombres de Charcot, de Babinski, pero ya porque sean recuerdos demasiado lejanos, o porque esté ante un desconocido con una actitud de prudente reticencia, no saco de él más que generalidades como "Su carta, la más conmovedora que recibí en mi vida", o "Afortunadamente, esperamos mucho de la juventud".] (Breton, 1972b: 90)].

Freud nunca prestó especial atención al surrealismo; a esos jóvenes que lo habían adoptado como “santo patrón”, y cuyo estridente comportamiento y provocadora estética le parecían dentro del campo clínico de la locura (“locos integrales”, como les califica en su diario). Tampoco leyó con demasiado agrado el ejemplar de *Les vases communicants*, elogiosamente dedicado, que su autor, André Breton, le envió en 1932; todavía con la esperanza de que Freud hallara relaciones entre sus investigaciones y las del surrealismo. La respuesta de Freud no se hizo esperar:

‘Y ahora una confesión, ¡que debe usted acoger con tolerancia! A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos muestran hacia mis investigaciones, yo mismo no estoy capacitado para entender qué es lo que quiere el surrealismo. Quizá no estoy de ningún modo hecho para comprenderlo, yo, que me encuentro tan alejado del arte.’ (Citado en Breton, 2005: 137).<sup>9</sup>

De todos modos, la incompreensión de Freud hacia el surrealismo no se debe tanto a su “incapacidad para lo artístico” como a una incompatibilidad *de base*, que se extrae de lo que venimos apuntando: dada la radical disparidad de objetivos que separa al psicoanálisis del surrealismo, era realmente imposible que Freud comprendiese, y mucho menos, respaldase el surrealismo, o que llegara a admitir paralelismos con sus propias propuestas científicas, tal y como pretendía Breton. En opinión de Freud, la labor médica que él desarrollaba no tenía nada que ver con las teorías sobre el inconsciente que defendían los surrealistas, por mucho que éstos se empeñasen en enarbolar el psicoanálisis como su principal estandarte. Era imposible, en efecto, que Freud, predispuesto a un tratamiento “curativo” de la psique anómala, pudiera acoger la extravagante reivindicación que del inconsciente hacían los surrealistas. En esta distinta concepción del inconsciente surge, pues, la gran divergencia que jalona la relación de “ida y vuelta” entre Freud y los surrealistas. Es comprensible entonces que, en aquella primera entrevista, Breton y Freud no lograran entenderse. Ciertamente, ‘los dos hablaban a todas luces de asuntos encontrados: Freud consideraba las técnicas aplicadas y los materiales primarios del psicoanálisis medios para conseguir un fin terapéutico, mientras que para Breton su principal

---

<sup>9</sup> Ésta no es, ciertamente, la única ocasión en que Freud reconocería su incompetencia para el arte; a pesar de lo cual nunca se sintió impedido para dedicar algunos de sus estudios a casos de artistas, como Leonardo da Vinci o Miguel Ángel. En el testimonio del propio Freud, recogido al inicio de su estudio sobre el “Moisés” de Miguel Ángel: ‘He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. [...] Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida. [...] Pero las obras de arte ejercen sobre mí una poderosa acción, sobre todo las literarias y las escultóricas, y más rara vez, las pictóricas. En consecuencia, me he sentido impulsado a considerar muy detenidamente algunas de aquellas obras que tan profunda impresión me causaban, y he tratado de aprehenderlas a mi manera; esto es, de llegar a comprender lo que en ellas producía tales efectos.’ (Freud, 2000: 78).

objetivo debía ser “la expulsión del hombre de sí mismo”.’ (Polizzotti, 2009: 165). André Breton, sin embargo, no cejaba en el intento de que Freud comprendiera la pragmática surrealista, en el convencimiento de que podría ser enlazada con la del psicoanálisis. No obstante, ya hemos visto la improbabilidad de que Freud abrazara como propios los objetivos del surrealismo.<sup>10</sup>

### 5.1.2. *El psicoanálisis, el surrealismo y el sueño.*

Así pues, el hecho de que surrealismo y psicoanálisis coincidan en un arrojado acercamiento al inconsciente no los hace semejantes en absoluto. Hemos reiterado suficientemente cómo ambos quieren alcanzar el inconsciente pero persiguiendo un fin por completo distinto. Pues bien, esto que pudiera parecer una contradicción en las íntimas conexiones que antes señalásemos entre el surrealismo y el psicoanálisis no es en realidad ninguna incongruencia, sino que se trata más bien de una evidencia de esta divergencia esencial que, respecto del inconsciente, opera entre la actitud de Freud y la de los surrealistas. Valga de nuevo subrayar que, a diferencia del psicoanálisis, el surrealismo busca la emancipación del inconsciente, con lo cual, el blanco de sus “máquinas de guerra” será Edipo en sus distintas manifestaciones. Por eso, la gran pancarta del surrealismo es la supresión del “superyó” en pro de un *inconsciente sin represión*. Entonces, si como venimos afirmando, lo que mueve a los surrealistas es el propósito de alcanzar el “ello” para liberarlo, ¿qué camino seguirán para lograrlo? ¿Utilizarán acaso los mismos recursos que Freud, interesado igualmente en llegar al inconsciente? Ciertamente es que los surrealistas se valdrán del psicoanálisis, aunque, como ya hemos anunciado, con una intención bien distinta de la freudiana. Y así, en concreto, el surrealismo se centrará en la que es, también, la herramienta fundamental del análisis freudiano: *el sueño*. Es harto conocido que para el fundador del psicoanálisis, los sueños constituían un aspecto primordial en sus investigaciones psíquicas, en los cuales basaba buena parte de su sistema metodológico. Las razones se encuentran, sencillamente, en el hecho de que el sueño se articula como vehículo privilegiado del inconsciente.

---

<sup>10</sup> Es consecuente entonces que Freud se negase a participar en *Trajectoire du rêve*, una colección de escritos sobre el inconsciente y el sueño compilados por Breton en 1938, para cuya publicación el autor se puso de nuevo en contacto con Freud, solicitándole un texto para colaborar en el volumen, pero éste declinó la oferta: ‘Lamento mucho que no me sea posible satisfacer su deseo con una contribución original a su colección de sueños. Antes de nada he de confesar que no tengo nada nuevo que decir sobre el sueño [...]. Lo que yo llamo el sueño “manifiesto” no tiene ningún interés para mí. Me he dedicado a encontrar el “contenido latente del sueño”, que se puede extraer del sueño manifiesto por medio de su interpretación analítica. Una recopilación de sueños sin las asociaciones que les son añadidas, sin el conocimiento de las circunstancias en las que el sueño ha tenido lugar, una recopilación semejante no quiere decir nada para mí, y apenas llego a imaginar lo que para otros puede querer decir.’ (Citado en Rocha, 2008: 233).



De partida, el sueño es el estado inconsciente por excelencia, aquel en que la instancia psíquica del “yo” (el modo psíquico consciente, “diurno”) queda anulada, se “adormece”, y así la impronta que ejerce el “superyó” sobre el inconsciente por mediación del “yo” pierde intensidad y ve decrecer su eficacia represora. De ahí que el sueño sea el territorio en el que se da rienda suelta al “ello” para campar a sus anchas, como de hecho no puede hacerlo en ningún otro contexto psíquico. Sólo en el sueño el inconsciente halla su máxima posibilidad de autonomía y libre producción. Es por eso que desempeña un rol tan relevante en el psicoanálisis y también en el surrealismo, dado que comporta el mejor marco para estudiar los procesos inconscientes. Ahora bien, no se pase por alto que tanto el psicoanálisis como el surrealismo concederán un tratamiento bien distinto al material de los sueños. Es digno de mención que para los surrealistas, la importancia del sueño se concreta especialmente en el potencial de las formaciones oníricas para atentar contra las pautas edípicas. ¡En los sueños todo es posible! En los sueños no existe la represión. Como dijera José Jiménez: ‘En último término, el sueño sería el ámbito de la plena satisfacción humana, todo es posible en el sueño.’ (Jiménez; *et. al.*, 2013: 21). En cambio, Freud trata los productos del sueño en la medida en que le sirven para ser interpretados edípicamente y destapar un supuesto significado que explique las razones de la producción inconsciente. Llegamos con esto al eje central de la dicotomía entre el surrealismo y el psicoanálisis en torno al fenómeno del sueño, para cuya explicación habremos de remitir necesariamente a la obra clave que interviene en este contexto; tratándose, como no podía ser de otra forma, de *La Interpretación de los sueños*. En este texto referencial de la doctrina psicoanalítica, su fundador expone su intención de emplear los sueños como motivo de estudio en el diagnóstico y tratamiento de las enfermedades mentales. Algo que ya fue objeto de enconada polémica en el escenario médico de la época; un mundo clínico el de finales del XIX que no podía admitir que los sueños, considerados producciones inconscientes de carácter menor, figurasen ahora científicamente a la altura de los demás síntomas patológicos. Freud se mostró ciertamente arriesgado cuando se propuso revalorizar los sueños y desmontar los prejuicios que relegaban la actividad onírica a una posición irrisoria dentro del ámbito médico.

En consecuencia, hay que reconocerle a Freud, como ya hicieron los surrealistas, el haber sido pionero en la rehabilitación de los sueños; sin embargo, no debemos perder de vista que Freud encabeza esta restitución de los sueños precisamente con el propósito de valerse de ellos en el análisis del inconsciente. De modo que si para Freud los sueños no eran cosa banal, como así pensaban sus colegas de gremio, tan sólo cobran importancia para él en cuanto puede apropiárselos en un proceso analítico; es decir, en la medida en que puede dotarlos de una significación e incluirlos en un discurso, en el discurso edípico. De esta manera, la importancia

que Freud otorga a los sueños se justifica por su función de “símbolos”, de *signos*, que como tales *deben ser interpretados*.<sup>11</sup> Por su parte, el surrealismo se vuelca también en el sueño, demostrando un profundo interés por esta actividad psíquica; pero, a diferencia de Freud, no lo hace para interpretar los “dispositivos” deseantes que se gestan en la actividad onírica, sino justamente *para promoverlos*. De ahí que los surrealistas *hagan “meseta” en el sueño*, al constatar que se trata del “*espacio liso*” más ventajoso para trazar “líneas de fuga”. El espacio más ventajoso, en definitiva, para la actividad deseante. Y es que el sueño se corresponde, recordémoslo, con el espacio psíquico del inconsciente liberado; por tanto, el hábitat del “esquizo” y de sus *paseos nómadas*. En cambio, Freud se aproximará de manera bien distinta al mundo onírico, ya que, en su opinión, la fuerza deseante del sueño no debe propagarse, sino al revés, debe contraerse; para lo cual servirán la representación, la carencia y la amenaza de castración aplicadas a través de la interpretación de los sueños; función de “*hermeneusis*” cuyo objetivo es reterritorializar el inconsciente a golpe de Complejo edípico: *captura del deseo, robo del “cuerpo”*.

Por eso Freud no comprendía que los surrealistas otorgasen valor en sí mismo a las irracionales formaciones oníricas, dado que para el pensamiento psicoanalítico éstas sólo merecen atención en la medida en que pueden ser racionalizadas e integradas en un todo -edípicamente- coherente; es decir, en un “*organismo*”. Desde las primeras páginas de *La Interpretación de los sueños* Freud deja muy clara su intención hermenéutica, que secunda férreamente: ‘Me he propuesto demostrar que los sueños son susceptibles de interpretación, y mi estudio tenderá, con exclusión de todo otro propósito, hacia este fin [...]’ (Freud, 1972II: 406). Salta a la vista que el horizonte al que se encamina Freud consiste básicamente en hallar el “significado oculto” de la actividad onírica, cuando en realidad, como sabemos, *no hay nada que sacar a la luz*. Freud no entiende que el inconsciente es *producción y no representación*. ¡Se acabaron ya los teatros! El inconsciente es *fábrica*, es el “*Teatro de la Crueldad*”. En el inconsciente no hay Padre, ni Dios, ni Significante; tan solo *producción de deseo*. En cambio, la dinámica del psicoanálisis remite siempre a la obsesión metodológica de desenterrar una verdad escondida, que el “arqueólogo-psicoanalista” debe componer y explicar racionalmente; esa “arqueología explícita y tematizada” que dijera Ricoeur, como si se tratara de las piezas de un rompecabezas.<sup>12</sup> Se trata de una práctica de esclarecimiento y traducción que, a pesar de todo,

---

<sup>11</sup> Así que podemos decir que para Freud: ‘El sueño no es un desperdicio inútil, insano o mórbido de la actividad psíquica, como creen la mayoría de los psicólogos de la época. Es un fenómeno lleno de sentido cuyo absurdo e incoherencia desaparecen cuando se sabe interpretarlo con ayuda de un método científico apropiado.’ (Robert, 1966: 152).

<sup>12</sup> En el capítulo primero *La Interpretación de los sueños* Freud expone con suma claridad su intención analítica en el tratamiento de los sueños: ‘En las páginas que siguen aportaré la demostración de

ha venido ocupando la actividad de hermeneutas desde antiguo, caso del *Libro de la interpretación los sueños* de Artemidoro de Daldis<sup>13</sup>, *El Libro de los sueños* de Asurbanipal (que se cree el texto de interpretaciones oníricas más antiguo conservado), o incluso el conocido pasaje bíblico en el que José interpreta el sueño del faraón, augurando siete años de bonanza y otros tantos de hambruna y penurias.<sup>14</sup>

No obstante, buscando recubrir sus investigaciones con un carácter científico, Freud no tarda en marcar distancias con este imaginario tradicional que vincula la interpretación de los sueños con ciertas herencias del mito y la superstición. Por ello, el “padre” el psicoanálisis crítica estos métodos de interpretación onírica tachándolos de populares y pre-científicos, lo que le sirve de paso para justificar su propio método, que presenta dotado de rigurosidad científica y exento de trivialidades. Según explica el propio Freud, con su sistema ha logrado prescindir del lastre fantástico arrastrado desde la Antigüedad, para configurar un procedimiento cognitivo preciso en la disección del sentido de los sueños: ‘Debo, pues, afirmar que los sueños poseen realmente un significado, y que existe un procedimiento científico de interpretación onírica [...]’ (Freud, 1972II: 408). Y así, Freud sintetiza un método de interpretación de los sueños, que se hará canónico en la práctica psicoanalítica. Entre sus principios fundamentales, figura una comprensión bien definida de los mecanismos que originan el sueño: dicho brevemente, éste se produciría por la interacción de varios registros psíquicos y de varias funciones endopsíquicas que se activan en el proceso onírico. Por un lado, habría que distinguir lo que Freud denomina el “*contenido manifiesto*” del sueño, que es aquello que el individuo recuerda una vez ha despertado (los “restos diurnos” del sueño), que por lo general adopta la forma de una historia extraña e ilógica, que suele ser motivo de asombro, intriga, o incluso vergüenza para el sujeto soñante. Y por otro, encontramos el “*contenido latente*” del sueño, que sería, según Freud, el mensaje racional que se oculta tras la fachada del “contenido manifiesto”. Se trataría de una información perfectamente coherente pero que, al estar desfigurada por el “contenido manifiesto”, requiere la interpretación del psicoanalista para sacarlo a la luz y hacerse consciente al individuo. Aquí el analista desempeña una vez más el rol despótico del ser

---

la existencia de una técnica psicológica que permite interpretar los sueños, y merced a la cual se revela cada uno de ellos como un producto psíquico pleno de sentido, al que puede asignarse un lugar perfectamente determinado en la actividad anímica de la vida despierta. Además, intentaré esclarecer los procesos de los que depende la singular e impenetrable apariencia de los sueños y deducir de dichos procesos una conclusión sobre la naturaleza de aquellas fuerzas psíquicas de cuya acción conjunta u opuesta surge el fenómeno onírico.’ (Freud, 1972II: 349).

<sup>13</sup> Véase De Daldis, Artemidoro (1989): *La interpretación de los sueños*. Madrid: Gredos.

<sup>14</sup> El *Libro de los sueños* de Asurbanipal se custodia actualmente en el Museo Británico. Se trata de un papiro hallado en la biblioteca del emperador asirio Asurbanipal, fechado en la época de la duodécima dinastía egipcia; época en la que también se datan los textos bíblicos alusivos a las interpretaciones oníricas de José.

privilegiado que media entre el sujeto y la divinidad, acoplando el inconsciente de aquél a los requerimientos de ésta. Una función que, con el paso del tiempo, cumplirán tanto el “pontífice mesiánico” del psicoanálisis como el “Papa negro” del surrealismo.<sup>15</sup>

De tal forma, siguiendo las pautas freudianas, el psicoanalista trabaja sobre el “contenido manifiesto” del sueño, el cual le proporciona el material onírico necesario para estimar las causas de la patología del paciente, o lo que es lo mismo, el “contenido latente” que ha producido el sueño, y que puede dar las claves de comprensión de una psique anómala. Se entiende entonces que el “contenido manifiesto” es, en cierto sentido, una especie de “reconstrucción” del “contenido latente”, más bien una adaptación encubridora. En opinión del maestro del psicoanálisis, esta desfiguración del “contenido latente” sólo puede tener una motivación posible: se debe a la acción de la *censura*, o “represión psíquica” (“*verdrängung*”). Según la explicación que da Freud, es tal la naturaleza pulsional del “contenido latente”, opuesta por completo a la normativa social, moral y cultural del “principio de realidad”, que no resulta tolerable a ojos del “superyó”, ni asumible para el “yo”. Es por eso que se disfraza el “contenido latente” para ocultar su verdadero significado. ‘El sueño manifiesto, que es el que por nuestro recuerdo conocemos al despertar, no puede describirse más que como una realización *disfrazada* de deseos *reprimidos*.’ (Freud, 1985: 68). Esta convicción, fundamental en el corpus práctico-conceptual del psicoanálisis, trae consigo la conclusión de dos aspectos inmediatos: de un lado, la idea de que incluso en el estado de no-vigilia es posible encontrar la mano de la represión superyoica; y también que, como consecuencia, el sueño surge esencialmente como un derivado de la censura ejercida sobre el “ello”.<sup>16</sup> Ahora bien, semejante cuadro teórico evidencia un indiscriminado apisonamiento del potencial del deseo inconsciente. Así, el empeño del psicoanálisis en ver la acción del “superyó” no sólo en la vida diurna sino también en el sueño - en el cual precisamente se relaja la censura que, de habitual, opera en el estado de vigilia

---

<sup>15</sup> ‘Ç’a été la découverte des prêtres psychanalystes (mais que tous les autres prêtres et tous les autres devins avaient faite en leur temps): que l’interprétation devait être soumise à la signifiance, au point que le signifiant ne donnait aucun signifié sans que le signifié ne redonnât à son tour du signifiant.’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 144).

[‘Ese ha sido el descubrimiento de los sacerdotes psicoanalistas (aunque todos los demás sacerdotes y todos los demás adivinos ya lo habían hecho en su tiempo): la interpretación debía estar sometida a la significancia, hasta el extremo de que el significante no producía ningún significado sin que el significado no produjese a su vez un significante.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 120)].

<sup>16</sup> Freud explica el sueño de la siguiente forma: ‘Esto [el sueño] sucede, hallándose dormido el sujeto, por un relajamiento de la censura, y entonces, lo hasta el momento reprimido consigue abrirse camino hasta la con[s]ciencia. Mas como la censura no cesa jamás totalmente, sino que lo que hace es sufrir una disminución, tiene lo reprimido que tolerar transformaciones encaminadas a mitigar aquellos de sus caracteres que provocan la repulsa. Lo que en este caso llega a hacerse consciente es una especie de transacción entre lo intentado por una de las instancias y lo permitido por la otra. *Represión – relajamiento de la censura – transacción*, es también el esquema fundamental de la génesis de otras muchas formaciones psicopáticas y no sólo el de la del sueño.’ (Freud, 1988: 111-112).

(“*traumtag*”)- indica una obcecación del pensamiento freudiano por imprimir la huella del “microfascismo” en la región del inconsciente.<sup>17</sup> Y lo que es más, el hecho de concebir el sueño como efecto de dicha censura supone un claro intento de cercenar la productividad deseante que se pone en juego en el sueño.

Así mismo, Freud establece como principio axiomático la hipótesis antes indicada, en virtud del cual todo sueño es siempre la realización de un deseo reprimido. Según reza la expresión freudiana: ‘Una vez llevada a cabo la interpretación completa de un sueño, se nos revela éste como una realización de deseos.’ (Freud, 1972II: 421). De este modo, asumiendo la acción inconsciente como efecto de la represión, Freud hace del deseo una falta. No comprende el “padre” del psicoanálisis que en el deseo no hay carencia. No entiende que el sueño no es el resultado de un deseo reprimido, sino *la acción productiva del deseo*. Para Freud, por tanto, los sueños son simplemente deseos que, reprimidos por el “superyó”, buscan su realización durante el estado psíquico nocturno. En sus palabras: ‘El sueño es la realización (disfrazada) de un deseo reprimido.’ (Freud, 1972II: 445). Y por eso, el psicoanalista debe desentrañar ese deseo reprimido, ese “contenido latente”.<sup>18</sup> Nada en común, por lo tanto, con la actitud de los surrealistas, que encontraron en el sueño el maravilloso hallazgo de los productos del deseo inconsciente, y no los resultados de su represión. De ahí que el surrealismo secundase sin reservas la irracionalidad del sueño y su anarquía de valores, reglas y comportamientos. Para Freud, en cambio, la absurdidad de los sueños se debía a un proceso de conversión del “contenido latente” inducido por fuerzas inhibitoras, lo que le lleva a someterlo a interpretación, en búsqueda de una supuesta racionalidad. Visto lo anterior, llama la atención el esfuerzo argumentativo del “padre” del psicoanálisis para dotar de sentido comprensible al fenómeno mismo del sueño. Manía codificadora que caracteriza, en realidad, a todo psicoanalista, pues está en su formación no resignarse a integrar el deseo en un “*organismo*”.

---

<sup>17</sup> La insistencia de Freud es evidente: ‘Nuestra conclusión es que la resistencia pierde durante la noche parte de su poder. [Pero] Sabemos que no desaparece por completo, pues hemos visto que la deformación impuesta a los sueños dependía directamente de ella. Pero se nos impone la posibilidad de que quede disminuida durante la noche y que esta disminución de la resistencia sea lo que hace posible la formación del sueño, siendo entonces perfectamente natural que al hallar de nuevo, con el despertar, todas sus energías vuelva a suprimir en el acto aquello que tuvo que aceptar mientras se hallaba debilitada. (Freud, 1972II: 666).

<sup>18</sup> Así lo explica Freud: ‘Un sueño no es, como parece ser, una mezcla confusa y fortuita de fenómenos mentales, sino una expresión distorsionada y disfrazada de procesos psíquicos de alta relevancia que tienen un significado muy definido, aun cuando para apreciar este significado es necesario primero traducir el contenido manifiesto del sueño en su contenido latente, tal y como una escritura jeroglífica arroja su significado sólo después de haber sido interpretada.’ (Freud, 1972II: 15). Contra esta opinión, Wittgenstein achacaba al psicoanálisis que redujera la multiplicidad de los sueños a la voluntad intencionada de ver en ellos deseos latentes a la espera de ser interpretados: ‘Decir que los sueños son realizaciones de deseo es muy importante, ante todo porque ello apunta al tipo de interpretación buscada, el tipo de cosa que sería una interpretación del sueño.’ (Wittgenstein, 1992: 122).

El psicoanalista no renuncia a su objetivo, no da nunca su brazo a torcer: la producción inconsciente tiene que tener *necesariamente* un significado. Por eso su objetivo será desmenuzar los elementos inconscientes presentes en lo que Freud ha llamado la “*elaboración o trabajo del sueño*” (“*traumarbeit*”); designación que alude al proceso de “fabricación” del sueño, es decir, el procedimiento mediante el cual se opera la transformación del “contenido latente” al “contenido manifiesto”.<sup>19</sup> En concreto, dice Freud que esta conversión se hace posible por dos factores interrelacionados, que son: el “desplazamiento” (“*verschiebung*”) y la “condensación” (“*verdichtung*”) del material onírico. El “desplazamiento” consiste en una alteración de la importancia entre las ideas latentes y manifiestas, de modo que una idea latente irrelevante o simplemente accesoria puede asumir una presencia central en el “contenido manifiesto”, o viceversa. Por su parte, la “condensación” se define como la tendencia a componer nuevas realidades a base de la unión de diferentes elementos que no tienen nada que ver entre sí; como si estuviéramos realizando un *collage* de objetos, figuras, e incluso personas, con una composición tal que jamás encontraríamos en la vida diurna. Esta pareja combinada de procedimientos, al hacer posible el “trabajo del sueño”, se constituirá en el objetivo primordial del estudio psicoanalítico. Como dijera el propio Freud: ‘El *desplazamiento* y la *condensación* son los dos obreros a cuya actividad hemos de atribuir principalmente la conformación de los sueños.’ (Freud, 1972II: 534). Ahora bien, en contraste con este aspecto del psicoanálisis, el surrealismo no emprende ningún análisis explicativo de la formación de los sueños, ya que, en su caso, el interés por el fenómeno onírico se debe precisamente a las producciones inconscientes en sí mismas, hasta el punto de que para los surrealistas no hay más sueño que el del “contenido manifiesto”. Así pues, no hay necesidad de interpretaciones.

En efecto, a diferencia de la teoría freudiana, el surrealismo no reconoce en el “contenido manifiesto” ningún deseo censurado. En esto se evidencia otra de las claves fundamentales de la divergencia que surge entre surrealismo y psicoanálisis. Por eso, podríamos decir que en el surrealismo el sueño no es disfraz de nada, sino productor de deseo. En otras palabras, para el surrealismo, el sueño no *representa* deseo, sino que *produce* deseo. Y puesto que no representa, el inconsciente deja de ser el escenario teatral de la tragedia edípica, trazado por el psicoanálisis. Siguiendo a Deleuze y Guattari, insistimos en que el inconsciente no tiene nada que ver con el “teatro de la representación”; el inconsciente es *fábrica*, por tanto, un espacio de producción. Cabría afirmar entonces que desde la óptica surrealista *el sueño es producción deseante, y no*

---

<sup>19</sup> Así lo resume Freud: ‘Emprendemos el camino a la comprensión (“interpretación”) del sueño aceptando que cuanto recordamos como sueño, después de habernos despertado, no coincide con el verdadero proceso onírico, sino que es sólo una fachada tras la cual se oculta éste. He aquí la diferenciación que hacemos entre un contenido onírico manifiesto y las ideas latentes del sueño. Al proceso que hace surgir aquél de éstas, lo llamamos elaboración onírica.’ (Freud, 1966: 38).

*deseo reprimido*. He aquí la concordancia con la naturaleza “anti-edípica” del deseo, tal y como la planteaban Deleuze y Guattari, quienes por otro lado, expresan en estos términos su opinión acerca de la manía interpretativa aplicada al inconsciente:

*‘L’inconscient ne pose aucun problème de sens, mais uniquement des problèmes d’usage. La question du désir est, non pas «qu’est-ce que ça veut dire?», mais comment ça marche. Comment fonctionnent-elles, les machines désirantes, les tiennes, les miennes, avec quels ratés faisant partie de leur usage, comment passent-elles d’un corps à un autre, comment s’accrochent-elles sur le corps sans organes, comment confrontent-elles leur régime aux machines sociales? Un rouage docile se graisse, ou au contraire une machine infernale se prépare. Quelles connexions, quelles disjonctions, quelles conjonctions, quel est l’usage des synthèses? Ça ne représente rien, mais ça produit, ça ne veut rien dire, mais ça fonctionne.’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 129-130).<sup>20</sup>*

Por su parte, el psicoanalista se mantiene fiel al método interpretativo, doblegando a su paso cualquier oposición: *‘Todo aquello que interrumpe el progreso de la labor analítica es una resistencia.’* (Freud, 1972II: 661). Freud lo tiene claro: hay que indagar en el inconsciente hasta forzar el sentido de los sueños; tarea en la que él mismo se consideraba un experto. En sus palabras: *‘Tengo talento para la interpretación.’* (Citado en Torres, 2007: 105). Y teniendo esta “misión” que cumplir, la interpretación consistirá en rastrear sin descanso el “Complejo de Edipo” en el “contenido latente”; lo que desemboca en una eficaz imposición *microfascista*. Ante esto nos encontramos con la directa confrontación del surrealismo, y su tolerancia ante la actividad inconsciente, como se pone de manifiesto desde el periodo inicial del movimiento, llamado precisamente *“etapa de los sueños”*. *‘Una epidemia de sueños se abatió sobre los surrealistas.’* (Aragon, 2004: 60). En esta fase, los surrealistas hicieron del sueño el motivo central de sus actividades, las cuales se llevaron a cabo -he aquí lo importante- *sin intención de interpretar dicho material onírico*. Los sueños se anotaban y luego se relataban en las sesiones de reunión del grupo (*“récits de rêve”*), pero ante todo, *no se explicaban*. Sencillamente, se dejaban vagar por el imaginario colectivo del grupo como nutrimento de un universo estético

---

<sup>20</sup> [‘El inconsciente no plantea ningún problema de sentido, sino únicamente problemas de uso. La cuestión del deseo no es “¿Qué es lo que ello quiere decir?”, sino *cómo marcha ello*. ¿Cómo funcionan las máquinas deseantes, las tuyas, las mías, qué fallos forman parte de su uso, cómo pasan de un cuerpo a otro, cómo se enganchan sobre el cuerpo sin órganos, como confrontan su régimen con las máquinas sociales? (...) ¿Qué conexiones, qué disyunciones, qué conjunciones, cuál es el uso de las síntesis? Ello no representa nada, pero ello produce, ello no quiere decir nada, pero ello funciona.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 114-115)].

compartido. En este sentido, los surrealistas emprenden sus creaciones a partir del sueño y bajo su influencia inspiradora, pero sin buscarle una significación latente. La atención del surrealismo se concentra simplemente en el “contenido manifiesto”; en la fuerza destabilizadora del sueño como tal, y no en un supuesto mensaje racional subyacente. Así pues, el surrealismo comparte con el psicoanálisis un primer momento desterritorializador (a través del sueño se da vía libre al inconsciente), pero *a diferencia de aquél*, no experimenta un segundo momento reterritorializador, dado que renuncia a codificar los productos inconscientes por medio de la interpretación.

Sin embargo, y a pesar de lo dicho en lo precedente, la actitud “contra-reterritorializadora”, o sencillamente “anti-edípica”, del surrealismo no nos parece tampoco del todo clara. En su mismo seno hay que realizar una puntualización sustancial. El problema surge cuando André Breton -lo apuntábamos en páginas anteriores- se excede en sus objetivos primigenios y comienza a desvirtuar aquella primera etapa rizomática del movimiento, cayendo, al igual que el psicoanálisis, en la interpretación, y con ésta, en la “codificación” edípica. Este cambio de rumbo se materializa en el momento en que Breton, haciendo gala de su ya asentada posición de líder, no se contenta con que los miembros del grupo relaten sus sueños o los recojan por escrito, sino que, siguiendo la costumbre freudiana, *acaba imponiéndoles también el hábito de interpretar los sueños*.<sup>21</sup> Hay que decir que fue el propio Breton quien primero puso en práctica la interpretación onírica, y además, de una manera metódica, manteniendo una obvia analogía con Freud y su época de autoanálisis.<sup>22</sup> Así, Breton acostumbrará a someter a interpretación sus propios sueños (véase *Clair de terre*, de 1923; *Poisson soluble*, de 1924; *Trajectoire du rêve*, de 1938; pero sobre todo, *Les vases communicants*), en una actitud que señala una tendencia progresiva a racionalizar los procesos inconscientes desarrollados en las

---

<sup>21</sup> En esto Breton recuerda inevitablemente a Freud: ‘El autoanálisis representó para Freud el instrumento privilegiado de su formación personal. Así, fue natural que empujara a sus discípulos a practicarlo y que lo ensalzara a lo largo de toda su obra escrita, sin dejar de estar consciente de los límites del método. (Anzieu, 2004: 613).

<sup>22</sup> La etapa de autoanálisis de Freud suele localizarse entre 1897 y 1902, y puede seguirse con facilidad a través de la correspondencia que mantiene en este periodo con su amigo Wilhelm Fliess, a quien informa -prácticamente a diario- de los progresos que realiza. Destaca la conocida carta del 3 de octubre de 1897, en la que Freud, consciente de haber hallado una verdad terrible, relata el “descubrimiento” del “Complejo de Edipo” a partir de su propio análisis. Freud se toma a sí mismo como objeto de estudio y se aplica un patrón de represión interpretativa que luego hará extensivo a sus pacientes, y aún más, a la comprensión misma del género humano. De hecho, lo que Freud materializa en sus terapias es un análisis universalizante a partir del conocimiento de sí mismo; obsesionado con la idea de entender el Complejo edípico como rasgo generalizable (¡el calco edípico!), de forma que la patología ‘*saliera estructurada en forma de una teoría universal expresada en el Complejo Mitológico de Edipo, de tal modo, que él, Freud, apareciera, no como ¡el culpable de incesto!, sino como uno de los innumerables seres que componen la humanidad, ya que, según él, tal como elaboró su confesión que era la única manera de hacerlo, todos somos incestuosos, todos hemos codiciado sexualmente a nuestras madres y todos hemos tenido sentimientos de rivalidad parricidas.*’ (Torres, 2007: 184).



prácticas surrealistas.<sup>23</sup> Ello marca, como sabemos, el fin de la primera etapa del surrealismo y su tránsito hacia la segunda, la “*etapa razonada*”, transformándose en un sistema de “*raicilla*”.<sup>24</sup>

A causa de su afán analítico Breton se convierte en una constante amenaza de “reterritorialización” que impide el libre fluir del deseo inconsciente en su grupo. Inflige así un cambio sustancial respecto a la forma inicial con la que los surrealistas habían tratado el sueño: el grupo va abandonando la práctica de la anotación onírica frente a la imposición interpretativa auspiciada por el “Papa negro”.<sup>25</sup> Ni qué decir tiene que Antonin Artaud se negó en redondo a interpretar sus sueños. ¡Él ni siquiera era bueno anotándolos! ¿Cómo iba a interpretarlos? Según explicaba, sus sueños eran de una flexibilidad líquida, carecían de temática, con lo cual, él mismo se resistía a buscarles una significación. Artaud prefería deambular por esa fluidez onírica antes que fijarla en un discurso.<sup>26</sup> Breton en cambio, dejó de lado el “rizoma” del sueño y, siguiendo ciegamente a Freud, dio el paso fatal para atrapar sus “máquinas deseantes” en el polo paranoico del que nunca se retorna. Breton será incapaz de experimentar el *paseo* del “esquizo”, la fuga del “nómada” –él era, no lo olvidemos, un “*trashumante*”. En estas circunstancias, nos asalta la ironía al pensar que el primer Breton, el de la “etapa de los sueños”, fue también una especie de “Hombre de los Lobos”: recordémosle en su encuentro con Freud, cuando ansiaba comunicar a su interlocutor sus multiplicidades deseantes, pero por más que se

---

<sup>23</sup> La intención racionalista de Breton a la hora de manipular los sueños se pone de manifiesto en *Los vasos comunicantes*, especialmente en la alusión al marqués d’Hervey-Saint-Denis, autor de *Los sueños y los medios de dirigirlos* (1867), a quien se debe la sistematización de diversos procedimientos para controlar la producción onírica en virtud de la voluntad consciente del soñante (“sueños lúcidos”).

<sup>24</sup> En su defensa de la interpretación, dice Breton: ‘*J’ai insisté, tout spécialement dans Les Vases communicants, sur le fait que l’auto-analyse est, à elle seule, dans bien des cas, capable d’épuiser le contenu des rêves et que cette analyse, pour peu qu’elle soit assez poussée, ne laisse de côté aucun résidu qui permette d’attribuer à l’activité onirique un caractère transcendantal.*’ (Breton, 1980: 95).

[‘He insistido, especialmente en *Los vasos comunicantes*, en el hecho de que el autoanálisis es capaz, por sí solo, en muchos casos, de agotar el contenido de los sueños, y por poco que se insista en este análisis no deja de lado ningún *residuo* que permita atribuir a la actividad onírica su carácter trascendente.’ (Breton, 2000: 75)].

<sup>25</sup> La opinión de Alexandrian da en la clave de esta circunstancia: ‘*L’évolution de Breton à l’égard de ses propres rêves comporte deux phases principales: dans la première, il les notes sans se préoccuper de se les expliquer et de les faire comprendre, car il lui semble suffisant de saisir l’insaisissable, de mettre en mots ce qui par essence défie le langage; dans la seconde, il cherche à rivaliser avec Freud dans l’auto-analyse, et accompagne d’une glose sa notation.*’ (Alexandrian, 1978: 256-257).

[La evolución de Breton al respecto de sus propios sueños comporta dos fases principales: en la primera, los anota sin preocuparse de explicarlos o de hacerlos comprender, ya que le parecía suficiente con asir lo inasible, con poner en palabras aquello que por esencia desafiaba el lenguaje; en la segunda busca rivalizar con Freud en su autoanálisis, y acompaña la anotación (de sus sueños) con una glosa. (*Mi traducción*)].

<sup>26</sup> Artaud critica duramente la interpretación psicoanalítica de los sueños. En sus palabras: ‘[...] croire que les rêves eux-mêmes ne sont qu’une fonction de remplacement, c’est diminuer la portée poétique profonde aussi bien des rêves que du théâtre.’ (Artaud, 1997a: 89).

[‘(...) suponer que hasta los sueños tienen sólo una función sustitutiva es disminuir la profunda dimensión poética de los sueños y del teatro.’ (Artaud, 1986a: 105)].

esforzaba, el “padre” del psicoanálisis *no le entendía* (los surrealistas son “locos integrales”...). Lástima que el potencial rizomático de Breton cayera víctima de Edipo y de su “*double bind*” reterritorializador.

### **5.1.3. André Breton y la interpretación como forma de “reterritorialización”.**

Lo intrigante, por tanto, es que Breton caiga finalmente en la misma dinámica en la que hallaba oposición, y termine transformándose en un ente reterritorializador; básicamente, convirtiéndose en otro “fundador”, en un líder poseedor de la “Verdad”, que no admite modificaciones en su credo. En dicha tesitura, no extraña, pues, que la incorporación de la interpretación de los sueños a la práctica surrealista vaya de la mano de ese control progresivo que Breton ejerce dentro del movimiento. Ocurre que semejante sistema de “traducción onírica” comporta una eficacia sustancial para someter y dominar la acción deseante, de lo que se vale el “Papa negro” para sostener su doctrina surrealista. (No se pase por alto que el “Papa” del psicoanálisis se apoya también en esta misma técnica para defender su metodología terapéutica). Breton recurrirá a la interpretación con la intención de hacerse dueño de las fuerzas inconscientes materializadas en el sueño, y usarlas luego como elementos de creación artística. Por su parte, Freud empleará la interpretación para “curar” a sus pacientes, esto es, para llevar a cabo el *robo* del deseo inconsciente a través de la imposición médica de la enfermedad, construida por el analista a partir del síntoma. No en vano, la interpretación de los sueños había estado ligada tradicionalmente al culto de Esculapio, dios de la Medicina, y con la capacidad de curación por medio de la palabra.<sup>27</sup> Una actitud que hasta cierto punto pervive en el líder surrealista, que cursó estudios de medicina y psicología, conjugándolos con la literatura: ‘André Breton rechazó la carrera médica, pero, a diferencia de los demás miembros del grupo, de sus estudios de psiquiatría conservó el gusto por la aventura doctrinal y por la construcción teórica. Es por eso por lo que siempre trata de fundamentar la experiencia surrealista operando un acercamiento entre diversos métodos de interpretación de los sueños.’ (Roudinesco, 1999II: 36).

Ciertamente, la formación médica de Breton ha sido señalada como un aspecto determinante en la conformación de su tendencia doctrinaria. Atraído por las prácticas psicoanalíticas, conoció prontamente las obras de Freud, que leyó con verdadero entusiasmo durante el tiempo que ejerció como médico ayudante en varios establecimientos psiquiátricos en

---

<sup>27</sup> Véase Lain Entralgo, Pedro (2005): *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*. Barcelona: Anthropos.

la Primera Guerra Mundial.<sup>28</sup> Su trabajo consistía en tratar a hombres que habían sido retirados del frente por traumas o neurosis de guerra. Según contaba Breton, su labor diaria con estos pacientes era interrogarlos; formularles preguntas y escucharles, para hacer un seguimiento de su estado nervioso. Aquí es cuando Breton entra en contacto directo con el maravilloso mundo de la creatividad inconsciente. El joven médico se asombra de las poderosas imágenes que pueblan los relatos de estos enfermos, ajenas por completo a la lógica corriente. En una carta a Apollinaire, le confiesa: ‘Nada me llama tanto la atención como las interpretaciones de estos locos. Mi destino, instintivamente, es someter al artista a un examen similar.’ (Citado en Bonnet, 1975: 110). Y en efecto, eso hará. Breton no se cansará de someter a examen a los artistas reunidos en torno suyo. No se cansará de controlar, extirpar y reorganizar. De esta forma, Breton se erige, prácticamente, en un perfecto “discípulo” de Freud –desde que practicara un incipiente psicoanálisis con los pacientes a su cargo, hasta ponerse al frente del grupo surrealista, a cuyos componentes acaba dominando con análoga metodología.<sup>29</sup> Para ello, Breton seguirá a pie juntillas las pautas estipuladas en *La Interpretación de los sueños*, pero además, empleará otro recurso freudiano complementario: la “cura del habla”, que el propio Freud aplicaba ayudándose de la hipnosis, que empieza a usar en 1885, combinándola desde 1887 con electroterapia.

La importancia de la hipnosis en este contexto no debe pasarse por alto, ya que junto con los sueños, facilita otra vía extraordinaria de acceso al inconsciente. Dicho brevemente, hipnotizando a una persona se consigue suprimir en ésta la función psíquica del “yo”, y dar así vía libre al “ello”. Podemos decir, de hecho, que la hipnosis funciona como un equivalente provocado del sueño orgánico. De ahí que la hipnosis sirva para crear un estado de *automatismo* o *sueño inducido*, como indica su propia formación etimológica (“*hypnos*”). Así pues, la hipnosis es otra forma de conseguir que el inconsciente salga a la luz. En estas circunstancias, al psicoanalista le interesa emplearla en sus terapias para dominar así por completo la producción deseante. Por lo que respecta a los surrealistas, si ya se interesaron por los sueños, lo harán también por la hipnosis, aunque claro está, con una intención bien distinta de la psicoanalítica.

---

<sup>28</sup> Breton ya leía a Freud cuando en 1915 es enviado a la guerra, al sector de artillería, aunque pronto le destinan al Servicio de Sanidad en Nantes como auxiliar en el centro neurológico del hospital de la rue du Bocage, donde conoció a su malogrado amigo, Jacques Vaché. Al año siguiente le trasladan como ayudante del doctor Raoul Leroy en el centro psiquiátrico del 2º ejército en Saint-Dizier, y en 1917 le mandan finalmente al hospital de Val-de-Grâce en París.

<sup>29</sup> ‘Sabido es que, desde 1917, Breton utiliza ciertos elementos de la técnica de interpretación analítica, mientras es asistente en el centro psiquiátrico del II ejército de Saint-Dizier: “Es allí-aunque estaba todavía muy lejos su realización- donde pude experimentar en los enfermos los procedimientos de investigación del psicoanálisis, en particular el registro, con fines interpretativos, de los sueños y de las asociaciones de ideas incontroladas”.’ (Durozoi; y Lecherbonnier, 1976: 143). [La cursiva es mía].

Es más, junto con los ejercicios de anotación onírica, la hipnosis era otra actividad practicada con igual fortuna por los surrealistas en la “fase de los sueños”. El propio Breton explicaba así la afición del surrealismo tanto por los sueños como por la hipnosis: ‘Usted me pregunta de dónde provino la predilección que manifestamos por estos estados. Es muy fácil. Lo que nos interesó apasionadamente de los mismos fue la posibilidad que nos proporcionaban de poder escapar a las limitaciones que pesan sobre el pensamiento controlado.’ (Breton, 1972a: 82-83). De entre los surrealistas, los más inclinados a la práctica onírica, y quienes más destacaron por aventurarse en las sesiones hipnóticas de la “etapa de los sueños” fueron Robert Desnos, René Crevel y Benjamin Péret. En este contexto, nos parece altamente significativo que André Breton, que se convirtió, además, en el gran hipnotizador del grupo, no se dejara hipnotizar en ninguna ocasión. Su obstinada tendencia al análisis y al control de las situaciones le impide abandonarse al dominio pleno del inconsciente.<sup>30</sup>

En realidad, Breton fue siempre incapaz de dejar de lado el filtro de la razón, que proyectaba sobre todas sus acciones y también sobre las del grupo. De hecho, tal es así que no tardaría en decretar la supresión de estas prácticas hipnóticas, las cuales, a su modo de ver, estaban llegando demasiado lejos e incluso rozando sucesos peligrosos (Breton se alarmó considerablemente cuando en una ocasión, estando Robert Desnos en trance hipnótico, salió en persecución de Paul Éluard, cuchillo en mano). ‘Añadamos que Breton nunca entró en el sueño hipnótico y que su gusto por el control de sí mismo y la lucidez apartó de dicha práctica a los otros miembros del grupo.’ (Alquié, 1974: 35-36). Sucede al final que, como con los sueños, Breton se encarga de tapiar también esta vía de emancipación inconsciente. Breton abandona finalmente la hipnosis, y así se lo impone a su grupo. Otra reveladora coincidencia con Freud, quien después de haber aplicado dicha técnica en la curación de casos de histeria, renunciará a seguir empleándola, por miedo al potencial inconsciente que era capaz de liberar.<sup>31</sup> Además, el uso que Freud confirió a la hipnosis fue el mismo que dio a los sueños: un *medio de curación*; es decir, un instrumento que, permitiéndole llegar al inconsciente, servía para domeñar los

---

<sup>30</sup> ‘Las sesiones de trance hipnótico se repetirían a menudo durante la llamada “época de los sueños”, el período más salvaje y fascinante del surrealismo. Es verdad que ciertos miembros del grupo, demasiado intelectuales o demasiado inhibidos, como Breton, Paul Éluard o el mismo Max Ernst, no se permitieron jamás caer en el trance.’ (Bonet; *et al.*, 2000: 9).

<sup>31</sup> Freud afianza la técnica de la hipnosis con Charcot y Breuer. Con el primero trabajó mano a mano durante un periodo de formación en París. Por su parte, Breuer fue el primer psiquiatra, junto con Pierre Janet, en tratar el estado hipnoide, que definió por sus analogías con los síntomas de la histeria; una enfermedad que, por cierto, interesará mucho a los surrealistas, y no menos a Freud. La relación de la hipnosis con la histeria se debe a que estos enfermos, a causa de sus alucinaciones, caen con frecuencia en un estado hipnoide; una especie de autohipnosis espontánea, que combina estados de ensueño con “sueños diurnos” o “estados crepusculares. Los psicoanalistas empleaban con ellos la hipnosis aprovechando esta inclinación natural al trance inconsciente.

procesos deseantes. La hipnosis fue para el psicoanálisis una eficaz ayuda en el control del deseo, no sólo porque diese acceso al “ello”, sino porque, como el electroshock, servía así mismo para borrar los recuerdos de manera selectiva, lo que permitía incidir en la configuración inconsciente y cambiarla: borrar la “cartografía mental” para implantar otra distinta.<sup>32</sup> Durante el estado de hipnosis, el psicoanalista interroga al paciente, le formula preguntas determinadas según sus ideas preconcebidas hasta “dar con la raíz” del mal psíquico, y a continuación, aprovechando que la censura del “yo” se ha relajado, intenta reconfigurar el inconsciente con la implementación de ideas que, en forma de órdenes y mandatos, se infiltran fácilmente gracias a la hipnosis. ¡Flagrante edipización!<sup>33</sup>

Así, como el inquisidor obtiene del torturado la confesión que busca, el psicoanalista emprende un empecinado interrogatorio gracias al cual, por medio de la sugestión y la insistencia, logra imponer sobre el paciente una imagen cerrada del deseo. Como dice Freud: ‘La técnica psicoanalítica permite descubrir primero, partiendo de los síntomas, las fantasías inconscientes y *hacerlas luego conscientes en el enfermo.*’ (Freud, 2003a: 44).<sup>34</sup> Una interpretación de la propia subjetividad que el enfermo termina aceptando e interiorizando, y que deviene una fuerza de control asumida; un poderoso “*microfascismo*”. Aquí es, efectivamente, donde se localiza la eficacia reterritorializadora de la interpretación psicoanalítica, que en mucho se parece a las operaciones de un Panóptico evolucionado.<sup>35</sup> Michel Foucault lo plantea con buenas dosis de sarcasmo:

---

<sup>32</sup> Anna Freud, que siguió los pasos de su padre en la investigación psicoanalítica, explica en qué sentido empleaban los analistas el recurso a la hipnosis: ‘Sabíase ya entonces que con ayuda de la hipnosis era factible eliminar o vencer el yo del paciente. Lo novedoso del procedimiento [...] radicaba en que el médico podría aprovechar esta eliminación del yo para introducirse en el inconsciente del paciente -en el ello de la actualidad- hasta ese momento bloqueado por aquél.’ (Freud, 2008: 21).

<sup>33</sup> En la película de John Huston *Freud. The secret passion* (1962), el personaje de Meynert, neurólogo y psiquiatra, ironiza cuando le reprocha a Freud (interpretado por Montgomery Clift) su uso de la hipnosis para dominar el inconsciente de sus pacientes: ‘Cuando yo dé la orden, ¡dormid todos! Los ciegos ¡firmes! [...] Los paralíticos, media vuelta a la derecha. ¡Adelante! ¡marchen! Uno, dos, uno, dos. ¡Será usted un dictador! El rey de la neurosis. [...] Tiranizará usted a sus enfermos. Si yo tuviera que escoger, preferiría cien veces, mil veces, la locura a la esclavitud. [...] ¡Pobres neuróticos! ¡Quién sabe lo que les va usted a meter en la cabeza! (A lo que responde Freud) –No meteré nada. Quitaré las locuras que ellos metieron.’ (Sartre, 1985: 97-98).

<sup>34</sup> [La cursiva es mía].

<sup>35</sup> El *Diccionario del psicoanálisis* de Laplanche da la siguiente definición del vocablo “Interpretación”: ‘A) Deducción, por medio de la investigación analítica, del sentido latente existente en las manifestaciones verbales y de comportamiento de un sujeto. La interpretación saca a la luz las modalidades del conflicto defensivo y apunta, en último término, al deseo que se formula en toda producción del inconsciente. B) *En la cura, comunicación hecha al sujeto con miras a hacerle accesible este sentido latente, según las reglas impuestas por la dirección y la evolución de la cura.*’ (Laplanche, 1974: 209). [La cursiva es mía].

‘Quiero reencontrar todos esos elementos, transformados en mayor o menor medida, no importa, en tu relato y tus confesiones, como elementos de tu sufrimiento, como fuerza de un deseo monstruoso, como marcas de un movimiento irreprimible; en suma, como síntomas. [...] Dame tu síntoma y te sacaré la culpa. [...] *Se trata de conseguir que el sujeto interrogado no sólo reconozca la existencia de ese foco delirante, sino que lo actualice concretamente en el interrogatorio.* [...] “¡Sí, escucho voces! ¡Sí, tengo alucinaciones!”, “¡Sí, creo ser Napoleón!”, “¡Sí, deliro!”. El interrogatorio psiquiátrico debe tender a eso.’ (Foucault, 2005a: 272-273).<sup>36</sup>

En resumen, el psicoanálisis se sirvió de la interpretación de los sueños por un lado, y de la hipnosis por otro, para anular el “yo” y acceder al “ello”. En este gesto coincide claramente con el surrealismo; pero, de nuevo, se distancian en el propósito de dicha acción, ya que el pensamiento freudiano busca la “reterritorialización” del inconsciente, y no su liberación, como pretendían los surrealistas –al menos, antes de la *arborificación* “bretoniana” de la segunda etapa. Por eso resulta una mayor ironía si cabe comprobar que, a pesar de caer él mismo en las redes edípicas, Breton era consciente de la perversidad sistémica de la institución psiquiátrica, que conocía de primera mano por su formación médica, y que llegó incluso a criticar duramente –véase la ocasión en que su adorada Nadja (la mujer que le inspiró la obra que lleva su nombre) fue recluida en el manicomio parisino de Vaucluse.<sup>37</sup> Pero a pesar de todo, como se ha hecho notar, él mismo emprenderá una dinámica equivalente a la de la propia institución psiquiátrica, doblegando el “rizoma” de la *“révolution de l’esprit”*. Esto no es óbice, sin embargo, para asegurar que el surrealismo, como movimiento revolucionario del ser, más allá de las limitaciones impuestas por su líder, aspiraba al inconsciente con una voluntad hasta entonces rompedora: dejarlo libre; pues no hay inconsciente que interpretar ni carencia que solventar, sino deseo que producir. Ya lo anunciaba Artaud: en el deseo no hay representación, no hay

---

<sup>36</sup> [La cursiva es mía].

<sup>37</sup> De Breton se conoce alguna que otra crítica al sistema de interrogación y encierro de los alienados: ‘[...] *comme le professeur Claude à Sainte-Anne, avec ce front ignare et cet air buté qui le caractérisent («On vous veut du mal, n’est-ce pas? –Non, monsieur. –Il ment, la semaine dernière il m’a dit qu’on lui voulait du mal» ou encore: «Vous entendez des voix, eh bien, est-ce que ce sont des voix comme la mienne? –Non, monsieur. –Bon, il a des hallucinations auditives», etc.)* [...] *Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu’on y fait les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits.*’ (Breton, 1964: 160-161).

[‘(...) como aquel profesor Claude de Sainte-Anne, con su frente de ignorante y ese aspecto terco que le caracterizan (“Le quieren hacer daño, ¿verdad? –No, señor. –Miente, la semana pasada me dijo que le querían hacer daño”, o también: “Usted escucha voces, está bien, ¿son voces como la mía? –No, señor. –Bueno, tiene alucinaciones auditivas”, etc.) (...) Es preciso no haber entrado nunca en un manicomio para ignorar que allí *fabrican* locos del mismo modo que en los correccionales fabrican delincuentes.’ (Breton, 1997: 218)].

alegoría ni metáfora, y sobre todo, no puede resumirse en una explicación. Como dijieran Deleuze y Guattari, *no hay que interpretar el inconsciente, sino producir inconsciente*.

## **5.2. Dinamitando el “Complejo de Edipo”.**

Conforme a lo expuesto en el apartado precedente, hablar del inconsciente supone remitir directamente a ese sector desconocido de nuestra psique, caracterizado por movilizar una incansable producción deseante. Por tanto, cuando nos referimos al inconsciente estamos aludiendo indefectiblemente al *funcionamiento del “CsO”*, el cual toma forma a partir de dicha producción deseante. Esta visión del inconsciente difiere radicalmente de la freudiana. Como sabemos, frente a la descripción *maquínica* que hacen Deleuze y Guattari, Freud elabora una idea de deseo *marcada por la huella de la carencia*. De hecho, según plantea la teoría psicoanalítica, el “ello” aspira únicamente a *la realización de deseos*, entendiendo por esto la satisfacción de instintos. Con tal fin, el inconsciente tendría que alcanzar el objeto de deseo para saciar así la demanda pulsional; difícil dicotomía en la que entraría en juego la función reguladora del “Complejo de Edipo”. Así es como Freud entendía el inconsciente; como una actividad psíquica que *ansía una carencia constante*. Por eso los sueños, producto inconsciente por excelencia, buscaban, según él, idéntica finalidad: *la realización de deseos frustrados*. Y es que, para Freud, los sueños eran el fruto de pulsiones reprimidas por la conciencia superyoica; pulsiones que, no teniendo salida en la vida diurna, hallan vía de realización en la actividad psíquica nocturna. No obstante, esta idea de deseo como fuerza encaminada hacia un objeto del que se carece, encuentra una diametral oposición en el argumento “anti-edípico”, según el cual el inconsciente no desea un objeto, sino que es realmente un *proceso que produce deseo*. Por el contrario, en Freud el deseo no tiene nada que ver con la productividad deseante, sino que es siempre *un deseo de objeto*; es siempre el resultado de una falta.

### **5.2.1. El deseo no asiste al “teatro edípico”.**

En consecuencia, y siguiendo la propuesta “deleuzoguattariana”, el deseo no es meramente una tendencia pulsional determinada por según qué objetos que se quieren alcanzar. Aún más, el deseo no es tanto una cuestión de *objetos de deseo* como de *objetos deseantes*, los cuales son producidos por el mismo proceso inconsciente: se trata de los “objetos parciales”, que el flujo libidinal conecta y desconecta en los distintos procesos de síntesis. En cambio, entendida a la manera freudiana, la productividad inconsciente queda limitada a los objetos de

deseo estipulados en el circuito fantasmático del contexto familiar. El deseo psicoanalítico gira siempre en torno a la contingencia del triángulo edípico; no hay otra salida. Desde este punto de vista, la acción deseante sólo es comprensible en virtud del itinerario que marca la instancia superyoica: “desearás a tu madre y rivalizarás con tu padre, pero temerás el riesgo de la castración de la autoridad paterna, lo que te hará desistir en el empeño de la conquista de la madre y acabarás ocupando el puesto que te corresponde”. Así es como el individuo pasa, efectivamente, por el “Complejo de Edipo”. De no llevarse a cabo la adecuación a lo estipulado por el “superyó” (es decir, en la medida en que el inconsciente desobedezca el modelo de producción deseante que impone Edipo), el individuo derivará -siempre según Freud- en algún tipo de patología mental. Por tanto, la “resignación” del paciente a estos patrones supondrá la “curación” que tanto busca el psicoanalista, y que no es otra cosa que el sometimiento de la actividad deseante, que se pliega a las sugerencias de la “cura del habla”.<sup>38</sup>

El analista busca, rastrea y excava, convencido de que al final saldrá a la luz el “Complejo de Edipo”. *El psicoanalista encuentra lo que va buscando*. Así, el deseo se convierte en objeto de interpretación, pero además, de una interpretación que insiste en dar siempre la misma lectura de acuerdo a los mismos principios: los de Edipo. ‘*La castration, le manque, le substitut, quelle histoire racontée par un idiot trop conscient, et qui ne comprend rien aux multiplicités comme formations de l’inconscient.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 45).<sup>39</sup> Por tanto, el psicoanálisis no se limita a interpretar, sino que interpreta en base a un discurso perenne: la insistencia en entender los recorridos libidinales en función del mismo esquema, el de “papá-mamá-yo”. De ahí que, por extensión, al interpretar los productos oníricos, Freud no hace sino conectar el “contenido latente” a experiencias de la infancia temprana; así vuelve constantemente al cercado edípico, al ambiente doméstico, al núcleo familiar, y a supuestas experiencias traumáticas, ya olvidadas, que el paciente vivió de niño, y que el psicoanalista le

---

<sup>38</sup> Merece la pena citar, por clarificadora y acertada, la reflexión que a este respecto hace Foucault: ‘Deleuze y Guattari intentaron mostrar que el triángulo edípico padre-madre-hijo, no revela una verdad atemporal y tampoco una verdad profundamente histórica de nuestro deseo. Intentaron poner de relieve que ese famoso triángulo edípico constituye para los analistas que lo manipulan en el interior de la cura, una cierta manera de contar el deseo, de garantizar que el deseo no termine invistiéndose, difundiéndose en el mundo que nos circunda, el mundo histórico; que el deseo permanezca en el seno de la familia y se desenvuelva como un pequeño drama casi burgués entre el padre, la madre y el hijo. Edipo no sería pues, una verdad de naturaleza sino un instrumento de limitación y coacción que los psicoanalistas, a partir de Freud, utilizan para contar el deseo y hacerlo entrar en una estructura familiar que nuestra sociedad definió en un determinado momento. En otras palabras, Edipo, según Deleuze y Guattari, no es el contenido secreto de nuestro inconsciente, sino la forma de coacción que el psicoanálisis intenta imponer en la cura a nuestro deseo y a nuestro inconsciente. Edipo es un instrumento de poder médico y psicoanalítico que se ejerce sobre el deseo y el inconsciente.’ (Foucault, 1983: 37-38).

<sup>39</sup> [‘La castración, la carencia, el substituto, qué historia contada por un idiota demasiado consciente que no entiende nada de las multiplicidades como formaciones del inconsciente.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 39)].



ayuda a sacar a la luz –forzándolo a interiorizar una interpretación concreta. Sólo es cuestión de insistir.<sup>40</sup> Por eso se entiende la célebre sentencia freudiana: ‘*El deseo representado en el sueño tiene que ser un deseo infantil.*’ (Freud, 1972II: 682). Aquí se aprecia claramente la “sobrecodificación” por la cual el psicoanálisis se hace con el control de los flujos deseantes: después de liberar el sueño como producción del inconsciente, le impone seguidamente el corsé de la interpretación edípica. Como dijieran Deleuze y Guattari: ‘*A peine a-t-il découvert le plus grand art de l’inconscient, cet art des multiplicités moléculaires, que Freud n’a de cesse de revenir aux unités molaires, et retrouver ses thèmes familiers, le père, le pénis, le vagin, la castration..., etc. (Tout près de découvrir un rhizome, Freud en revient toujours à de simples racines).*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 39-40).<sup>41</sup>

En definitiva, Freud pone de manifiesto una peculiar manía de ver a Edipo allí donde no tiene por qué haber obligatoriamente ningún drama familiar, lo que Malinowski llamó la “Gran Tragedia”. ¡Abajo, pues, Freud y su Hamlet! Recordemos a Artaud: el inconsciente no es la escena de representación de ningún drama, sino que es espacio de producción de deseo. Es el “Teatro de la Crueldad”; un teatro que es más *fábrica* que teatro. Hacer del inconsciente un *teatro* es, por tanto, la crítica más enconada que Deleuze y Guattari dirigen contra el psicoanálisis.<sup>42</sup> Ahora bien, para alejarnos del teatro edípico habremos de marcar distancias lo primero de todo con su “decorado” estelar: *la familia*. Una noción de familia entendida como composición “molar”, como “*organismo*” nuclear; que encuentra materialización ejemplar en el prototipo de familia burguesa, de estructura tradicional y jerárquica, que Freud, muy determinado por su propia época y contexto, valoró como el modelo de familia universal. En virtud de éste, obligó al deseo a pasar por un itinerario concreto sujeto a los roles del padre, la madre y el hijo. Además, esta dinámica deseante a nivel familiar repercute en un registro mayor, el social. Pues si todas las familias presentan el mismo modelo constitutivo al servicio de los

---

<sup>40</sup> ‘Cuando hago resaltar ante mis pacientes la frecuencia del sueño de Edipo en el que realiza el sujeto el coito con su propia madre, suelen contestarme que no recuerdan haber tenido nunca tal sueño, pero inmediatamente surge en ellos el recuerdo de otro, irreconocible e indiferente, que han soñado repetidas veces, y el análisis muestra que se trata de un sueño del mismo contenido; esto es, de un sueño de Edipo. Podemos afirmar que los sueños de este género que se presentan bajo un disfraz cualquiera son infinitamente más frecuentes que los sinceros, o sea aquellos que muestran directamente al sujeto en comercio sexual con su madre.’ (Freud, 1972II: 588).

<sup>41</sup> [‘A punto de descubrir el gran arte del inconsciente, el arte de las multiplicidades moleculares, Freud no cesa de volver a las unidades molares, y de reencontrar sus temas familiares, el padre, el pene, la vagina, la castración..., etc. (A punto de descubrir un rizoma, Freud siempre vuelve a las simples raíces).’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 34)].

<sup>42</sup> En palabras de Deleuze y Guattari: ‘*Le psychanalyste devient metteur en scène pour un théâtre privé –au lieu d’être l’ingénieur ou le mécanicien qui monte des unités de production (...).*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 64).

[‘El psicoanalista se convierte en el director de escena para un teatro privado –en lugar de ser el ingeniero o el mecánico que monta unidades de producción (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 60)].

valores edípicos, y reproducen el mismo itinerario deseante, todo inconsciente que no participe de dichos esquemas, no sólo será un neurótico en el marco familiar, sino también un inadaptado en la comunidad. En consecuencia, el dominio reinante que Edipo ejerce en el círculo familiar tiene así mismo una aplicación más allá del ámbito doméstico, trasplantándose en la configuración del socius. De hecho, según afirmaban Deleuze y Guattari, la familia es una suerte de “agente delegado de la represión”; un lacayo de Edipo, quizá el más eficaz junto con el psicoanálisis, con el cual se da la mano en el intento de doblegar la acción deseante y encajarla en la secuencia edípica.<sup>43</sup>

Por eso, el modelo de represión desarrollado dentro de la familia actúa también a gran escala, buscando extender sus mecanismos a los engranajes del socius, del cual forma parte como una institución de control más. Se da, por tanto, un maridaje indisoluble entre familia y estructuras sociales de poder, que anudan la censura libidinal con la social. De ahí que la familia sea una pieza insustituible del poder “edípico-imperial”. Se hace claro entonces que la familia, como el psicoanálisis, facilita la acción de Edipo. La familia ayuda a hacer viable el sometimiento del deseo; o lo que es lo mismo, colabora en hacer posible que el inconsciente asuma las pautas edípicas que le son impuestas. Además, consigue poner los cimientos para extrapolar esta sumisión a las “máquinas sociales” y no limitarla únicamente a las “máquinas deseantes”. La familia juega, como vimos en su momento, un papel crucial en este sentido, ya que conforma por sí misma una “institución disciplinaria”. Como tal, su función es la de un Panóptico sancionador; *una especie de “superyó” constante*, que observa y controla a su prole para reprender sus acciones. Esta dinámica sistematiza la situación de control-sanción en una represión que se va asumiendo y haciendo innata. Edipo termina, pues, convirtiéndose en un “superyó” –se internaliza, se naturaliza, y así conquista su objetivo: el individuo termina aplicándose la censura reterritorializadora. Aún más, a través de esta dominación, la familia *crea enfermos*: son los “paranoicos”, aquellos cuyo “cuerpo” ha sido *robado* y convertido en un “organismo”. Se trata de los esquizofrénicos creados por Edipo –*que no los “esquijos” de Deleuze y Guattari*. Esta esquizofrenia no es, por tanto, la esquizofrenia “anti-edípica”, sino la

---

<sup>43</sup> ‘*La famille est bien l’agent délégué de ce refoulement, en tant qu’elle assure «une reproduction psychologique de masse du système économique d’une société».* On n’en conclura certes pas que le désir est œdipien. Au contraire, c’est la répression du désir ou le refoulement sexuel, c’est-à-dire la stase de l’énergie libidinale, qui actualisent Œdipe et engagent le désir dans cette impasse voulue, organisée par la société répressive.’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 141).

[‘La familia es el agente delegado de esta represión, en tanto asegura una “reproducción psicológica de masas del sistema económico de una sociedad”. Ciertamente, no deduciremos de ello que el deseo es edípico. Al contrario, es la represión general del deseo o la represión sexual, es decir, la *estasis* de la energía libidinal, las que actualizan a Edipo e introducen al deseo en este atolladero querido, organizado por la sociedad represiva.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 124)].

que resulta del deseo ficticio impuesto por el Panóptico. Es en este sentido que la familia (como también el psicoanálisis y el capital) *esquizofreniza*.<sup>44</sup>

### 5.2.2. *Los surrealistas contra la institución familiar.*

Ante este estado de sometimiento mediatizado por la familia, el surrealismo no esconde su profundo malestar. Aún más, demuestra un incontestable afán de rebelión y un claro propósito de dinamitar el poder familiarista del “superyó” y sus valores edípicos: autoridad, sumisión jerarquizada, comportamiento ético, conducta moral, convencionalismo social, represión sexual, etc. Además, el surrealismo busca desmoronar por igual los pilares que integran la sociedad sobre la que se sostiene dicho modelo de control del deseo, y que colaboran en su implantación (el Estado, la Iglesia, el capital, la educación, el matrimonio, etc.); sociedad que en sí misma es directa deudora de este esquema de familia, reproducido como patrón de organización colectiva. Como se tratará en adelante, los surrealistas desarrollarán diversos métodos para combatir la instauración de este formato de deseo edipizado, tratando de mantenerse libres de la influencia acaparadora de sus pautas de subjetivación. Así las cosas, los surrealistas tendrán entre sus mayores enemigos la familia tradicional, burguesa y católica –la tipología de familia *organizada*, que debe ser alterada y descompuesta. En esta línea, los surrealistas son, valga la metáfora, los hijos extraviados de la cultura occidental, los “huérfanos” del poder patriarcal; no en vano, son los “nómadas” que zigzaguean dentro de la sociedad piramidal, de la cultura arborescente. Razón que les lleva a pretender la desregulación del colectivo familiar y subvertir su rígida estructura para adecuarla a una noción “rizomática”. Buscan con ello diluir las fronteras edípicas establecidas entre padre, madre e hijo, que en la erótica surrealista aparecen generalmente desarticuladas. Semejante visión de la composición familiar desemboca necesariamente en un formato de comunidad “molecular” que nos lleva a pensar en el “grupo-sujeto”; el cual, gracias a su plan inmanente de conexiones y desconexiones, desbancaría el modelo de familia nuclear en beneficio de las relaciones internas propias de la “manada”.

---

<sup>44</sup> De esta manera, la enfermedad deviene un producto familiar-social; un fenómeno de “contexto” y no tanto un problema “médico”. Representantes de la antipsiquiatría como R. D. Laing se reafirman en el convencimiento de que la esquizofrenia es una enfermedad, por así decirlo, inducida, “inventada” por el diagnóstico médico, y remarca la importante vinculación etiológica entre la familia y la aparición de la esquizofrenia: ‘Lo que Laing quiere probar con su trabajo es que la esquizofrenia no existe. O para ser más exactos, existe en cierto modo pero no a la manera de un *hecho*. En realidad, la esquizofrenia no es, al principio, más que aquello que el psiquiatra denomina “esquizofrenia”: un concepto, un *flactus vocis*, una interpretación, una hipótesis, una teoría indudablemente, pero *no* una entidad clínica objetiva.’ (Delacampagne, 1978: 48). Así mismo, antropólogos como Malinowski hablan también del “Complejo nuclear” o “Complejo familiar” para referir la influencia de la familia en la configuración psicótica.

Esto traería consigo la aparición de una familia de “hermanos” y no de “hijos”; una sociedad horizontal y no vertical, en la que se produzcan conexiones y no derivaciones. Una comunidad ajena, por tanto, al árbol genealógico patriarcal. En este sentido, los surrealistas encajan a la perfección en la definición de “huérfanos” que daba Salvador Pániker -“los que se dieron de baja de todo metasistema totalitario”- o incluso con la expresión de Henri Béhar, “*les enfants perdus*”. Por el contrario, la familia patriarcal supone un claro ejemplo de “masa”, que como variante de “grupo sometido”, constituye un modelo arborescente y despótico que despliega un estado de supervisión y regulación de las producciones deseantes. En esta ordenación “molar”, la figura del Padre reúne las condiciones básicas para ejercer el control sobre la familia y reprimir sus “máquinas deseantes”. Él es quien marca la Ley, los roles y la posesión, quien desempeña la autoridad y quien concede la identidad; en definitiva, quien otorga el *nombre* como heredad y sello genealógico.<sup>45</sup> El Padre, por tanto, actúa como brazo ejecutor de Edipo en el contexto doméstico, y en esta medida, encarna las funciones del “superyó”, que inculca a su prole. Así pues, no es casualidad que Antonin Artaud se refiriera a esta interiorización superyoica del Padre como “*el capitalismo de la conciencia*”. Es precisamente esta conciencia, esta losa que el “superyó” deja caer sobre el deseo, de lo que Artaud ansía liberarse. Por eso, cuando habla de la “*revolución interna*” o “*revolución del cuerpo*” está proclamando una liberación del Padre interiorizado; una liberación respecto al “microfascismo” que coarta la actividad deseante –en otras palabras, la recuperación del “*cuerpo*” robado. Y por eso también, el “Teatro de la Crueldad” buscaba *asesinar al Padre*, puesto que “matar al Padre” no es otra cosa que finiquitar el “superyó”. Además, en el caso de Artaud nos encontramos con una situación particularmente relevante, y es que el autor de *L’Ombilic des limbes* decía vivir atormentado por el “cuerpo del Padre”, sensación de culpa y amenaza que no le abandonó hasta que falleció su progenitor. No nos extraña entonces encontrar, incluso entre su repertorio pictórico, obras que acogen un ataque directo a la entidad paterno-familiar, como ocurre por ejemplo en el dibujo *La execración del padre-madre* (1946), incluido en *Artaud, le Môme*.

---

<sup>45</sup> Ahora bien, si se analiza otro tipo de organización social-familiar, la figura del padre adquiere diferentes connotaciones, como demostraba Malinowski a partir de sus estudios sobre la vida de los nativos de las islas Trobriand. Freud, en cambio, ignora otras posibles formaciones domésticas o colectivas, y se centra únicamente en la familia patriarcal occidental, que es la que le sirve para formular el “Complejo de Edipo” y extenderlo como procedimiento psíquico universal. Si hubiera tenido en cuenta el formato de familia matriarcal, como es el caso de los indígenas que investiga Malinowski, se hubiera dado cuenta de que el drama edípico no se produce siempre en todos los tipos de familia, y que además, en este caso concreto, el padre no desempeña el puesto autoritario. ‘Así las cosas, el padre es un amigo benevolente y querido, pero no un familiar reconocido de los hijos. Es un extraño, que tiene autoridad a través de sus relaciones personales con los hijos, pero no a través de su posición sociológica en el linaje. El parentesco real, es decir, la identidad de la sustancia, el “mismo cuerpo”, existe sólo a través de la madre.’ (Malinowski, 2013: 26). Así se rompe la secuencia genealógica arborescente, por la cual la línea de descendencia derivaba del padre, quien otorgaba nombre, identidad y pertenencia colectiva.

Afín a este propósito de violentar la institución familiar, Salvador Dalí realiza un dibujo titulado *A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre* (1929); frase que se lee dentro de la silueteada figura de un Sagrado Corazón. Esta polémica obra, de finalidad claramente provocativa, le acarrió al pintor la ruptura con su padre, un respetado y pudiente notario, que decidió expulsar al hijo del hogar familiar. La anécdota se inserta de manera coherente en la problemática relación que, al igual que Artaud, sostenía el joven Dalí con la figura paterna, en la encarnecida lucha del hijo por desentenderse del gobierno superyoico y conquistar su autonomía.<sup>46</sup> Recuerda precisamente esta actitud de Dalí a aquella que encontramos en el protagonista de *El hijo surrealista* (1930); otro ejemplo manifiesto de la rebelión contra el lastre edípico-familiar, que lleva la firma incisiva de Ramón Gómez de la Serna. En esta novela, el autor de las greguerías se hace eco de los deseos inconformistas e impetuosos de un joven que dirige airadas diatribas contra sus progenitores, justificadas en nombre del surrealismo y su “*revolución del espíritu*”.<sup>47</sup> Así mismo, es necesario citar en este punto a Luis Buñuel, que es con toda seguridad el surrealista que de forma más evidente arremete contra la instancia familiar. Baste remitir a *L'Âge d'or* (1930), el segundo título de la filmografía del aragonés. En esta película se hace explícito un ataque directo y corrosivo dirigido contra la institución familiar y la clase burguesa. Para ello Buñuel esgrime un arma concreta: el amor; pero no un amor cualquiera, sino el amor tal y como lo entendían los surrealistas: el “*amour fou*”. El amor loco. De hecho, en palabras de Max Aub, en esta película Buñuel ‘no ha querido hacer sino una cosa: *l'amour fou*. [...] hay algo que me hace pensar que es también una historia de amor, como lo es *Un perro andaluz*.’ (Aub, 1985: 337).

---

<sup>46</sup> Dalí repetirá esta actitud retadora en otras circunstancias de imposición autoritaria más o menos “patriarcal”; por ejemplo cuando se niega a ser examinado por los profesores de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el argumento de que su obra no merecía ser evaluada por un tribunal que “tenía menos talento que él”. También actuará de manera similar al oponerse al líder surrealista, cuando Breton empezaba a excederse en el control creativo del grupo y a asumir las funciones de una especie de “segundo padre”. Recordemos a este respecto el altercado en torno al lienzo de *Guillermo Tell*, y los sucesivos desencuentros que desembocaron en la expulsión de Dalí.

<sup>47</sup> El siguiente fragmento de *El hijo surrealista* se corresponde con el esclarecedor pasaje en que el hijo se enfrenta a sus padres:

‘Le parecía que su padre le hacía expedientes de encierro, y su madre, con aquella hipocresía pacífica con que movía las agujas de caramelo, le preparaba camisas de fuerza. [...].

-¡A tu padre esas palabras! [...] ¡Eres un sinvergüenza!

-Soy un surrealista.

El padre, al oír aquello de surrealista, se quedó pálido de ira, con los lentes temblantes como una ventana cuando ha pasado por la calle un camión lleno de flejes de hierro:

-¡Un surrealista! ¿Y te atreves a confesarlo?

-¡Con toda el alma, y ante el Tribunal Supremo; porque por surrealista, soy capaz de ir a la cárcel y al patíbulo!

-¡Si supieses siquiera lo que es ser surrealista!

-*Es el espíritu de la revolución permanente, que no se deja engañar por ninguna política, que propugna siempre un más allá de programas desconocidos.*’ (Citado en Ródenas (ed.), 1997: 338). [La cursiva es mía].

Así es, el film cuenta una historia de amor, pero no una historia de amor al uso. La película plasma la voluntad de una pareja de enamorados por superar el conjunto de impedimentos que se opone a su unión; y lo hacen, he aquí lo interesante, sin ningún tipo de reparo o coerción: atacarán familia, sociedad, estatus... –factores que a ojos de los surrealistas determinaban un amor ajado por la convención, por el entorno doméstico, por la moralización erótica, etc. Los amantes de *La Edad de oro* se conducen tan sólo conforme a sus pasiones, de ahí que esta fuerza arrolladora del deseo, que tanto atraía a los surrealistas, les convierta a ambos en dos poderosos ejemplos de “máquinas deseantes”. El surrealismo defendía una idea de amor que, lejos de ser la apacible y romántica experiencia del amor sentimental, acoplado a la idea de familia y paternidad, se definía más bien por su carácter destructivo y arrollador, que más parecía un cruce de amor y muerte. Dicho de otra forma, un *amor loco*, que es pasión, holocausto, y destrozo de los amantes. Un amor que no conoce la censura, que no se deja amilanar por la amenaza del castigo moral. Un amor ajeno, por tanto, a ese otro amor sumiso, desarrollado dentro del circuito conyugal. Este amor criticado por los surrealistas constituye un instrumento implantado por la sociedad patriarcal, que sirve a sus intereses de dominación. Dicho brevemente, el socius “imperial”, que sienta sus bases en el hogar familiar, impone el “*amor edípico*” para acomodar el deseo, para amaestrar las pulsiones, y así reprimir una forma alternativa de amor, el “*amour fou*”, que sería el arma letal contra la propia *organización* social. Los surrealistas lo sabían muy bien: el deseo desatado es una amenaza radical contra los cimientos del socius represor y sus prolongaciones culturales, morales, jurídicas, religiosas, etc. El inconsciente desbridado es, en la expresión artaudiana, una *epidemia de peste* que se extiende por los distintos órganos sociales y arrasa con la *molarización* que los mantiene aglutinados.

En efecto, como dijera Erich Fromm: ‘El peligro de la irrupción del inconsciente acarrea consigo el peligro de una revolución social. La represión es un método autoritario y represivo para proteger el *status quo* interior y exterior.’ (Fromm, 1980: 19). No cabe duda entonces de que los surrealistas, como también Deleuze y Guattari, intentan metamorfosear el mundo a través de la fuerza del deseo; *una metamodelización a través del inconsciente “anedípico”*, que, acorde a los objetivos del “esquizoanálisis”, acopla las “máquinas deseantes” con las “máquinas sociales”. Así, los surrealistas plantean por igual esta doble aplicación, y la orientan hacia la destrucción de la familia tradicional con objeto de demoler también la sociedad tradicional. En otras palabras, hacer una *revolución “corporal”*, como diría Artaud, para conseguir una *revolución del “organismo”*. En definitiva, se trata de deshacer el “microfascismo” de Edipo para deshacer así mismo el “macrofascismo” de Imperio, dado que el *deseo* es la única fuerza capaz de corroer la férrea dictadura de la máquina “civilizada-capitalista”. Por eso, contra la

acción de Edipo los surrealistas oponen el “amor loco”; amor que hará explotar el socius arborescente y brotar el deseo liberado. En definitiva, es esto lo que busca el surrealismo: desatar las riendas que amarran el deseo y dejar paso al torrente instintivo. ‘*Madness coincides with the schizo journey, with amour fou.*’ (Guattari, 2009a: 252).<sup>48</sup> Precisamente en estos pilares sustentaba Buñuel su “alegato” por una “edad dorada”, libre de convencionalismos y represiones; declaración de principios que se hará patente en el resto de sus películas, por ejemplo *Abismos de pasión* (1953), inspirada en la novela *Cumbres borrascosas*.<sup>49</sup> Por estas razones el propio André Breton alabó con entusiasmo *La Edad de oro* como ejemplo de “exaltación del amor total”:

*‘L’amour, en tout ce qu’il peut avoir pour deux êtres d’absolument limité à eux, d’isolant du reste du monde, ne s’est jamais manifesté d’une manière aussi libre, avec tant de tranquille audace. La stupidité, l’hypocrisie, la routine, ne pourront faire qu’une telle ouvre n’ait vu le jour, que sur l’écran un homme et une femme n’aient infligé au monde tout entier dressé contre eux le spectacle d’un amour exemplaire. Dans un tel amour existe bien en puissance un véritable âge d’or en rupture complète avec l’âge de boue que traverse l’Europe et d’une richesse inépuisable en possibilités futures.’* (Breton, 1980: 114).<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> [La locura coincide con el paseo del “esquizo”, con el “*amour fou*”. (*Mi traducción*)].

<sup>49</sup> Según contaba Buñuel, la novela de Emily Brönte era uno de sus libros favoritos, como lo era también del resto de surrealistas, entendemos que por la poderosa carga de “*amour fou*” que atraviesa sus páginas. En palabras del propio Buñuel: ‘En 1930 había escrito con Pierre Unik un guión basado en el libro *Cumbres borrascosas*. Como todos los surrealistas, me sentía muy atraído por esta novela y quería hacer una película sobre ella. La ocasión se presentó en México en 1953.’ (Buñuel, 1982: 200). Los elementos de salvajismo y pasión instintiva que se profesan los amantes en el film buñueliano se advierten desde el inicio de la película en un intertítulo introductorio: “Los personajes se encuentran a merced de sus propios instintos y pasiones. Son seres únicos para los que no existen las llamadas conveniencias sociales. El amor de Alejandro por Catalina es un sentimiento feroz e inhumano que sólo podrá realizarse con la muerte.” Curiosamente, Deleuze y Guattari declaran una afirmación muy parecida: ‘*Quand Emily Brönte trace le lien qui unit Heathcliff et Catherine, elle invente un affect violent qui ne doit surtout pas être confondu avec l’amour, comme une fraternité entre deux loups.*’ (Deleuze; y Guattari, 2005: 165).

[‘Cuando Emily Brönte esbozó el lazo que une a Heathcliff y a Catherine, inventa un afecto violento que sobre todo no debe ser confundido con el amor, como una fraternidad entre dos lobos.’ (Deleuze; y Guattari, 1993: 176)].

<sup>50</sup> [‘El amor, en lo que puede tener de aislado para dos seres limitados a ellos mismos del resto del mundo, no se ha manifestado jamás de una manera tan libre, con tan sosegada audacia. La estupidez, la hipocresía, la rutina, no podrán lograr que una obra semejante haya visto la luz, que sobre la pantalla un hombre y una mujer hayan infligido, al mundo entero erigido contra ellos, el espectáculo de un amor ejemplar. En un amor como éste existe en potencia una verdadera *edad de oro* en ruptura completa con la edad de fango que atraviesa Europa y una riqueza inagotable de posibilidades *futuras*.’ (Breton, 2000: 89-90)].

### 5.2.3. Las variantes del “*amour fou*”.

Como se infiere de lo anterior, el “*amour fou*” entraña potencialidades caóticas cuyo poder hace estallar cualquier filtro racional. Por eso, este “amor loco” vehicula a la perfección la liberación de las pasiones y las enfrenta contra el estatuto familiar y contra todas las restricciones deseantes formuladas por la sociedad. Podría decirse incluso que esta fuerza deseante busca hacer factible en la vida diurna lo que en principio sólo podría acontecer en el marco ilimitado de los sueños. Pues bien, este es, de hecho, el camino que eligen los surrealistas para combatir la edipización del deseo: sueño y “*amour fou*”, que son las dos vías principales que tiene el surrealismo para reivindicar el inconsciente frente al poder del “superyó”. El elemento que ambos comparten es la incrementación de los “*afectos*”; es por eso que a través del sueño y del “*amour fou*” los surrealistas buscan aumentar sus capacidades afectantes, como si el mismo Deleuze les hubiera inculcado su spinoziana reflexión *—no sabemos las afecciones de las que es capaz un cuerpo*. Volvemos así de nuevo a Spinoza y a su deseo como “*Cupiditas*”. “*Alma Venus*”, que dijera Negri. Amor como fuerza biopolítica y producto de la “*multitud*”, pues el amor así entendido está unido irremediabilmente a la praxis constitutiva del “*común*”. Con lo cual, dicho crecimiento afectante tiene la capacidad de operar infinitas actualizaciones rizomáticas, infinitas catexis libidinales, que actuarán tanto en la familia como en el socius. En este sentido, es también la clave en la producción ontológica de los surrealistas. Según esto, Eros adquiere para el surrealismo el valor fundamental de una fuerza subversiva. De ahí que los surrealistas recurran a una amplia gama de elementos eróticos que en la práctica artística adquieren la determinación de “dispositivos” deseantes. ‘El surrealismo ha tratado de introducir esta ametralladora en el corazón del mundo burgués de los años veinte y de mantenerla allí apuntando constantemente. El erotismo es a la vez un elemento constitutivo de este movimiento, uno de sus objetivos y un arma privilegiada entre los múltiples medios que usó para manifestar y volver a su rebelión.’ (Gauthier, 1976: 21).

Semejante noción de erotismo como vía de revolución va ligada, claro está, a una praxis pulsional concreta, más allá de la lectura sexual convencional. En efecto, ocurre que este tipo de amor no es un amor de matrimonio; no es el amor entre los padres, el de los padres por los hijos o viceversa, sino que se trata de un amor que discurre por otras vías, saltándose los preceptos que prohíben amores anómalos y pasiones vetadas por la sociedad biempensante. De este modo, de la mano del “*amour fou*”, entran en juego variantes eróticas producidas al margen de la represión edípico-familiarista: son las *perversiones*; según la definición de Freud, procesos eróticos desviados del fin sexual normal que, no por casualidad, serán muy del gusto de los



surrealistas. Partamos de una evidencia sobresaliente: para Freud, la sexualidad entra dentro de la “normalidad” siempre y cuando vaya encaminada a la unión en el acto sexual, y por lo general, cargada de una finalidad reproductora derivada del sentido innato de perpetuación de la especie.<sup>51</sup> En esta situación, todas aquellas manifestaciones eróticas que no tengan como meta dicho “fin sexual normal”, sino que se recreen en factores erógenos mediadores en la consecución de la unión sexual “natural”, serán estimadas anomalías psíquicas. Freud hace una relación de dichas anomalías en *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905): son el sadismo, el masoquismo, el fetichismo, el narcisismo, el voyeurismo, el exhibicionismo, y la homosexualidad, tanto masculina como femenina; tratadas todas ellas necesariamente como objeto de corrección conductual.<sup>52</sup> Contrariamente a la peyorativa opinión clínica de Freud, los surrealistas hacen alarde de un vivo interés por estas rarezas sexuales, en las que encontraron un amplio catálogo de “dispositivos” deseantes para utilizarlos contra la normatividad edípica. Así, a través de las perversiones, conseguían transgredir la determinación social del individuo y su supuesta tendencia natural a la familia y a la reproducción.

En consecuencia, las perversiones, llamadas también “sexualidades ilegítimas”, “periféricas”, “múltiples” o “aberrantes” según Foucault, tienen la capacidad de poner del revés lo que Freud refirió como “moral sexual cultural”. Este poder destructivo de las perversiones encamina a los surrealistas directamente hacia la obra de Sade. De hecho, la figura del Divino Marqués es una de las más célebres del “santoral” surrealista, dando nombre a una de las principales perversiones estudiadas por Freud: el sadismo, o la tendencia a imprimir dolor en el objeto sexual. No obstante, no se comprende la dimensión global de esta perversión si no se enlaza con su homóloga: la tendencia a dejarse agredir sexualmente, o masoquismo (bautizada así en honor de Sacher-Masoch). Freud se refiere a este compuesto como “sodomasoquismo”, o “perversión de pares contradictorios”, pues según argumenta, masoquismo y sadismo van siempre unidos en la misma persona; sólo que una de las modalidades de la perversión, su faceta activa (sadismo) o pasiva (masoquismo), tiene más peso que la otra. Entre los surrealistas devotos de esta doble perversión encontramos a Luis Buñuel -lector empedernido de Sade-

---

<sup>51</sup> En palabras del “padre” del psicoanálisis: ‘Como fin sexual normal se considera la conjunción de los genitales en el acto denominado *coito*, que conduce a la solución de la tensión sexual y a la saciedad temporal del instinto sexual (satisfacción análoga a la saciedad en el hambre).’ (Freud, 1983: 23).

<sup>52</sup> Haciéndose eco de las teorías de Freud, dice Herbert Marcuse: ‘La organización social de los instintos sexuales convierte en tabús como *perversiones* prácticamente todas sus manifestaciones que no sirven o preparan para la función procreativa. [...] Las perversiones expresan así la rebelión contra la subyugación de la sexualidad al orden de la procreación y contra las instituciones que garantizan este orden. La teoría psicoanalítica ve en las prácticas que excluyen o previenen la procreación una oposición contra la obligación de continuar la cadena de reproducción y por tanto de la dominación paterna [...]’ (Marcuse, 1983: 59-60).

cuyas películas ofrecen un claro testimonio de esta inclinación sadomasoquista. Citaremos, por ejemplo, la escena final de *La Edad de oro*, al estilo de *Los 120 días de Sodoma*.<sup>53</sup> Tampoco olvidamos la pareja sadomasoquista de *Le fantôme de la liberté* (1974), o el personaje de Sévérine, interpretado por Catherine Deneuve, en *Belle de jour* (1967), en el rol de la fría y perfecta esposa burguesa que ameniza su soporífera existencia con ensoñaciones sadomasoquistas, entregada a una doble vida como prostituta.<sup>54</sup>

Junto con el binomio sadomasoquista, el *fetichismo* es otra de las perversiones más cultivadas por los surrealistas, como se aprecia especialmente en la obra de Buñuel –algo que ya indicara Deleuze al estudiar la “imagen-pulsión” cinematográfica. En sus valores esenciales, el fetichismo consiste en una forma de recreo erótico que sustituye el objeto sexual por un fragmento del mismo, una parte corporal –con frecuencia, la boca o el pie–, o un objeto –ropa, un mechón de cabello, etc.– relacionado con el todo que despierta la intensidad erótica.<sup>55</sup> En consecuencia, la aparición del fetiche tiene lugar a partir de una violenta acción de desgarramiento ejercida sobre el objeto sexual, para a continuación dotar de autonomía a dicho fragmento por medio de un proceso de transformación análogo al del “desplazamiento” onírico. Freud insiste, de hecho, en que el mecanismo de formación del fetiche se basa en el “desplazamiento” inconsciente. Sin embargo, Freud no pretende reivindicar el fetiche como producción del deseo (es decir, como “objetos parciales” que el flujo deseante conecta y desconecta), sino que lo hace para justificar su manía de interpretar sistemáticamente el fetiche como un objeto sexual resultante del trauma edípico de la castración. Pues según lo entiende Freud, el fetiche es el resultado de transpolar asociaciones eróticas con el fin de enmascarar la ausencia del falo en la mujer, lo que supondría una constatación de la terrorífica posibilidad de la castración.<sup>56</sup> Por lo

---

<sup>53</sup> Casualmente, cuando Buñuel está inmerso en la realización de *La Edad de oro*, gracias a la financiación del conde y la condesa de Noailles, ella descendiente del propio Sade, hacía nada más un año que el matrimonio había adquirido el rollo del manuscrito original de *Los 120 días de Sodoma*, cumbre de la perversión sexual, escrita por Sade durante su encarcelamiento en la Bastilla. El propio Buñuel tuvo ocasión de tenerlo en sus manos. “Una sensación deliciosa”. El mismo papel en el que Sade había escrito.” (Carrière, 2001b: 51).

<sup>54</sup> Por la potente analogía con *Belle de jour*, llama la atención el hecho de que en las obras de Sade, la “Sociedad de Amigos del Crimen” creada por el Divino Marqués, buscarse entre sus principios la prostitución universal, del mismo modo que en las de Sacher-Masoch no falta tampoco la tendencia a prostituir el personaje de la mujer honrada.

<sup>55</sup> Según la definición freudiana: ‘El sustitutivo del objeto sexual es, en general, una parte del cuerpo muy poco apropiada para fines sexuales (los pies o el cabello) o un objeto inanimado que está en visible relación con la persona sexual; y especialmente con la sexualidad de la misma (prendas de vestir, ropa blanca).’ (Freud, 1983: 27).

<sup>56</sup> ‘Esta anomalía, que puede incluirse entre las perversiones, se basa, como sabemos, en que el enfermo, casi siempre del sexo masculino, no acepta la falta del pene de la mujer, defecto que le resulta muy desagradable, pues representa la prueba de que su propia castración es posible. [...] En cambio, toma otra cosa, una parte del cuerpo o un objeto, y le confiere el papel del pene que por nada quisiera echar de

tanto, topamos otra vez con una “reterritorialización” del deseo oculta tras la excusa de la carencia: *ante la ausencia del falo, se elabora el fetiche*. Así, en base a esta teoría, el fetiche no sería más que el producto de la deformación de los instintos a causa de la represión.

Para Freud, los fetiches no son más que deseos inconscientes censurados y recanalizados por vía de la acción perversa. De acuerdo con esto, el fetiche escondería un deseo abortado que se manifiesta enmascarado, y que en consecuencia, requeriría una *interpretación*. Así que, de nuevo, también en la actitud freudiana hacia el fetiche, domina una idea de *representación* y no de *producción*. Semejante convicción lleva al “padre” del psicoanálisis a elaborar un “listado” de interpretaciones entre los fetiches más usuales y los significados que el análisis terapéutico le adosa a cada uno.<sup>57</sup> Por ejemplo, una interpretación muy conocida de Freud, muy abundante también dentro de la producción surrealista, es aquella que relaciona los genitales femeninos con el pie o con un zapato, o incluso con una cajita, un bolso o un cofre pequeño. Freud insiste de esta manera en otorgar una significación edípica a los fetiches, a pesar de que éstos no tienen nada que ver con representaciones de deseos reprimidos, sino con brotes de deseo inconsciente originados por sus propios procesos de síntesis. Para ilustrar este interés surrealista por el fetichismo volveremos una vez más a Buñuel. Son numerosas las películas del aragonés en que se trata, por ejemplo, la fijación erótica por el pie femenino: destaca la escena del lavatorio de los pies en *Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)* (1955); también la obsesiva compulsión del anciano señor de la casa por ponerle las botas a su criada, Jeanne Moreau, en *Le journal d'une femme de chambre* (1964); la de Fernando Rey por los zapatos de novia en *Viridiana* (1961); o la succión del dedo gordo del pie de la estatua clásica en *L'Âge d'or*.<sup>58</sup> No se olvide tampoco el fetiche de la pierna amputada, que pulula en otros títulos de la

---

menos. Por lo común se trata de algo que realmente vio entonces, cuando contemplara los genitales femeninos, o bien de algo que se presta para sustituir simbólicamente al pene.’ (Freud, 1966: 98-99).

<sup>57</sup> La afición interpretativa de Freud no conoce límites. Véase este ejemplo clarísimo: ‘La mayoría de los símbolos oníricos sirve para la representación de personas, partes del cuerpo y actos que poseen interés erótico. Particularmente, los genitales son representados por una gran cantidad de símbolos, con frecuencia sorprendentes en extremo. Los más diversos objetos son empleados para la designación simbólica de los genitales. Cuando agudas armas y objetos alargados y rígidos tales como troncos de árbol o bastones representan los genitales masculinos, y armarios, cajas, coches o estufas los femeninos, el *tertium comparationis*, lo común de tales sustituciones nos es inmediatamente comprensible; mas no en todos los símbolos nos es tan fácil la aprehensión de las relaciones de enlace.’ (Freud, 1988: 120).

<sup>58</sup> Recordemos, de entre los relatos de Sacher-Masoch, el de *La zapatilla de Safo*, en el que, durante un banquete, los hombres siguen la antigua costumbre de beber en un zapato de mujer. También aparecen sesgos de este tipo de fetichismo en Lorca, concretamente en su obra de teatro *El público* (1930), cuando el Estudiante 5 consigue robar un zapato de Julieta antes de que la amortajen las monjas; o también en *El Retablillo de don Cristóbal* (1930) cuando el protagonista declama su encendido amor por Rosita: “Rosita, por verte/la punta del pie/ si a mí me dejen/ veríamos a ver.” A lo que responde la madre de Rosita, que quiere llegar a un acuerdo sobre la dote de la niña: ‘Le verás el pie/ cuando esté contigo./ Si me das dinero/ hará lo que digo.’ (García Lorca, 2008III: 166).

filmografía buñueliana, ya sea la pierna ortopédica de *Tristana* (1970); la del maniquí quemado en *Ensayo de un crimen*; o el plano dedicado a las piernas de la institutriz asesinada en presencia del pequeño Archibaldo.

Ahora bien, le pasa a Buñuel lo que a la mayoría de surrealistas, que aun siendo conoedor de las connotaciones interpretativas que el psicoanálisis concede a los fetiches, no será afín a la tendencia codificadora inherente al propio fenómeno de interpretación. De hecho, el interés de los surrealistas por el fetichismo, al igual que por los sueños, se justifica únicamente por la fuerza desestructurante que presentan en sí mismos como producciones inconscientes, y no por su supuesto lenguaje encriptado. Dicho brevemente, en sus películas Buñuel tratará con frecuencia motivos fetichistas, pero lo hará *sin incidir en su interpretación*, es decir, sin elaborar una lectura simbólica. Y no sólo en cuanto a fetiches; Buñuel siempre se negaría a interpretar cualquier aspecto de sus películas, dejando bien claro que sus films no poseían una interpretación limitada ni una voluntad de significación precisa. Tan sólo André Breton, como sabemos, fiel seguidor de la doctrina de Freud, aparece como firme excepción a esta constante. Pondremos por caso la ocasión en que le solicita a su amigo Giacometti un cenicero en forma de zapato de Cenicienta; un encargo que Breton le hace al escultor habiendo elaborado previamente una interpretación psicoanalítica sobre el zapato del cuento infantil, no exento de implicaciones eróticas: '*Il devenait clair, dans ces conditions, que tout le mouvement de ma pensée antérieure avait eu pour point de départ l'égalité objective: pantoufle=cuiller=pénis=moule parfait de ce pénis.*' (Breton, 1980: 53).<sup>59</sup> Así pues, imbuido plenamente en la teoría freudiana que relaciona interpretación y fetiche, Breton demuestra un empeño consciente por buscar una explicación edípica para este tipo de formaciones deseantes.

En cambio, el deseo es *inexplicable*; es *maquínico*, y en cuanto tal, no-interpretable, siendo el resultado de las conexiones y disyunciones entre “objetos parciales”, como el cuadro del *Niño con máquina* de Richard Lindner, que Deleuze y Guattari usasen de ejemplo. Y de hecho, así es como lo vieron los surrealistas, más allá de las limitaciones “bretonianas”. Piénsese sin ir más lejos en la recurrente temática de elementos maquínicos que, heredada de las vanguardias futurista y dadaísta, cultivan los artistas del surrealismo. Véanse los cuadros de mecanismos y engranajes que pinta Max Ernst, considerados por Hal Foster auténticas “*máquinas célibes*”, o también los de Francis Picabia, definidos por Dawn Ades como derivaciones de la “metáfora sexo-máquina”. Metáfora que pareciera haber inspirado la famosa

---

<sup>59</sup> [‘Parecía claro, en estas condiciones, que todo el curso de mi pensamiento anterior había tenido como punto de partida la equivalencia objetiva: zapatilla=cuchara=pene=molde perfecto de este pene.’ (Breton, 2000: 47)].

*Máquina de coser electrosexual* (1934) del surrealista canario Óscar Domínguez, sin perder tampoco de vista el conocido dicho de Lautréamont tan alabado por el surrealismo: “Bello como el fortuito encuentro, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”.<sup>60</sup> En especial, las máquinas de Picabia constituyen perfectas *máquinas del “devenir” nomádico*, que conectan “mesetas” como el “esquizo” en su *paseo*. Las máquinas surrealistas de Picabia son casi una extensión de aquellas de Michel Carrouges que inspirasen las de *L’Anti-Edipe*: las “*machines célibataires*”. A pesar de todo, en este panorama, André Breton se empeña en seguir reterritorializando toda actividad maquinica que escape del inconsciente edípico. He aquí su opinión acerca de las creaciones maquinicas de Picabia: ‘¡Picabia! Su época mecánica no debe engañarnos. En él, la afición a la máquina dista de excluir el impulso al sabotaje.’ (Breton, 1972a: 305). Pero Breton no convence. Seguramente el “Papa negro” no soportaba la opinión, bastante artaudiana por cierto, expresada en múltiples ocasiones por Picabia: ‘Hay que ser nómadas, pasar por las ideas como se pasa por los países o por los pueblos.’ (Citado en Picón, 1981: 41).<sup>61</sup>

#### 5.2.4. El deseo es “incivilizado”.

Esta fuerza destructora del inconsciente halla sus razones en la persistente lucha entre deseo y sociedad, que abordara Herbert Marcuse en *Eros y civilización* (1955) a partir de los estudios realizados por Freud en *El porvenir de una ilusión* (1927) y en *El malestar en la cultura* (1929). Las conclusiones a las que arriba Freud apuntan a un enconado conflicto ubicado en el corazón mismo de la especie humana, donde combaten dos bandos enfrentados: los instintos y los principios restrictivos que actúan sobre éstos. Y es que, según argumenta Freud, dado el potencial de desestructuración de los instintos, éstos deben ser sacrificados en pro de la armonía colectiva, la seguridad de la convivencia y el mantenimiento de la civilización. En sus palabras: ‘Nuestra cultura descansa totalmente en la coerción de los instintos. Todos y cada uno hemos renunciado a una parte de las tendencias agresivas y

---

<sup>60</sup> Las vinculaciones de las “máquinas célibes” de Deleuze y Guattari con las representaciones pictóricas de Picabia y Ernst han sido apuntadas por Marc Le Bot, en su estudio “*The myth of the machine*”, y por Günter Metken en “*From man/machine to machine/man. Machine anthropomorphism in the nineteenth century*”, ambos textos incluidos en el catálogo de la muestra itinerante “*Le Macchine Celibi / The Bachelor Machine*”, comisariada por Harald Szeemann en 1975.

<sup>61</sup> He aquí las palabras precisas de Breton, por las cuales remarca su distanciamiento del proceder de Picabia: ‘*Pour moi, je tâcherai, une autre fois, de m’engager plus avant, si possible, non pourtant qu’à l’instar de Francis Picabia: «Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les pays ou les villes», je m’en fasse une règle d’hygiène ou un devoir.*’ (Breton, 1979a: 107).

[‘En cuanto a mí, procuraré, la próxima vez, y no porque como dice Francis Picabia: “Hay que ser nómadas, atravesar las ideas como se atraviesan países y ciudades”, me haga de ello una regla de higiene o un deber.’ (Breton, 1972b: 96)].

vindicativas de nuestra personalidad, y de estas aportaciones ha nacido la común propiedad cultural de bienes materiales e ideales.’ (Freud, 2003a: 23). Según esta constatación, la civilización se establece de manera proporcional a una sistemática inhibición de los instintos. Por eso, *la sociedad adquiere entidad en la medida en que se reprimen las fuerzas del deseo inconsciente*. Es decir, en la medida en que se imponen el “yo” y el “superyó” y se someten a dominio las pulsiones del “ello”. Así pues, en opinión de Freud, sólo es posible hablar de civilización conforme se arrincona la sinrazón y se suprime la componente animal que habita en el ser humano. Por su parte, los surrealistas comparten con el “padre” del psicoanálisis este examen de los procesos de formación social, aunque a diferencia de Freud, no lo aceptan, sino que se dedican a criticarlo y desmontarlo. De hecho, entre los surrealistas es constante la denuncia de esta sociedad que se vale de instituciones controladoras para domesticar el deseo e introducir a los individuos en un régimen de vida colectiva propio de “grupos sometidos”. Surrealismo y psicoanálisis coinciden, pues, en la forma de entender la naturaleza opresiva de la civilización, pero se distancian una vez más en la actitud que adopta cada uno: Freud justifica la necesidad de este método represivo para lograr un bien mayor -la vida en “civilización”-, mientras que los surrealistas lo rechazan, y atacan el diseño social establecido, proclamando una restitución del inconsciente.

En cambio, por lo que respecta al “padre” del psicoanálisis, su intención es ayudar a “solucionar” esta profunda disyuntiva en el seno de la humanidad. El ávido analista dice haberse percatado de que las personas en conflicto (esto es, individuos en tensión entre sus instintos y la contención que dictamina el “principio de realidad”) desembocan finalmente en casos neuróticos o psicóticos. Por lo tanto, ve necesario intervenir para “sanar” a estos sujetos, víctimas de un deseo atrapado en la red cultural, moral y social que tiende la civilización. ¿Y en qué consiste la “cura”? Si, como propone Freud, el individuo está enfermo porque no consigue adecuarse a los requerimientos de la convivencia en sociedad, y por este motivo sus fuerzas deseantes se movilizan de manera extraña (aflorando en alternativas patológicas), lo que urge es precisamente amoldar el inconsciente del paciente a dicha normativa. El psicoanálisis lo tiene claro: así se logra resolver de una vez por todas la inadecuación del inconsciente al imperativo de represión. El terapeuta incide concienzudamente sobre el inconsciente hasta hacerle abrazar el drama edípico (por eso el psicoanálisis es el gran apoyo del encuadre familiar, que proyecta a mayor escala sobre el entramado social). Y de esta forma, se obliga al deseo a pasar por el aro del “superyó”. El psicoanalista emite el diagnóstico, lo aplica machaconamente sobre el paciente, que se lo termina creyendo, y entonces, por fin, se *cura* de su enfermedad. Ahora bien, en realidad no se produce tal *curación* del inconsciente, sino su “*reterritorialización*”; la captura

de su fuerza deseante. Su potencial ha sido codificado; el “*cuero*” ha sido transformado en “*organismo*”. Pues Freud no entiende que lo que él cataloga como anomalías psíquicas no son síntomas de una supuesta enfermedad, sino que se trata de los *paseos nomádicos del “esquizo”*; en una palabra, producción deseante. Se trata, en resumidas cuentas, del inconsciente rizomático que se fuga buscando una salida a la “sobrecodificación”.

La tarea del psicoanalista se resume, entonces, en *ayudar al paciente a que acepte la represión de los instintos*, enseñándole a encajar la censura de la civilización; lo que Freud llamó la “*moral sexual cultural*”. En este contexto, el método que Freud impone para efectuar dicha curación es, obviamente, el “Complejo de Edipo”. Insertando el deseo en este marco conseguirá que el inconsciente se pliegue a las demandas de la civilización. Así, Freud pretende adecuar la actividad instintiva a las necesidades del “mundo externo”. De hecho, desde la perspectiva freudiana, es el deseo el que debe someterse a la civilización, y no a la inversa. Resulta, pues, muy llamativo, y hasta cierto punto irónico, que Freud, habiendo observado la problemática de la represión por parte de la civilización, insista en someter el deseo a estas pautas de control. Aquí se aprecia la gran dicotomía de Freud; su innata “reterritorialización”, su doble faceta de “*raicilla*”. Puesto que, siendo concededor de la dinámica censora implícita en el “contrato” civilizatorio, no sólo la consiente, sino que además la justifica y, convencido de su necesidad, la aplica a sus pacientes ‘alegando que las conquistas culturales consiguientes a tan severa restricción sexual compensan e incluso superan tales perjuicios individuales, que, en definitiva, sólo llegan a alcanzar cierta gravedad en una limitada minoría.’ (Freud, 2003a: 32). En este punto los surrealistas se desvincula por completo del psicoanálisis, ya que para ellos el deseo no debe claudicar jamás, sino que, por el contrario, debe echar por tierra todo obstáculo que se cruce en su camino. De forma que si la civilización entorpece los procesos deseantes, es ésta la que debe someterse al deseo y no al revés.<sup>62</sup> Será así cómo el deseo “abandonará la casa

---

<sup>62</sup> ‘*D’une façon plus générale, Freud ne s’intéresse à l’inconscient que pour révéler la clef du comportement prétendu jusqu’à lui intégralement conscient; mais cette reconnaissance de l’inconscient n’implique nullement celle de sa suprématie[...]. Les surréalistes au contraire admettent que l’inconscient doit revendiquer tout pouvoir: le désir prime sur le social parce que c’est en lui que s’enracinent la liberté et l’avenir. Aussi la divergence par rapport à Freud se situe-t-elle finalement au niveau le plus général de l’oppression sociale: du point de vue freudien, toute société est par nature répressive [...], alors que les surréalistes vont déceler en l’homme un dynamisme tel que devient concevable l’existence (lointaine) d’une société non répressive.*’ (Durozoi, 1972: 115).

[De una manera más general, Freud sólo se interesa por el inconsciente para revelar la llave del comportamiento pretendido integralmente consciente; pero este reconocimiento del inconsciente no significa en lo más mínimo su supremacía (...) Los surrealistas, al contrario, admiten que el inconsciente debe reivindicar para sí todo el poder: el deseo prima por encima de lo social porque es en él donde se enraízan la libertad y el futuro. También la divergencia respecto a Freud se sitúa finalmente al nivel más general de la opresión social: desde el punto de vista freudiano, toda sociedad es por naturaleza represiva

del Padre”, saldrá del hogar edípico y protagonizará la transformación del socius, ya que como dicen Deleuze y Guattari, ‘*la production désirante (un «vrai» désir) a de quoi, potentiellement, faire sauter la forme sociale.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 138).<sup>63</sup>

Dinamitar el formato social edípico es precisamente lo que buscan los surrealistas. Ya al considerar las implicaciones del “*amour fou*” se hacía evidente este elemento. Se trata de una característica esencial del movimiento surrealista, ligada de manera directa a la “*revolution de l’esprit*”. Tal es su importancia que, según Luis Buñuel: ‘Todo lo que no ataca la sociedad, las instituciones, no es surrealista.’ (Citado en Pérez Corrales, 2011: 7). Por eso, el surrealismo no mostrará clemencia en la tarea de la destrucción del socius. Para los surrealistas, el conflicto entre deseo y civilización no se soluciona como pretende Freud, supeditando las fuerzas inconscientes al “superyó”. Por el contrario, este enfrentamiento sólo se superará con la conquista de Edipo destronado. De ahí lo necesario de descomponer todas aquellas instituciones sociales que le dan respaldo: familia, educación, religión, capital, etc. Decía incluso André Breton: ‘*Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion.*’ (Breton, 1979b: 82).<sup>64</sup> Convencimiento compartido que le sirvió a Dalí, en su conferencia de 1930 en el Ateneo de Barcelona, para reclamar la puesta en marcha de los procedimientos necesarios “que sirvan para arruinar definitivamente las ideas de familia, patria, religión” y para “hundir la moral y la cultura burguesa”. Por su parte, Antonin Artaud tampoco se mostró ajeno a esta hecatombe del Edipo social. Muy al contrario, él fue uno de los surrealistas que más la reivindicó: ‘*Or je dis que l’état social actuel est inique et bon à détruire.*’ (Artaud, 1997a: 40).<sup>65</sup> Así las cosas, el surrealismo ataca la sociedad establecida también en su conjunto como sistema organizativo de la colectividad. Contra ella alza herramientas conceptuales, entre las que se incluyen, no sólo el “*amour fou*”, sino también el *humor negro*, la *agresión gratuita*, el *asesinato aleatorio* y el *terrorismo poético*. En la base de esta actitud se encuentra la conocida frase de Breton -tomada directamente de Vaché- recogida en el *Segundo Manifiesto*: ‘*L’acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule.*’ (Breton, 1979b:

---

(...), mientras que los surrealistas detectan en el hombre un dinamismo tal que deviene concebible la existencia (lejana) de una sociedad no represiva. (*Mi traducción*).

<sup>63</sup> [‘(...) la producción deseante (un “verdadero” deseo) es capaz, potencialmente, de hacer estallar la forma social.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 122)].

<sup>64</sup> [‘Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión.’ (Breton, 2002: 115)].

<sup>65</sup> [‘Pues bien, yo digo que el actual estado social es inicuo y debe ser destruido.’ (Artaud, 1986a: 45)].



78).<sup>66</sup> De manera semejante, esta idea subsiste en la inclinación estética de Luis Buñuel, incluso en los últimos films de su carrera –véase el francotirador en *El fantasma de la libertad* (1974), ya anunciado en *La Edad de oro*, en el guarda que dispara contra su hijo.<sup>67</sup>

Este desmoronamiento de la sociedad tradicional conoce así mismo otros procedimientos surrealistas, como por ejemplo la dinámica de alterar el formato social habitual proponiendo una visión distinta de las relaciones colectivas y roles de clase. Algunas películas de Buñuel destacan por poner en práctica este recurso, caso de *El ángel exterminador* (1962), *La mort en ce jardin* (1956), o *Robinson Crusoe* (1954); películas interesadas en destapar la falacia de la convivencia civilizada, tomando como protagonistas determinados estereotipos sociales que mutan de manera sorpresiva cuando son situados en un contexto diferente al convencional. Estos personajes llegarán incluso a atacarse entre ellos, al encontrarse en situaciones de peligro o en condiciones de supervivencia extrema –ya sea perdidos en la selva, reclusos en la habitación de una casa señorial, o abandonados a su suerte en una isla desierta. Todas estas son, a ojos de Buñuel, ocasiones idóneas para que el potencial inconsciente destruya aquellos corsés que, impuestos por la estructura del socius, tratan de canalizarlo. Son, ciertamente, ocasiones para gestar nuevas relaciones entre los sujetos de una comunidad, y por ende, oportunidades para formar un nuevo tipo de socius, más parecido al del “grupo-sujeto” que al del “grupo sometido”. Esta forma que tiene Buñuel de entender el fenómeno social está muy influida por la atención que, desde sus años en la Residencia de Estudiantes, demostró el cineasta por la entomología; ya que, como gran aficionado que era a estudiar el comportamiento de los insectos, manifestó siempre un vivo interés por los rasgos instintivos de estos animales y su vida en comunidad. Las colonias de insectos son, no en vano, una sociedad a menor escala, en la que a pesar de su férrea organización interna, se producen casos de violencia (los insectos muchas veces se comen entre ellos, o se agreden mortalmente tras el coito). ‘Me gusta la observación de

---

<sup>66</sup> [‘El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud.’ (Breton, 2002: 112)].

<sup>67</sup> Vale la pena tener en cuenta que desde su primera película, Buñuel hace evidente su simpatía hacia esta predisposición “criminal”, cuando con motivo de la publicación del guión de *Un Chien andalou* en la revista *Variétés* el cineasta declaraba que el film era un “llamamiento público al asesinato.” Esta tendencia a agredir a la masa, materializada en la idea de disparar de manera aleatoria, era frase muy empleada por Buñuel. La violencia de los surrealistas se encamina también al público, al que atacan escandalizando su moral biempensante. Todo ello nos recuerda un verso de Artaud, que cabe situar claramente en esta línea: ‘*Je suis parti parce que je me suis rendu compte de fait, que le seul langage que je pouvais avoir avec un public était de sortir de mes poches des bombes et de les lui lancer à la face dans un geste d’agression caractérisé.*’ (Artaud, 2004: 1219).

[‘Me largué porque tomé conciencia del hecho de que el único lenguaje que yo podía tener con un público era sacar de mis bolsillos bombas y lanzárselas al rostro en un gesto de agresión caracterizado.’ (Artaud, 1977: 80)].

los animales, sobre todo de los insectos. Pero no me interesa el funcionamiento fisiológico, la anatomía concreta. Lo que me gusta es observar sus costumbres.’ (Buñuel, 1982: 222).<sup>68</sup>

Finalmente, en este contexto, el ataque de los surrealistas a la familia, como núcleo de la cultura occidental y sustento del socius “civilizado-capitalista”, es clave. *El ángel exterminador* y *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) son dos ejemplos claros de esta embestida contra el modelo de hogar tradicional. Aunque sin duda el más llamativo de todos es *L’Âge d’or*, película que, como ya vimos, incluía duros ataques a la familia y a la sociedad burguesa. Además, en *La Edad de oro* se apreciaba también el rastro de otro elemento en discordia: el enfrentamiento con la Iglesia y el descrédito de los valores religiosos, que constituye otro de los principios destructores del surrealismo. La película muestra un marcado anticlericalismo, que se pone de manifiesto en diversos elementos, como las carroñas de los obispos, la cruz azotada por la tormenta al final de la película, o el ostensorio colocado en la carretera, a punto de ser pisado por los viandantes. Todo esto se enmarca en el gusto de los surrealistas por el tema iconográfico de la profanación de la Hostia, que recuperan a partir de una composición de Paolo Uccello que Breton conoció gracias a una postal enviada por Louis Aragon desde Italia. Buñuel continuaría este tema en otras películas como *El fantasma de la libertad* y *La muerte en el jardín*.<sup>69</sup> Pero, ¿por qué este atentado contra la materialidad de lo sacro? Sencillamente porque, después de la familia, Dios es el otro “mercenario” de Edipo que ayuda a *robar el “cuerpo” deseante*. ‘Mi cuerpo me ha sido robado por fractura. El Otro, el Ladrón, el Gran furtivo tiene un nombre propio: Dios.’ (Derrida, 1989a: 247). En otras películas como *Simón del desierto* (1965),

---

<sup>68</sup> No resulta extraño, pues, que a Buñuel le llamara la atención la problemática de dichas fuerzas instintivas dentro del universo natural de estas especies. De hecho, uno de los proyectos irrealizados del cineasta era una película en la cual los personajes se comportaran como insectos. Una idea en la que el aragonés sintetizaba las influencias de sus lecturas de Sade y Fabre, el famoso entomólogo. En una entrevista con François Truffaut, explicaba Buñuel este proyecto: ‘[...] podría hablarle de una película con la que sueño, puesto que no la rodaré jamás. Inspirándome en obras de Fabre, inventaría personajes tan realistas como los de mis películas normales, pero poseyendo las características de algunos insectos. La protagonista, por ejemplo, se comportaría como una abeja, el galán joven como un escarabajo, etc.’ (Citado en Sánchez Vidal, 1997: 451). Por tanto, la admiración de Buñuel por el mundo de los insectos dista mucho de coincidir con la visión que mantiene Freud a este respecto: ‘¿Por qué nuestros parientes, los animales, no presentan semejante lucha cultural? Pues no lo sabemos. Es muy probable que algunos, como las abejas, las hormigas y las termitas, hayan bregado durante milenios hasta alcanzar las organizaciones estatales, la distribución del trabajo, la limitación de la libertad individual que hoy admiramos en ellos.’ (Freud, 2007: 113).

<sup>69</sup> En torno a 1929, Buñuel y Dalí componen juntos algunos poemas sobre la Sagrada Hostia. Éste, enviado en una carta a Pepín Bello, es uno de los más conocidos:

Mulas huyendo de una hostia consagrada  
Combate de hostias consagradas y de hormigas  
Hostia consagrada con bigotes y polla  
Hostia consagrada saliendo por el culo de un ruiseñor  
y saludando  
Etc., etc., etc.  
(Hernández Pin; y Sánchez (coords.), 2009: 41).

Nazarín (1959), *Viridiana* (1961), o *La Voie Lactée* (1969), Buñuel persiste en este cuestionamiento del poder católico y en una corrosiva crítica de la censura libidinal que el “superyó” de la religión marca a fuego en el inconsciente.

Llegados a este punto, no habrá desacuerdo en afirmar que la finalidad de todos estos mecanismos del muestrario surrealista va orientada a escandalizar a la sociedad, a provocar a la moral biempensante, a crear un “efecto de *shock*”; un efecto destructivo, que es de por sí característico de las vanguardias. Impulsando dicho *shock*, los surrealistas aspiran a modificar, pues, el funcionamiento de las “máquinas sociales”, liberando el deseo constreñido por valores inamovibles. Así pues, a diferencia del *shock* capitalista que definiera Naomi Klein, o del electroshock que usara el psicoanálisis, el impacto del surrealismo en el *socius* no pretende reterritorializar el deseo que queda en suspenso tras el *shock*, sino precisamente lo contrario; lo que busca es dejarlo fluir en libertad. Por tanto, el sentido de este *shock* se adecúa más bien a éste otro que argumentara Peter Bürger: ‘El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores.’ (Bürger, 1997: 146). Para conseguirlo, los surrealistas habrán de movilizar las fuerzas deseantes contra el aparato de represión edípico, siendo el deseo el único motor capaz de detonar el engranaje social del “superyó”.<sup>70</sup> De ahí la importancia del impacto, de la destrucción esquizoanalítica: el desmoronamiento de Edipo. ‘*C’est pourquoi la schizo-analyse inversement doit se livrer de toutes ses forces aux destructions nécessaires. Détruire croyances et représentations, scènes de théâtre. [...] Faire sauter Œdipe et la castration, intervenir brutalement, chaque fois qu’un sujet entonne le chant du mythe- ou les vers de la tragédie, le ramener toujours à l’usine.* (Deleuze; y Guattari, 1973: 374).<sup>71</sup> Es fundamental deshacernos del “organismo”, y con él, del espacio de encierro de la familia, que vehicula y

---

<sup>70</sup> Deleuze y Guattari lo expresan sin lugar a equívocos: ‘*Si le désir est refoulé, c’est parce que toute position de désir, si petite soit-elle, a de quoi mettre en question l’ordre établi d’une société: non que le désir soit a-social, au contraire. Mais il est bouleversant; pas de machine désirante qui puisse être posée sans faire sauter des secteurs sociaux tout entiers. [...] le désir est dans son essence révolutionnaire [...] et aucune société ne peut supporter une position de désir vrai sans que ses structures d’exploitation, d’asservissement et de hiérarchie ne soient compromises.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 138).

[‘Si el deseo es reprimido se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad: no es que el deseo sea asocial, sino al contrario. Es perturbador: no hay máquina deseante que pueda establecerse sin hacer saltar sectores sociales enteros. (...) el deseo en su esencia es revolucionario (...) y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 121)].

<sup>71</sup> [‘Por ello, el esquizoanálisis debe entregarse con todas sus fuerzas a las destrucciones necesarias. Destruir creencias y representaciones, escenas de teatro. (...) Hacer estallar a Edipo y la castración, intervenir brutalmente, cada vez que un sujeto entona el canto del mito o los versos de la tragedia, llevarlo siempre a *la fábrica*.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 324)].

reproduce a Edipo. Escapar del Padre, sortear el “superyó” punitivo, dinamitar la familia nuclear, y así, liberar el inconsciente y producir el “CsO”.

### **5.3. El imperio de los locos (la identidad anulada, o el sueño de la esquizofrenia).**

Hasta el momento, en los apartados anteriores nos hemos aproximado tan sólo a dos de los múltiples frentes que conforman la batalla “anti-edípica” del surrealismo. En el primer apartado, analizábamos los medios que empleaban los surrealistas para llegar al inconsciente y sacarlo a la luz (sueño e hipnosis), y en el segundo estudiábamos los recursos que estos artistas ponían en práctica para despojar al inconsciente de sus ataduras, sobre todo a través del derrumbe de la institución familiar, por ser ésta la principal bisagra de unión entre el “superyó” psíquico (Edipo) y el “superyó” social (Imperio). Así, veíamos cómo el surrealismo se involucraba, por un lado, en el ámbito del “ello”, encaminándose directamente al terreno del inconsciente mediante la vía onírica, y por otro, cómo se enzarzaba en una contienda para librar al inconsciente de la censura de su productividad deseante. Pues bien, a continuación comprobaremos que el surrealismo no se limita únicamente a estas dos líneas de acción, sino que participa en otros sectores que tienen también un papel determinante en este contexto. En concreto, si antes se consideraba la intervención del surrealismo tanto en la parcela del “ello” como en la del “superyó”, ahora se examinarán sus implicaciones en relación al “yo”. Dicho de otra forma, se abordarán los procesos que el surrealismo propone para combatir, ya no tanto la autoridad superyoica, como su delegado: el “yo”. Por éste entendemos el estado psíquico gobernado por la razón, en el cual se localiza la identidad consciente del individuo; siendo así la región de la psique que, dominada por el “superyó”, media entre el salvaje “ello” y los valores civilizatorios de la conciencia.

#### **5.3.1. Destruir el “yo”: la locura como disolución de la identidad “molar”.**

Como es sabido, el “yo” trabaja en la difícil tesitura de canalizar la represión de los instintos para acomodarlos al “principio de realidad” según los dictámenes que le marca el “superyó” a partir de la “moral sexual cultural”. Fruto de esta actividad, que gestiona la tensión entre las pulsiones y la censura, el “yo” confiere un perfil ontológico al individuo; le dota de un carácter que deviene específico, o lo que es lo mismo, *le construye una personalidad*, surgida ésta de las negociaciones entre inconsciente y “superyó”. Por eso el “yo” se convierte en el registro psíquico con el que nos identificamos habitualmente; en otras palabras, con el que

vinculamos nuestra propia subjetividad. Se trata, por así decirlo, de la instancia psíquica que moldea nuestra “forma de ser”. En definitiva, el “yo” es aquello a lo que remitimos cuando nos preguntamos “¿quién soy?” o “¿cómo soy?”. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que esta totalización del “yo” como principio rector de la producción ontológica repercute directamente en la exclusión del “ello”. El inconsciente suele ser, de hecho, el gran marginado; ese componente de la subjetividad cuyo aporte aparece siempre filtrado por el “yo” y subyugado bajo la mano poderosa del “superyó”. No se pierda de vista entonces que el “yo” es fundamentalmente el resultado obtenido de someter la fuerza productiva del “ello” a las restricciones del “superyó”; o sea, de subsumir el deseo al aplastamiento ejecutado por Edipo. Por eso Deleuze y Guattari apuestan por un modo alternativo de producir la subjetividad, que tenga como punto de arranque el “ello”, y no el “yo”. Un modelo de subjetividad que denominaron “CsO”. En este sentido, el surrealismo guarda una profunda similitud con este propósito “deleuzoguattariano”. La atracción que por el inconsciente demuestran los artistas de este colectivo, y la férrea crítica que dirigen contra los patrones superyoicos, decantan en una “*revolution de l’esprit*” que casa a la perfección con la libre autoproducción “anti-edípica”.

Así las cosas, los surrealistas se afanan en restar dominio a la vida consciente y en aumentar el poder de la actividad inconsciente. Buscan, por tanto, despojar al “yo” de su rango y restituir en su lugar la importancia del “ello”. ‘Allí donde muere el Yo, donde muere el hombre con sus sacrosantos valores culturales, renace lo inconsciente, emana la producción del cuerpo, del deseo.’ (Subirats, 1975: 154). Consecuencia de esto, los surrealistas abogan, en definitiva, por *debilitar el “yo”*. Si, como hemos dicho, la máxima aspiración de los surrealistas consiste en hacer del inconsciente el centro de la vida y de la producción identitaria, necesariamente deberán combatir contra la autoridad superyoica, pero también contra su subalterno, el “yo”, que acata fielmente el encargo censor del “principio de realidad” y su moral civilizatoria. Ahora bien, cabe preguntarse de qué manera llevarán a cabo los surrealistas dicho enfrentamiento con el “yo”. ¿De qué medios dispone el surrealismo para minar la entidad psíquica de la consciencia, que hace posible la “codificación” de las “máquinas deseantes” y forja para el individuo un “*rostro*” ontológico? A este respecto, si para Deleuze y Guattari la respuesta se hallaba en el modelo esquizofrénico, de igual forma los surrealistas encontrarán en el “loco” el gran ejemplo a seguir. *Pues el loco, como el soñante, es aquel que ha perdido su “yo”*; aquel que presenta una identidad deshecha, múltiple, cambiante, y que ante la ausencia de un “yo” firme, vive, pues, de acuerdo al “ello”, esto es, conforme al instinto sin inhibición. No es entonces motivo de sorpresa constatar que los surrealistas vuelven su mirada con frecuencia a la patología mental, con la que comparten no pocos elementos. En esta inclinación por la locura

los surrealistas coinciden otra vez con Freud. No obstante, como ocurriese con el sueño y con la hipnosis, también en este aspecto, surrealismo y psicoanálisis se unen para terminar distanciándose. El por qué de esta separación se debe a la distinta percepción con que cada uno se acerca a la comprensión de la figura del loco, y sobre todo, del rol que éste desempeña en la apertura del inconsciente a la vida consciente.

Mientras que para los surrealistas el alienado es el testimonio palpable de que el inconsciente puede vencer al “yo”, para Freud el loco es un caso evidente de “Complejo de Edipo” mal desarrollado. De ahí que el objetivo del maestro del psicoanálisis sea ayudar a que el enfermo adapte su inconsciente a la actividad del “yo”. Los surrealistas, por su parte, se resisten a doblegar el inconsciente a la imposición edípica, y contra ella dirigen las particularidades deseantes de quien no ha sido edipizado (“*amour fou*”, perversiones, etc.). Añadida a esta decantación contestataria, la locura será el elemento final que contribuya a la destrucción del “superyó” y sus cánones civilizatorios.<sup>72</sup> Por eso mismo, se entiende que el psicoanalista ansíe por todos los medios “curar” al loco; porque *el loco es aquel que, olvidándose de Edipo, vive acorde al inconsciente*. En este sentido se vuelve altamente peligroso para el sistema de vida establecido, cuya *organización* amenaza con venirse abajo y saltar por los aires, pues es obvio que el mantenimiento de la civilización depende de la represión del instinto, de la obstrucción de Eros. En caso contrario, si hubiese individuos que no se sometieran a este estado del orden, a este control de sus instintos, hablaríamos de sujetos problemáticos para la sociedad y, en consecuencia, serían objeto de designación clínica y de aislamiento físico: bautizados como “locos”, estos seres incapaces de insertarse en la vida común, serían destinados al encierro (“sobrecodificación” panóptica).<sup>73</sup> La civilización misma se encarga de disponer este sistema para el control de los “anormales”: la institución psiquiátrica se da la mano con la jurídica para unir fuerzas en la supervisión de estos individuos; pues aparte

---

<sup>72</sup> Incluso el mismo Freud era consciente del potencial subversivo de semejante situación, pues dejó claro que ‘la neurosis, sea cualquiera el individuo a quien ataque, sabe hacer fracasar, en toda la amplitud de su radio de acción, la intención cultural, ejecutando así la labor de las fuerzas anímicas enemigas de la cultura y por ello reprimidas.’ (Freud, 2003a: 39).

<sup>73</sup> ‘La noción de “enfermedad mental”, quiéralo o no el psiquiatra, remite a criterios de adaptación social: curarse significa “entrar de nuevo en las filas de los biempensantes”. La sociedad exige que el orden no sea perturbado: el acto psiquiátrico lo tiene en cuenta cuando el médico redacta un certificado según el cual a un individuo debe considerárselo como “peligroso para sí mismo y los demás”, certificado que implicará el aislamiento del sujeto, su separación de la sociedad. Cuando a un individuo se lo “reconoce como loco”, la sociedad, por intermedio del psiquiatra, lo ubica en la categoría de los “enfermos mentales”, para apartarlo. De esta manera, cierta tradición médica ha hecho del psiquiatra un *personaje* que detenta una especie de autoridad moral y policial. Administrativamente, tiene intereses compartidos con la policía, puede rendirle cuentas, como ocurre en el caso de las internaciones de oficio (internaciones efectuadas por decisión de la justicia).’ (Mannoni, 1976: 19).

de locos, son estimados también “delincuentes”, elementos peligrosos para el sistema.<sup>74</sup> ‘*Quant à ceux qui ne se laissent pas œdipianiser, sous une forme ou sous l’autre, à un bout ou à l’autre bout, le psychanalyste est là pour appeler à l’aide l’asile ou la police. La police avec nous! Jamais la psychanalyse n’a mieux montré son goût d’appuyer le mouvement de la répression sociale, et d’y participer de toutes ses forces.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 96).<sup>75</sup>

Por todo ello, los “locos” -individuos que no encuentran su lugar en la civilización por su inadaptación al Complejo edípico- son los que mejor encarnan los objetivos de destrucción del sistema “molar”. Es por eso que interesan a los surrealistas, quienes pretenden también “*devenir-locos*”, es decir, adoptar el modelo de conducta del alienado como referencia ontológica. Sólo así conseguirán expandir la *epidemia de peste* por el “organismo”. Sólo de esta forma podrán desprenderse del “rostro” y recuperar su “*cuero*”. De ahí que el surrealismo reivindicó la locura como una vía de realización del inconsciente; como una “*línea de fuga*” contra las limitaciones superyoicas.<sup>76</sup> De este modo, si antes esbozábamos el funcionamiento del Imperio del “superyó”, queremos imaginar ahora un “imperio” distinto, el imperio que habitan los enajenados: *el imperio de los locos*. Un imperio de “nómadas”, poblado por los huérfanos del Padre –más bien, por los *asesinos* del Padre. El imperio de aquellos marginados del sistema, aquellos “anormales”. *Monstruos biopolíticos de la “multitud”* (no por casualidad el alienado de los griegos era el “*energoumenos*”) que componen un “grupo-sujeto” de sonámbulos, entre el sueño y la vida diurna. Y es que, en efecto, *el sueño de la locura produce monstruos*. Es más, conviene tener presente que *el sueño es por sí mismo una forma de locura*. Así opinaba Freud, que lo consideraba una demencia corta, pasajera, que experimenta todo el mundo.<sup>77</sup> ‘Como todo el mundo sabe, el sueño puede ser confuso, incomprensible y aun absurdo; sus contenidos pueden contradecir a todos nuestros conocimientos de la realidad, y en él nos conducimos como

---

<sup>74</sup> Freud lo expuso con claridad notoria: ‘Aquellos individuos a quienes una constitución indomable impide incorporarse a esta represión general de los instintos son considerados por la sociedad como “delincuentes” y declarados fuera de la ley, a menos que su posición social o sus cualidades sobresalientes les permitan imponerse como “grandes hombres” o como “héroes”.’ (Freud, 2003a: 23).

<sup>75</sup> [‘En cuanto a los que no se dejan edipizar, bajo una forma u otra, el psicoanalista está allí para llamar en su ayuda al asilo o a la policía. ¡La policía con nosotros!, nunca el psicoanálisis mostró mejor su afición por apoyar el movimiento de la represión social y participar en él con todas sus fuerzas.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 87)].

<sup>76</sup> ‘¿Y qué es la locura? Una manera de ver el mundo. Una manera distinta de ver las mismas cosas. Una alergia a todo lo que es “normal”. ¡Realmente intolerable! Es intolerable decir que la vida es intolerable... Por ello se encierra a quienes lo dicen: en un asilo. Por temor al contagio. Eso es. Pero hay algo más: aunque los locos mueran, la locura sobrevive. Hay que destruir también la locura. ¿Cómo? Privándola de nombre, enmudeciéndola, privándola del derecho a la existencia. Esta es la función de las enfermedades “mentales”.’ (Delachampagne, 1978: 13).

<sup>77</sup> En su ensayo “Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis” expone Freud: ‘Existe un producto psíquico que encontramos en las personas más normales y que, sin embargo, ofrece una singularísima analogía con los más extraños e intensos de la locura y que no ha sido para los filósofos más comprensibles que la locura misma. Me refiero a los sueños.’ (Freud, 2007: 185).

dementes, al adjudicar, mientras soñamos, realidad objetiva a los contenidos del sueño.’ (Freud, 1966: 38). De hecho, por propia definición el sueño es una pequeña psicosis; así que en cierto sentido, por lo menos al dormir, *todos somos locos*. Como decía Deleuze, durante el sueño todos somos esquizofrénicos.

Ciertamente, en el sueño nos comportamos de la misma manera que los locos, puesto que *en el sueño todo es posible*. Todo aquello que difícilmente haríamos en la vida diurna, a causa de las prohibiciones del “yo” y del “superyó”, tiene, en cambio, su hueco en la producción inconsciente. De esta forma, el loco es el *soñante por excelencia*, revelándose como el único sujeto capaz de transponer las acciones inconscientes al plano de la vida consciente. Así, en contraste con el individuo mentalmente “sano”, *el loco hace de su vida un sueño*. Su vida durante el día es como la que vive mientras sueña; no hay diferencia desde un punto de vista conductual. Dicho brevemente, el loco vive, *no en función del “yo”, sino en virtud del “ello”*. Valga decir que el estado consciente no existe como tal en el loco; en él rige un perenne estado inconsciente. En otras palabras, en el loco, el inconsciente ha conquistado el espacio del “yo” consciente, de suerte que la vida se convierte en una directa aplicación del deseo. Por eso, los surrealistas, que ya supieron percibir la importancia de los sueños para desinhibir el “ello”, se interesaron así mismo por la locura, dado que tanto se asemeja a la vida onírica. Por su parte, el psicoanálisis se conduce justamente de manera inversa: en vez de prescindir del “yo” para otorgar plenos poderes al “ello”, su objetivo primordial es fortalecer la consciencia para que ésta pueda regular los instintos. A estas alturas es bien sabido que el psicoanálisis se apoya en el “yo” para hacer efectiva la obediencia al “Complejo de Edipo”. Es más, sin un “yo” fuerte no hay “*curación*” posible. De hecho, este es el sentido mismo de la terapia: *fortalecer el “yo”*. ‘La meta terapéutica de Freud era el control de las pulsiones instintivas, a través del fortalecimiento del ego; éstas tienen que ser sometidas por el ego y el superego.’ (Fromm, 1980: 19). Y es que, de acuerdo con Freud, la patología mental surge cuando el individuo carece de un “yo” firme, preparado para gestionar el enfrentamiento del “superyó” con el “ello”. Por eso, cuando el “yo” es un “yo” frágil, menguado bajo el poder abrumador de la conciencia superyoica, y no sabe manejar bien los impulsos inconscientes, termina apareciendo la patología: el individuo enferma, no sabiendo cómo adecuar su actividad inconsciente a la situación edípico-social.

Por tanto, la anomalía psíquica se debe a un debilitamiento del “yo”; a una inseguridad ontológica. En este sentido, el loco presenta un “yo” inestable, fluido, inexacto, cambiante. En suma, una identidad mutable y difusa, que no sabe imponer orden en el “ello”. Así, *el loco es el hombre sin “yo”*; es el hombre de la “no-identidad”, el “*hombre sin atributos*”, que dijera



Robert Musil.<sup>78</sup> El hombre que puede ser todas las identidades o ninguna a la vez, pues *el loco no sabe quién es*. El loco no tiene un “rostro”, sino múltiples facetas. El loco es aquel que no se ha *identificado* con el rol edípico, que no ha sabido jugar al “papá-mamá-yo”, y que por tanto no ha sido capturado por el fantasma de la representación. En consecuencia, es aquel individuo que no ha sabido integrar su personalidad. He ahí que la misión del psicoanalista sea incidir sobre el “yo” para reforzar esta región de la psique y componerle al enfermo una identidad “molar” en detrimento de la potencia desbocada del inconsciente. En pocas palabras: ‘El psicoanálisis pretende y cree posible conquistar un nuevo terreno para la luz, “que donde había ello se haga yo”.’ (Freud, 1985: 22). En cambio, Deleuze y Guattari, en su reivindicación del inconsciente, se oponen a esta idea, en lo que parecen alimentar las aspiraciones surrealistas: ‘*Là où la psychanalyse dit: Arrêtez, retrouvez votre moi, il faudrait dire: Allons encore plus loin, nous n’avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l’anamnèse par l’oubli, l’interprétation par l’expérimentation.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 187).<sup>79</sup> Por ende, todos los recursos empleados por el analista irán encaminados a lograr un “yo” firme, inmutable; o lo que es lo mismo, a configurar una identidad sólida que aporte unidad, seguridad y confianza al individuo, así como eficacia a la hora de las capitulaciones diarias de la libido con el “superyó”. Un robustecimiento del “yo” que se conseguirá dando carta blanca a Edipo.

Por contra, los surrealistas saben muy bien que un acuerdo con Edipo equivaldría automáticamente a enjaular el deseo. Por tanto, nada más alejado de sus objetivos: en vez de reintegrar el “yo” difuso, el surrealismo pretende su total descomposición en beneficio del inconsciente. Busca, de hecho, el “yo” incierto; la personalidad desdibujada. Por eso, *al surrealismo le interesa expandir la esquizofrenia* –el “yo” múltiple; el deseo liberado. ‘Creo que Deleuze se inclinaría a decir que lo que él llama esquizofrenia es un deseo no edipizado.’ (Foucault, 1983: 144). Así que nada de edipización. ¿No decíamos antes que somos locos potenciales? El sueño así lo permite, pues, en efecto, durante el sueño todos somos locos. Con lo cual, para hacer frente a Edipo se hará necesario retornar al sueño, *al sueño de la locura*; ya que el sueño es una psicosis que todo el mundo padece, como afirmaba el propio Freud. Claro está que, una vez dicho esto, el “padre” del psicoanálisis apostilla: *pero al despertarnos volveremos a ser los mismos sujetos racionales de siempre*.<sup>80</sup> Para eso está el “yo”, que se

---

<sup>78</sup> Véase Musil, Robert (1992): *El hombre sin atributos*. Vol. I y Vol. II. Barcelona: Seix Barral.

<sup>79</sup> [‘Donde el psicoanálisis dice: deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo. Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 157)].

<sup>80</sup> ‘Al estudiar los sueños no hay que olvidar que si nuestras producciones oníricas nocturnas presentan, por un lado, la mayor analogía exterior y el más grande parentesco íntimo con las creaciones

encarga de acordonar la locura y constreñirla al estado del sueño. Con esta argumentación, Freud consigue que la locura que experimentamos en el sueño deje de ser peligrosa para Edipo. Consigue, en fin, reterritorializar el poder de las “máquinas deseantes”. Esto es lo que pretende el psicoanálisis, hacernos creer que la locura es tan sólo el resultado de un deseo reprimido por el “principio de realidad”, y desacreditar así la actividad onírica como producción inconsciente. Freud le resta de este modo importancia a la fuerza desestructurante de los sueños y normaliza sus efectos; el sueño *es una locura “natural”*. ‘El sueño es, por consiguiente, una psicosis; dotado de todas las incongruencias, formaciones delirantes e ilusiones propias de aquella. Pero es una psicosis de breve duración, inofensiva, que aun cumple una función útil [...]’ (Freud, 1966: 51). Muy diferente se mostrarán los surrealistas a este respecto, para quienes la experiencia onírica es por completo incompatible con la vida consciente, en la medida en que no se trata de deseos frustrados, sino de producción inconsciente, por lo que nada tiene que ver con la función de suplir una necesidad o carencia. Así las cosas, la táctica psicoanalítica buscará controlar tanto la locura como los sueños por medio de la pretendida “curación” del loco a través de la interpretación de sus producciones oníricas. De esta forma, y dado que locura y sueño se forman de manera similar, Freud se aproxima a ambos de igual manera, codificando la locura como codifica los sueños.<sup>81</sup>

### 5.3.2. *Soñar es una forma de “devenir-loco”. Sobre alucinaciones y ensueños.*

Lo cierto es que para dominar la locura es necesario dominar también los sueños, y es aquí donde entra la interpretación psicoanalítica, para transformar el “contenido manifiesto” en el “contenido latente”. Es obvio que se trata de una estrategia para anular los sueños como “dispositivos” deseantes, y allanar así el camino para controlar el “ello”. Por eso el psicoanálisis busca hacerse con los sueños, porque *soñar es otra forma de “devenir-loco”*, de “devenir-anómalo”, en suma, de romper la identidad “molar”. En la expresión “deleuzoguattariana”: ‘*Faire le rêve contraire: savoir créer un devenir-mineur.*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 50).<sup>82</sup> Ahora bien, antes decíamos que el sueño supone una manera asequible a todo el mundo de entrar en la patología mental, y lo es sencillamente *porque debilita el “yo”*. En este panorama, el sueño, que para surgir requiere la supresión del estado consciente, introduce además una

---

de la perturbación mental, por otro, en cambio, *son compatibles con una total salud en la vida despierta.*’ (Freud, 1985: 65). [La cursiva es mía].

<sup>81</sup> Freud justifica su procedimiento de la siguiente forma: ‘Se ha demostrado que los mecanismos inconscientes revelados por el estudio de la elaboración onírica, y que nos han servido para explicar la formación del sueño, también nos facilitan la comprensión de las curiosas formaciones sintomáticas que atraen nuestro interés hacia la neurosis y la psicosis. Semejante concordancia debe permitirnos abrigar grandes esperanzas.’ (Freud, 1966: 47).

<sup>82</sup> [‘Soñar, en sentido opuesto: saber crear un devenir-menor.’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 44)].

componente especial que ayuda a distorsionar la presencia totalizadora del “yo”. Nos referimos al estado de “*duermevela*”, paso fronterizo entre el estado consciente e inconsciente, que se convierte en terreno abonado para la aparición de alucinaciones, visiones y ensueños. Su capacidad reside en difuminar las líneas divisorias entre el estado de vigilia y el sueño. De hecho, toda persona experimenta cotidianamente este tránsito de un estado psíquico a otro, el cual encierra las características básicas de una situación de locura. Precisamente: ‘El “lugar” de lo patológico se sitúa en ese intersticio entre dormir y despertar. Mientras el individuo no patológico pasa por allí sin detenerse, el enfermo se queda en ese “lugar”.’ (Amado, 1985: 34). En esta funcionalidad radica la importancia del estado de *duermevela*; en mediar entre nuestro “yo” despierto y el “yo” que somos durante el sueño, ya que, en definitiva, el estado de *duermevela* se corresponde con ese momento previo a quedar totalmente dormidos. En otras palabras, se trata de la fase inicial del sueño; un breve lapsus temporal, que dura lo que tardamos en dormirnos por completo. De ahí que el estado de *duermevela*, también llamado “*estado crepuscular*”, presencie a diario el extraño fenómeno del ocaso de la consciencia y el despuntar del inconsciente. Se trata del instante privilegiado del tránsito entre un estado y otro; el instante en que se apaga el “yo” y surge el “ello”. Momento, por tanto, en el que nos dormimos a la consciencia para despertar al inconsciente.

Lo interesante de esta tesitura se traduce justamente en la peculiar convivencia que se produce entre estos dos estados antagónicos, que por un efímero instante confluyen en un intervalo psíquico que no es totalmente el de la consciencia, ni tampoco propiamente el del inconsciente. Dos estados antagónicos que, sin embargo, los surrealistas se empeñan en fusionar; siendo muy notable la importancia que le confieren al estado de *duermevela*, muy semejante por cierto al que le otorgaban a la hipnosis. Téngase en cuenta que ambas son circunstancias especiales en las que, dadas sus características, se hace posible traer el inconsciente a un estado consciente, borrando las fronteras entre el “ello” y el “yo”. En el caso del estado de *duermevela*, ocurre que como el individuo aún no está dormido del todo, la irracionalidad onírica que comienza a brotar se infiltra en el estado de consciencia, el cual, por su parte, tampoco ha terminado de desaparecer. He aquí su prodigio: *el inconsciente en estado consciente*. Es por eso interesa a los surrealistas. En este sentido, el estado de *duermevela* es lo más próximo que podríamos llegar a estar del sonámbulo, que externamente actúa conforme a la vida diurna, pero lo hace bajo la acción del “ello”. Así mismo, en este punto de confluencia entre el “ello” y el “yo” es donde más directamente se coincide con el loco; no en vano se ha dicho muchas veces que el loco es aquel que sueña despierto. A lo que añadiremos que es

también aquel que, por esta misma razón, *ha escindido su “yo”*.<sup>83</sup> Siendo éste su proceder, el intervalo en el cual se entrecruzan el “yo” -que se extingue- y el “ello” -que sale a la superficie-, se convierte en un momento proclive al acontecer de *visiones alucinatorias* (o “*alucinaciones hipnagógicas*”). Son imágenes del sueño que poco a poco empiezan a surgir, percibiéndose en un estado semiconsciente. Concretamente: ‘Las alucinaciones son sueños despiertos, parecidos a los sueños nocturnos, pero con una motivación más fuerte.’ (Read; *et. al.* (eds.), 2006: 265).

En estas circunstancias, el “ello” va dominando progresivamente el espacio que antes gobernaba el “yo”, mientras éste, de manera proporcional, va perdiendo consistencia hasta desvanecerse; hasta que el inconsciente termina por abarcar todo el protagonismo activo de la psique. Razón por la cual el surrealismo, amigo de sueños e hipnosis, confiesa también su simpatía por las alucinaciones. En esta línea, como aquella alucinación paterna del neurótico príncipe Hamlet, resulta destacable la sobrecogedora alucinación que experimenta el joven Buñuel a la muerte de su padre, cuando por la noche, velando todavía el cadáver en la casa familiar, ve a su progenitor en pie, dirigiendo las manos hacia él con gesto amenazador.<sup>84</sup> La visión duró unos pocos segundos, pero fueron suficientes para marcar hondamente el carácter surrealista de Buñuel, que en tantas ocasiones se valdría del recurso alucinógeno, tanto en sus películas como en su propia vida. Buñuel fue también muy dado a otras variantes oníricas parecidas a las alucinaciones; aquellas que, siguiendo la denominación de Freud, suelen llamarse “*fantasías*”, “*ensoñaciones*”, o “*sueños diurnos*” (“*tagträume*”). Esta familia de procesos inconscientes son considerados análogos a los productos mentales nocturnos, sólo que desarrollados en estado de vigilia. De manera que consisten en otra forma de hacer presente el inconsciente en el estado de consciencia, es decir, otra forma de superponer el “ello” al “yo”. Buñuel recurriría a ellos con igual frecuencia; de hecho, son numerosos los personajes de sus films que se entregan a ensoñaciones diurnas (recuérdese la protagonista de *Belle de jour*, por ejemplo); una práctica que cultivaría el propio Buñuel, quien gustaba imaginar ensoñaciones cotidianamente; sentado en un café, viajando en autobús, etc., hasta el punto de no saber distinguir dónde terminaba la realidad externa y dónde empezaba la visión.

---

<sup>83</sup> ‘El loco ya no está sometido a la ley del todo o nada entre sueño y vigilia. Para el hombre ordinario el sueño está fuera de su yo; ese hombre puede sin peligro pasar de un estado al otro sin que se deshaga su unidad. Para el loco el sueño está en su yo. La escisión entre el yo del sueño y el yo de la vida de vigilia pierde su nitidez y entonces la escisión se produce en el mismo yo.’ (Amado, 1985: 149).

<sup>84</sup> El neurólogo Oliver Sacks ha estudiado el fenómeno de las “alucinaciones de duelo” como resultado compensativo de la desaparición de un ser próximo, progenitor, hijo o pareja, como proceso habitual de adaptación al hecho de la pérdida.

Con estos sistemas derivativos del sueño se consigue, en definitiva, llevar el inconsciente a la vida consciente: desatar el “ello” y dejarlo pulular libremente en la realidad diurna. Así mismo, son recursos que sirven para construir una realidad paralela -o sobrepuesta- a ésta vigente, ya que trayendo consigo la demolición del umbral entre sueño y vigilia, permiten alcanzar una realidad diferente; una realidad poética y deseante, en cuya existencia los surrealistas creían fervientemente, bautizándola como “*realidad surreal*” o “*surrealidad*” (“*le surréel*”). Probablemente fue Antonin Artaud quien mejor intuyó la riqueza de esta realidad inmanente: ‘*Combien de fois ne s’éveille-t-on pas la nuit comme entre deux rêves et n’a-t-on pas la sensation d’être plongé dans un monde vrai, authentique, mais différent du monde ordinaire et quotidien, et le matin au réveil définit on ne sait plus jamais très bien si c’était un rêve ou la réalité.*’ (Artaud, 2004: 1212).<sup>85</sup> Por eso los surrealistas imaginaban una existencia irracional, una realidad ilógica; queriendo vivir como se sueña. Por eso clamaban: ‘*A quand les logiciens, les philosophes dormants?*’ (Breton, 1979b: 21).<sup>86</sup> ¿Cuándo llegará, por tanto, la hora de derribar la lógica común, la racionalidad diurna, para dar voz a los “otros filósofos”, los “filósofos durmientes”, que son los poetas del sueño, los sonámbulos, y los autómatas hipnotizados? ¿Para cuándo los “*filósofos esquizos*”? ¿Para cuándo el mapeado de una nueva cartografía vital? ¿Para cuándo la irrupción del “CsO” y las “*máquinas abstractas*”? Según Deleuze y Guattari: ‘*La machine abstraite surgit quand on ne l’attend pas, au détour d’un endormissement, d’un état crépusculaire, d’une hallucination, d’une expérience de physique amusante...*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 207).<sup>87</sup> O también de una película... A fin de cuentas, otra forma clarísima de suprimir las barreras entre sueño y vigilia es la que facilita la pantalla cinematográfica, tantas veces descrita como *el sueño en imágenes*. Freud mismo no deja de señalar, acertadamente, que soñamos en imágenes. Con lo cual, por así decirlo, el sueño nocturno es la película de nuestra propia sala de cine.

En efecto, remitiendo de nuevo a los surrealistas, en particular a Artaud y a Buñuel, podemos afirmar que el cine tiene la capacidad de desatar la producción sintética del deseo, con una facilidad que quizá otras artes no poseen. De hecho, a ojos del surrealismo, el cine era considerado la mecha capaz de prender el inconsciente liberado. El cine era ese “ojo de la libertad” -que diría Buñuel- capaz de incendiar el mundo. Así también se expresaba Artaud: ‘*Le*

---

<sup>85</sup> [‘Cuántas veces uno se despierta por la noche como entre dos sueños y uno tiene la sensación de estar sumergido en un mundo verdadero, auténtico, pero distinto del mundo común y cotidiano, y por la mañana a la hora del despertar definitivo uno nunca acaba de saber si era un sueño o la realidad.’ (Artaud, 1977: 68)].

<sup>86</sup> [‘¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?’ (Breton, 2002: 22)].

<sup>87</sup> [‘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...’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 174)].

*cinéma implique un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique. Il est plus excitant que le phosphore, plus captivant que l'amour.*' (Artaud, 1978a: 63).<sup>88</sup> En términos “deleuzoguattarianos”, podríamos hablar entonces del cine como un “espacio liso” para la aparición de “dispositivos” afectantes; todos ellos de singular valor onírico. Así se evidencia, de hecho, con especial acierto en el cine de Buñuel, cuyas películas desbordan imágenes elaboradas a partir de “condensaciones”, “desplazamientos” y asociaciones inconexas. Artaud pareciera respaldar este proceder buñueliano: ‘*Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas.*’ (Artaud, 1978a: 66-67).<sup>89</sup> Formaciones visuales las de Buñuel que, por lo tanto, se confunden fácilmente con las visualizaciones de la locura. Notorio era el interés del cineasta por rodar películas de tema psicopatológico, entre ellas un film sobre la esquizofrenia, que quedó finalmente en el tintero. Otros proyectos sí pudieron ser acometidos, concretándose en títulos como *Él y Ensayo de un crimen*.<sup>90</sup> Por todo esto no nos sorprende que, tras ver *Un Chien andalou*, C. G. Jung, autor de *La psicología de la demencia precoz* (1906), hallara en el cortometraje de Buñuel un incipiente caso de esquizofrenia. En efecto, Buñuel es un “esquizofrénico”. *Buñuel, el “esquizo”*.<sup>91</sup>

### 5.3.3. Los surrealistas, entre la esquizofrenia y la histeria.

Si como estudiábamos en capítulos previos, el esquizofrénico es aquel que sufre la disolución de su “yo”, esto es, la pérdida de su identidad, supone, por tanto, el ejemplo perfecto de individuo que logra suprimir su estado consciente en beneficio del inconsciente. Dicho de otro modo, la esquizofrenia va unida a la imposibilidad de mantener un “yo” unificado; por eso la subjetividad del esquizofrénico está siempre en constante proceso de elaboración. La suya es

---

<sup>88</sup> [‘El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivamente que el amor.’ (Artaud, 2002: 9)].

<sup>89</sup> [‘Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe.’ (Artaud, 2002: 17)].

<sup>90</sup> La película *Él*, cuyo argumento retrata el caso de un paranoico, no pasó con demasiado éxito por el Festival de Cannes. No obstante, la película despertó el interés de destacados psiquiatras: ‘Me fue ofrecido un consuelo en París por Jacques Lacan, que vio la película en el transcurso de una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca. Me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de la verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones.’ (Buñuel, 1982:199).

<sup>91</sup> ‘Cuando don Luis trabajaba en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se le ocurrió hacer una película sobre la esquizofrenia, su origen, su evolución y su tratamiento. Un amigo se ofrece a viajar con él a Chicago y a presentarle a F. Alexander, el discípulo de Freud, que había creado el Instituto Psicoanalítico de Chicago. Alexander se quedó encantado con la idea, le pone en relación con los demás psicoanalistas y le deja a su disposición la biblioteca. Buñuel le manda una copia de *Un perro andaluz*, película que había visto Jung y le había parecido un relato de la demencia precoz; al poco tiempo Buñuel recibió una carta de Alexander en la que decía que estaba mortalmente espantado y que no quería tener relación con él.’ (Valdivieso, 1992: 23).

una identidad múltiple y diversa, que se construye escapándose de roles establecidos y diluyéndose por las rendijas de las formaciones “molares”. En la esquizofrenia no existe un “yo”, sino que se producen infinitos “yoes”. Por tanto, esta función de la psique queda debilitada y ya no puede seguir controlando el “ello”, que mana por doquier. Por esa razón, el psicoanalista busca fortalecer el “yo”, vigilante panopticismo que evita que se revolucionen las fuerzas del “ello”. No obstante, el esquizofrénico se resiste. ¿Por qué? Porque el esquizofrénico es el hombre soñante; es el “filósofo durmiente”, aquel que vive experimentando continuas alucinaciones, muy parecidas, por cierto, a las alucinaciones hipnagógicas del estado de duermevela. Como dijera el gran esquizofrénico Antonin Artaud: ‘*Le sommeil venait d’un déplacement de croyance, l’étroite se relâchait, l’absurde me marchait sur les pieds.*’ (Artaud, 1984: 85).<sup>92</sup> El “yo” se relaja, el inconsciente sale de su noche subterránea. Entonces, si el esquizofrénico no ha fijado su “yo”, eso significa que no se ha dejado atrapar por el engaño edípico, y que sus “máquinas deseantes” aún producen libremente de acuerdo a la conjunción de las diversas síntesis inconscientes. Tal cosa implica que la subjetividad esquizofrénica se formula como una perenne construcción *rizomática*; esto es, como una identidad que no asume ningún perfil delimitado, que no *echa raíces* en ningún “rostro”. En efecto, el esquizofrénico no tiene “rostro”, como tampoco tiene “organismo”. Tan sólo tiene un “cuerpo”; el “CsO”.

Esta es la gran fortaleza del esquizofrénico: mantenerse en el *nomadismo* identitario. Un aspecto que, sin embargo, no comparten otras enfermedades mentales, como la paranoia. Por eso precisamente Deleuze y Guattari rechazan el modelo de la paranoia y adoptan el de la esquizofrenia; que es también, casualmente, el más acorde a las prácticas del surrealismo. En este contexto, sírvanos puntualizar que existen dos grandes categorías dentro de la patología mental: están las *neurosis* y las *psicosis*; localizándose la esquizofrenia y la paranoia en el segundo bloque de las anteriores, que son las dolencias psíquicas más peligrosas. Las neurosis, por su parte, responden tan sólo a formas inadecuadas de reacción frente a estímulos emocionales, de manera que no son auténticas fracturas de la psique, sino meramente alteraciones emocionales pasajeras, en las que la anomalía se focaliza en un sector reducido de la personalidad. En cambio, las psicosis, o enfermedades mentales graves, sí producen perturbaciones completas de la personalidad que anulan el “yo” y los procesos racionales habituales por un crecimiento masivo del “ello”. Tal es así que: ‘En la psicosis el inconsciente está al desnudo, y nos encontramos frente a una avalancha de material del ello.’ (Pankov, 1979: 45). Ya dentro de las psicosis, suelen clasificarse dos grupos fundamentales: el de la

---

<sup>92</sup> [‘El sueño venía de un desplazamiento de creencia, la atadura se relajaba, el absurdo andaba sobre mis pies.’ (Artaud, 1976: 51)].

*esquizofrenia* y el de la *paranoia*, cuyo radical común fue bautizado por Kraepelin como “*dementia praecox*”. Como aproximación definitoria, diremos que la *paranoia* es una psicosis crónica de delirios sistematizados (“delirio de persecución”, “delirio de grandeza”, etc.), mientras que la *esquizofrenia* se caracteriza básicamente por la escisión del “yo”; en otras palabras, por la transformación profunda y progresiva de la personalidad.<sup>93</sup> Por eso, sólo la *esquizofrenia* puede ayudar a una verdadera quiebra del “yo”. Y por eso se hace fundamental “*devenir-esquizo*”, evitando por todos los medios “*devenir-paranoico*”. Seguimos así la “línea de fuga” del “esquizo” para obtener una completa desintegración del “yo”. Un “yo” descompuesto, que es el resultado equivalente a la tarea destructiva del “esquizoanálisis”, consistente en alcanzar el estado de cero intensidad para construir el “CsO”. Pero no nos lleve esto a confusión; como advirtiéramos en su momento, la idea “deleuzoguattariana” no es la de convertirnos en esquizofrénicos clínicos, sino que este “devenir-esquizo” se traduce más bien en una cobertura metafórica que, de encontrar una equivalencia psiquiátrica, sería en todo caso la del individuo “*esquizoide*” o “*esquizotípico*”. Por *esquizoide* entendemos el sujeto constitucionalmente predispuesto a la *esquizofrenia*, en el cual la enfermedad se encuentra todavía en estado latente. Por lo tanto, el *esquizotípico* muestra determinada tendencia a la patología, pero no la padece aún.<sup>94</sup>

En este contexto, debemos considerar también otra enfermedad mental, que atrajo considerablemente a los surrealistas, y que mantiene muchos aspectos en común con la desorganización identitaria de la *esquizofrenia*. Se trata de la *histeria*, una enfermedad de fuerte inclinación psicósomática que ha estado ligada desde antiguo a pacientes del colectivo

---

<sup>93</sup> A pesar de todo, la distinción entre ambos tipos de psicosis no está del todo clara. Hay autores como Bleuler, que consideran la *paranoia* dentro del campo de la *esquizofrenia*, como una de sus variantes. Más acertado sería considerar en todo caso, como hace Kraepelin, la diferenciación entre *paranoia* y forma *paranoide* de la *esquizofrenia*. De hecho, en su aproximación a la psicosis esquizofrénica, Kraepelin la dividió en tres formas principales: la *hebefrenia*, la *catatonía* y la *paranoia*. La primera variante es de temprana aparición; se aprecia en que el sujeto va perdiendo progresivamente la capacidad de control de la propia vida psíquica. La segunda se traduce en el bloqueo de la actividad voluntaria, conservándose la automática: movimientos extraños, saltos, gesticulaciones; a veces inmovilidad, como estado de muerte o petrificación. La tercera es la variante *paranoica* de la *esquizofrenia*, o *esquizofrenia paranoica*. Consiste en ideas delirantes alternadas con momentos de estabilidad psíquica –implica, por tanto, cambios de conducta que incluyen alucinaciones auditivas y visuales, ideas de persecución, de envenenamiento, etc., y suele aparecer a edad más avanzada.

<sup>94</sup> El *esquizotípico* es, valga la comparación, una versión atenuada del esquizofrénico. Así, con este concepto específico, acuñado por Sandor Rado en 1956, se introduce una variante de la patología que no entraña el grado de peligrosidad de la enfermedad en sí misma, ni aun siquiera el hecho de que el individuo adolezca propiamente de *esquizofrenia*. La *esquizotipia* es, como decimos, un estado anterior a la *esquizofrenia* crónica, que afecta a sujetos que no tienen por qué ser necesariamente psicóticos, incluso: ‘En sus escritos, Bleuler (1911), yendo más lejos, situaba en los extremos normalidad y psicosis, y veía en la *esquizotipia* una tendencia general del funcionamiento psíquico que se expresa en todo sujeto, con variaciones cuantitativas interindividuales.’ (Chinchilla, 2007: 220).



femenino. A pesar de esta particular circunscripción de género -manipulación sesgada de la que fue objeto por parte del psicoanálisis-, la histeria adquirió un profundo interés para los artistas del surrealismo, básicamente por el hecho de llevar implícitos considerables mecanismos de alteración de la consciencia y disociación de la identidad. A esto se añade que el síntoma histérico está muy emparentado con el sueño y el automatismo, marcado además por una importante carga de erotismo, que conduce a quien sufre la enfermedad a asumir la identidad propia, pero también la de otras personas, investida así con distintas cargas sexuales. De este modo el “yo” se multiplica, atravesado por otros tantos “yoes”, como si de una ensoñación onírica se tratara. Es por eso que la histeria lleva consigo una grave pérdida del “yo”, el cual varía constantemente, poniéndose en acción por medio de procedimientos pulsionales exagerados y forzados, de carácter automático, que son obra del inconsciente. En concreto, el mal histérico entraña la formulación de una especie de “*alter ego*” a través del desdoblamiento del propio cuerpo, de su imagen y procesos. Consecuencia de esto, el cuerpo de la histérica presenta una profunda confusión y desorden (“*ataxia*”), que altera la “sumisión del órgano a la función”: la histérica asume la gesticulante comunicación de sus pulsiones, que le sirve para ser ella misma pero también otra persona. De hecho, en sus ataques (especialmente, en la “fase pasional”), la mujer histérica adquiere una doble identidad, la del hombre que lleva a cabo el ataque sexual, y la propia, como víctima de la agresión. Semejante disociación histérica desemboca, pues, en un desdoblamiento del “yo”, que Freud explicaba, en una carta de 1897 dirigida a Wilhelm Fleiss, como “una multiplicidad de personalidades físicas”.

Ahora bien, esta gesticulación espasmódica no tiene nada que ver con el “teatro edípico”, pues en los ataques histéricos no hay representación. Las convulsiones de la histérica no son un fingimiento asumido, sino el producto directo de su actividad deseante. Son, más bien, un “Teatro de la Crueldad”; un auténtico “devenir-doble” que permite a la histérica escapar continuamente de identidades fijas, adoptando lo que Freud denomina “simultaneidad contradictoria”.<sup>95</sup> En este sentido, Janet hablaba de la histeria como una “desagregación mental” caracterizada por una constante tendencia al desdoblamiento. Un desajuste del “yo”, que se

---

<sup>95</sup> ‘Es una hoguera de paradojas, paradojas de todos los géneros: las histéricas están, en efecto (y siempre hasta el exceso) calientes y frías, húmedas y secas, inertes y convulsas, sincopadas y plenas de vida, abatidas y risueñas, ligeras y pesadas, estáticas y vibrantes, fermentadas y ácidas, etcétera, etcétera. [...] “La histérica parece siempre estar fuera de toda regla: tan pronto sus órganos actúan con exageración como, por el contrario, sus funciones se ralentizan hasta el punto de que, a veces, parecen suprimidas”. El cuerpo de las histéricas vive, finalmente, según una temporalidad siempre asombrosa, compuesta de intermisiones, “propagaciones”, influencias, crisis agudas, y además resiste durante años cualquier tentativa de tratamiento [...]’ (Didi-Huberman, 2007: 104).

dispersa en otras identidades.<sup>96</sup> No en vano, la histeria ha venido considerándose una *variante de esquizopsiquia*. Por todas estas cuestiones, el caso de la histeria resulta verdaderamente peculiar, y no es extraño que atrajese a los surrealistas. Entre los posibles motivos de este interés señalaremos, por un lado, el desarrollo excesivo y precoz de la sexualidad en los enfermos de histeria, actividad que no consigue ser controlada por un “yo” débil. ‘El histérico representa la verdadera encarnación de la omnipresencia y de la ignorancia de Eros. Todo lo que el histérico toca está erotizado.’ (Amado, 1985: 236). Y por otro lado, es interesante tener en cuenta que esta potenciación libidinal deriva en un estado de disolución identitaria conducido por el “sueño histérico”, o “ataques de sueño”: una especie de sonambulismo, que no es propiamente un sueño fisiológico, sino un estado orgánico en trance autohipnótico, característico de la histeria. De ahí la importancia, en la conformación del síntoma histérico, del hermanamiento entre instinto y sueño diurno, condensado en una suerte de alucinación. Freud, en su artículo “Generalidades sobre el ataque histérico” (1909), insistía ya en la semejanza funcional que comparten sueño e histeria, al encontrar en ésta procesos que son característicos del primero: condensación, identificación múltiple, inversión antagónica, inversión del orden temporal, etc. Por lo tanto, en la histeria se hallan ecos evidentes de los estados crepusculares, como alucinaciones hipnagógicas, o *ensoñaciones*.<sup>97</sup> ‘El más importante de los estados crepusculares es el histérico, por su riqueza y su peligrosidad, ya que las grandes catástrofes psíquicas suelen producirse en estos estados crepusculares, tanto en el histérico como en el esquizofrénico.’ (Cruz Hernández, 1976: 429).

Por todo lo dicho resulta coherente que la histeria despertase la atención de los surrealistas. Tal es así que llegaron incluso a publicar, en 1928, un texto en el número 11 de *La*

---

<sup>96</sup> En este contexto destaca el caso de la pintora surrealista Leonora Carrington, pareja de Max Ernst, protagonista de una serie de “devenires” que hacen metamorfosear notablemente su “yo”. En sus palabras: ‘Creía que, por acción del sol, era andrógina, la Luna, el Espíritu Santo, una gitana, una acróbata, Leonora Carrington, y mujer. También estaba destinada a ser, más adelante, Isabel de Inglaterra.’ (Carrington, 1995: 34). Tras el encierro de Ernst en un campo de concentración nazi, la salud mental de Leonora, de patología esquizofrénica, se resintió y fue internada en el sanatorio del doctor Morales, en Santander, por voluntad de su familia. Otra mujer referente entre los surrealistas, la médium Hélène Smith, supone otro ejemplo de “esquizo” en perpetuo “devenir”; creyéndose la reencarnación de María Antonietta. Smith recibió tratamiento psiquiátrico con el doctor Théodore Flournoy, quien se empeñaba en restar veracidad al discurso de su paciente cuando ésta decía provenir de Marte y haber transcrito mensajes alienígenas –que por otra parte, entusiasmaron a los surrealistas, inmersos en la escritura automática.

<sup>97</sup> ‘Estos sueños diurnos interesan vivamente al sujeto, que los cultiva con todo cariño y los encierra en el más pudoroso secreto, como si contasen entre los más íntimos bienes de su personalidad. Sin embargo, en la calle descubrimos fácilmente al individuo entregado a una de estas ensoñaciones, pues su actividad imaginativa trasciende en una repentina sonrisa ausente, en un soliloquio o en un aceleramiento de la marcha, con el que delata haber llegado al punto culminante de la situación soñada. Todos los ataques histéricos que hasta hoy he podido investigar demostraron ser ensoñaciones de este orden, involuntariamente emergentes.’ (Freud, 2003a: 42).

*Révolution Surréaliste* para conmemorar el cincuentenario del descubrimiento de la histeria por Charcot. El artículo en cuestión, escrito por Breton y Aragon, ensalzaba a la mujer histérica como ejemplo de liberación del inconsciente.<sup>98</sup> Este gesto tuvo su antecedente en el *collage* fotográfico que publicaron en 1924, también en las páginas de *La Révolution Surréaliste*, en apoyo a la anarquista Germaine Berton, procesada por asesina y demente. En la composición, los miembros del grupo surrealista aparecían dispuestos en torno a la imagen central, reproducida a mayor escala, de esta mujer, que saltó a la palestra por haber matado de un disparo al dirigente ultraderechista Marius Plateau, líder del colectivo *Camelots du Roi*; si bien, tras un mediático juicio, la joven fue finalmente absuelta. Los surrealistas, por su parte, quisieron rendir su particular homenaje a la que consideraron la “primera antiheroína surrealista”, con la que continuaba un explosivo reguero de pólvora iniciado por Charlotte Corday y extrapolable a Valery Solanas. Aunque Germaine Berton no fue la única mujer que ensalzaron los surrealistas; también mostraron su admiración por las hermanas asesinas Christine y Léa Papin, y por Violette Nozière, mitómana y parricida, protagonista de otro proceso judicial que conmocionó a Francia. A ella dedicaron un libro colectivo de poemas editado en 1933. En todo esto se aprecia la profunda identificación de los surrealistas con la mujer loca y homicida, que encarna los valores libertarios de la “*révolution de l’esprit*”. En semejante simbiosis con la mujer histérica hallamos, de hecho, una de las formas más evidentes que tiene el surrealismo para “*devenir-menor*”: “*devenir-mujer*”, y además, mujer loca, lo cual es mucho más “minoritario” si cabe. Por encima de todo, la histeria femenina es, para los surrealistas, una de las matrices más poderosas del deseo.<sup>99</sup> De manera que podemos afirmar, con las debidas precauciones que la cuestión de género despierta en el estudio del surrealismo, que estos artistas buscaban una simbiosis identificativa con la mujer histérica.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> ‘Al contrario que Charcot y su discípulo Freud, los surrealistas tendían a alabar la histeria como un estado mental, más o menos patológico. Para Breton y Aragon, el estado en que se encontraba la paciente histérica de Charcot era un ejemplo del derribo de las leyes represivas: “La histeria es un estado mental, más o menos irreductible, caracterizado por la subversión de las relaciones entre el sujeto y el mundo de la moral con la que está en desacuerdo, ajeno a cualquier sistema de delirio.” En este contexto, la subversión significa una protesta inconsciente, lo que, en una interpretación feminista más reciente de Freud, se ha considerado que significa una protesta contra la ley patriarcal.’ (Fer; *et. al.*, 1999: 216).

<sup>99</sup> Desde esta perspectiva escribía Gómez de la Serna su novela *La hiperestésica* en 1931, cuya protagonista, Elvira, es una mujer burguesa enferma de histeria. El argumento trata justamente de darle la vuelta a la teoría freudiana y poner en jaque los métodos cientifistas que ésta intenta imponer por la razón. En su libro el autor de las greguerías se esforzará por romper las barreras que delimitan lo “normal” y lo “anormal”, lo “sano” y lo “patológico”.

<sup>100</sup> Según explica Hal Foster: ‘Los surrealistas no solamente deseaban esa imagen, esa figura: además, se *identificaban* con ella. Y no debemos apurarnos, desechando esa identificación como mera apropiación. En un sentido simple *querían* ser histéricos, pasivos y alternativamente convulsivos, *disponibles* y extáticos. En un sentido más complicado, *eran* histéricos, marcados por sus fantasías traumáticas y confundidos acerca de su identidad sexual.’ (Foster, 2008a: 106).

Unas “heroínas del surrealismo” que se convierten, además, en objeto de represión por parte del socius “civilizado”, que intenta doblegarlas. Helo ahí, el grito del cuerpo de la histérica, las gesticulaciones y los espasmos, el inconsciente productor de deseo resistiéndose a la regulación. La histérica es, véanse las similitudes, otro “Hombre de los Lobos” que se resiste al robo de su “cuerpo”. De hecho, son varias las metodologías empleadas por la psiquiatría en la “codificación” (“curación”) de la histeria. En primer lugar, no podía faltar la clásica labor de interpretación, que aplicada a esta enfermedad encuentra uno de sus ejemplos más extravagantes: nos referimos a las clases magistrales impartidas por Charcot utilizando como “conejiillos de Indias” a las histéricas del hospital de La Salpêtrière; lugar señero de reclusión a gran escala, tristemente conocido por una matanza de internas a finales del siglo XVIII, que todavía en época de Charcot seguía manteniendo intacto el mismo espíritu represor.<sup>101</sup> A esta institución se trasladó el joven Freud para estudiar con el afamado Doctor Charcot y aprender sus métodos, que asimiló con entusiasmo. Freud era uno de los alumnos que asistía a las “lecciones de los martes”, como se conocían las clases en las que el neurólogo traía al aula a enfermas del centro para mostrar en vivo los efectos de la patología y los recursos paliativos que podían emplearse a partir de la hipnosis y la interpretación. Estas demostraciones, que más parecían un número de magia que una exposición docente, aleccionaban a la nueva generación de médicos en el sistema de observación (de los síntomas) y deducción (de la enfermedad). Con ello Charcot instaura sin saberlo un *teatro de la representación* llevado literalmente a escena, que tanto serviría a Freud para pulir su método de interpretación de la psique –pues ‘había sido necesario que Freud asistiera al gran teatro de la histeria, en La Salpêtrière, antes de entregarse a la escucha e inventar el psicoanálisis.’ (Didi-Huberman, 2007: 111).

Por medio de esta *sistematización del “ojo clínico”* Charcot infunde en sus alumnos la creencia en el poder absoluto de la interpretación, método con el que alcanzaba resultados de gran efectismo, contribuyendo prácticamente a hacer de la ciencia médica una cuestión de fe en las capacidades de observación del médico, emparentado así con la figura de un médium privilegiado, o un sanador mitificado, dotado de cualidades excepcionales. No por casualidad, en relación al trabajo de Charcot, se ha hablado muchas veces de la “*fe que cura*”. Y así también, al igual que su maestro, Freud aspiró a convertirse en un milagroso sanador, una especie de apóstol y líder de grupo. De hecho, Charcot se ha considerado el fundador de la neurología, comparándose en ocasiones con César o Napoleón por haberse erigido en el padre,

---

<sup>101</sup> En palabras de Didi-Huberman: ‘La Salpêtrière era, en el último tercio del siglo XIX, lo que nunca había dejado de ser: una suerte de infierno femenino, una *città dolorosa* con cuatro mil mujeres, incurables o locas, encerradas allí. Una pesadilla en un París listo para vivir su *belle époque*.’ (Didi-Huberman, 2007: 7).

entre carismático y autoritario, de la llamada “Escuela de La Salpêtrière”, la cual tuvo innumerables discípulos, a los que sometía a una estricta supervisión personal. Podemos decir entonces que Freud tuvo un buen modelo que imitar una vez se hubo coronado padre y fundador de la “Escuela Psicoanalítica”. Así mismo, su paso por La Salpêtrière le valió al “padre” del psicoanálisis la adquisición de inmejorables referencias para dar forma a su disciplina interpretativa, resumida en el gran principio rector del “Complejo de Edipo”. Pues además, Freud encontró en Charcot, como dijera Didi-Huberman, a otro “infatigable citador de Shakespeare”, y es que si Hamlet fue para Freud el reflejo del sujeto edípico, para Charcot, la alucinada figura sonámbula de Lady Macbeth fue el gran ejemplo de mujer histérica. Mas no acaban aquí las similitudes entre maestro y discípulo, ya que no sólo coinciden en su pasión hermenéutica, sino también en los procedimientos utilizados en la profilaxis de los casos de histeria, en especial, la compartida inclinación por la hipnosis y el electroshock.<sup>102</sup>

#### **5.3.4. La sistematización del “ojo clínico” como “codificación” del deseo.**

En el curso del tratamiento de la histeria hay que sumar la participación de un novedoso elemento, que se incorpora por vez primera al ámbito clínico como apoyo a la tarea de seguimiento del paciente: se trata de la *fotografía*, que jugó un papel determinante en la forma de comprensión del cuadro etiológico de estos enfermos. Fue Charcot quien instauró esta práctica de la fotografía médica, al retratar a las histéricas de La Salpêtrière en el momento en que sufrían periodos de crisis, de los que compuso verdaderos álbumes fotográficos, elaborados con acusado pragmatismo científico. Pretendía con ello documentar las distintas fases por las que pasaban las pacientes en estos estados. Con dicho propósito, recopiló una colección de instantáneas que le permitió catalogar varios grados de complejidad en los ataques histéricos: “período de aura”, “período epileptoide”, “período de contorsiones” o “clownismo”, “período de trance” o de “actitudes pasionales”, y “período terminal” o “delirante”. Una paciente de apenas quince años, Augustine, fue la gran protagonista de estas “sesiones de fotos”; la musa de Charcot, que daba el perfil perfecto de histérica.<sup>103</sup> Precisamente varias de estas fotografías

---

<sup>102</sup> Recordemos el laboratorio de electroterapia de La Salpêtrière, que incluía baños electrostáticos y máquinas Holtz-Carré (sillas que llevaban conectado un cepillo o pincel eléctrico que se pasaba por el cuerpo, produciendo las descargas). Freud instaló una de éstas en su consulta, hacia 1884, y siguiendo el manual de W. Erb, la empleó en el célebre “caso Dora”, su paciente histérica más conocida. Las prácticas terapéuticas empleadas en la histeria constituyen una auténtica declaración de principios que puede extrapolarse ampliamente al tratamiento generalizado de la patología psíquica, ya que fue en la temprana investigación sobre la histeria cuando se asentaron los fundamentos metodológicos básicos de la psiquiatría. Por así decirlo: ‘La histeria fue el caballo de batalla del psicoanálisis en sus comienzos hasta el punto de que el resto de su psicopatología deriva de la histeria.’ (Amado, 1985: 233).

<sup>103</sup> El caso de Augustine, la paciente estrella de Charcot, por ser la más fotografiada, reviste por sí mismo especial protagonismo en la historia de La Salpêtrière. Ingresada siendo apenas una adolescente,

acompañaban el artículo publicado por los surrealistas en homenaje al cincuentenario de la histeria. Pues bien, semejante método de documentación fotográfica facilitó a Charcot una rigurosa tipificación de la producción inconsciente expresada en los ataques histéricos; lo que secundaba fácilmente su pragmática analítica y su “codificación” signifiante en búsqueda del diagnóstico preciso. La imagen fotográfica se convirtió, pues, en el soporte que servía al analista para rastrear la identidad patológica de la enferma, así como en el medio necesario para sostener su veredicto interpretativo. ‘Más aún: la fotografía se alzó como la nueva maquinaria de una leyenda: el deber-leer la identidad en la imagen.’ (Didi-Huberman, 2007: 78).

De este modo, la fotografía clínica se convirtió en el servil ayudante de la interpretación médica, y en el secuaz indispensable del analista en su proceso de construcción de “cuerpos sintomáticos”, ejerciendo sobre el cuerpo del paciente una imposición previamente construida de la enfermedad.<sup>104</sup> Ante esto, los surrealistas, admiradores, como sabemos, del *hecho poético* de la histeria, supieron observar esta apropiación reterritorializadora que la institución psiquiátrica descargaba sobre sus pacientes. Véase sin ir más lejos la opinión del propio André Breton: ‘*N’est-il pas surprenant de constater que Freud et ses disciples persistent à soigner et, ajoutent-ils, à guérir des hémiplégies hystériques alors qu’il est surabondamment prouvé, depuis 1906, que ces hémiplégies n’existent pas ou plutôt que c’est la seule main, trop impérative, de Charcot qui les a fait naître?*’ (Breton, 1992a: 113).<sup>105</sup> Llama poderosamente la atención la capacidad de Breton para percibir a este respecto la “codificación” arborescente de la psiquiatría, y cómo sin embargo, termina abrazando sus métodos, dando respaldo final a Freud y su proceder hermenéutico.<sup>106</sup> En cualquier caso, esta “codificación” del “*cuerpo*” de las

---

había crecido víctima del abuso de su padrastro. Ocho años después de entrar en el centro, la joven escapa por la puerta principal vestida de hombre. Nunca más se volvió a saber de ella. La relación entre Charcot y su paciente ha sido recientemente revisada a través de la cámara de Alice Winocour en la cinta *Augustine* (2012).

<sup>104</sup> Recordemos la crítica formulada por autores de la antipsiquiatría como Laing, que denunciaba la “invención” de la esquizofrenia como producto del entorno familiar, social y hospitalario. De manera parecida analiza Georges Didi-Huberman la “invención” de la histeria, remarcando que la enfermedad resultaba el producto “fabricado” por la conjunción de interpretación clínica y registro fotográfico, lo que encontró en Charcot, gran “coreógrafo de la histeria”, como lo llamó Hal Foster, su punto de arranque.

<sup>105</sup> [‘¿No es sorprendente comprobar que Freud y sus discípulos persisten en tratar y, añaden, en curar hemiplejías histéricas, cuando se ha demostrado sobradamente, a partir de 1906, que tales hemiplejías no existen o, mejor dicho, que solamente la mano, demasiado imperativa, de Charcot las hizo nacer?’ (Breton, 2005: 22)].

<sup>106</sup> Breton mismo concibe su propia réplica “autojustificante” al declarar su fidelidad inquebrantable a Freud: ‘*Qu’il soit bien entendu que, même si je les lui oppose, ces diverses contradictions dont Freud est encore aujourd’hui le siège n’infirmen en rien le respect et l’admiration que je lui porte mais bien plutôt témoignent, à mes yeux, de sa merveilleuse sensibilité toujours en éveil et m’apportent le gage très précieux de sa vie.*’ (Breton, 1992a: 215).

[‘Quede bien entendido que, aunque se las oponga, esas diversas contradicciones que se encuentran hoy aún en Freud no debilitan en nada el respeto y la admiración que le tengo, sino que más

históricas no hubiera sido tan eficaz sin el rol desempeñado por la fotografía dentro del marco hospitalario; una herramienta que, además, entabla un directo paralelismo con la fotografía policial, que comienza a desarrollarse también en esta época, íntimamente ligada a la imagen clínica. En este aspecto relativo al uso de la fotografía, se dan la mano, a finales del siglo XIX, varias instituciones de control y disciplinamiento: son la psiquiatría, la medicina, y el sistema policial. En todas ellas la fotografía cumple una función clave, pues sirve no sólo para registrar casos clínicos, sino también para “fichar” a delincuentes de diversa índole. Se establece así una tendencia a la patologización de las conductas, favoreciendo una equivalencia médico-judicial, que censura por igual al “loco” que al “criminal”; en definitiva, a los “*anormales*”.

Y de nuevo volvemos a Foucault, pues es él quien más acertadamente ha sabido señalar la relación concordante entre los sistemas de vigilancia y castigo, y la *sistematización fotográfica de los castigados*. Ello le ha hecho referirse a las “técnicas óptico-burocráticas” como extensión de la “super-visión carcelaria” del Panóptico. De ahí que esta utilización de la imagen fotográfica se tradujera ya no sólo en la elaboración de “reportajes sintomáticos” de locos o enfermos, sino también en la composición de “índices fisonómico-criminales”. La aparición de esta nueva aplicación metodológica de la fotografía clínica se debió principalmente a las aportaciones técnicas de Francis Galton, primo de Darwin, conocido sobre todo por sus estudios de eugenesia. A él se debe la invención del sistema para inventariar huellas dactilares, que enseguida asumió la institución policial de manos de Alphonse Bertillon, de la Prefectura de Policía de París, quien supo emplearlo en un mastodóntico proyecto de recolección de fotografías de malhechores según tipologías anatómicas, confeccionando cuadrantes ordenados por rasgos faciales (ojos, narices, mentones, etc.) en correspondencia con el tipo de acción delictiva atribuida a dichos individuos (robo, violación, asesinato, etc.).<sup>107</sup> Siguiendo esta línea, la escuela del médico y criminalista italiano Cesare Lombroso, se dedica a fotografiar a

---

bien dan testimonio, a mis ojos, de su maravillosa sensibilidad siempre despierta y me aportan la valiosísima prenda de su *vida*.’ (Breton, 2005: 139)].

<sup>107</sup> ‘A la cámara se le exigieron registros de análisis que a menudo derivaban en instrumentos de control social. Disciplinas de nuevo cuño como la fisionomía o la frenología nos proporcionan ejemplos meridianos. En Francia, el doctor Jean-Martin Charcot realizaría en La Salpêtrière un vastísimo trabajo de representación iconográfica de los dementes con el que tipificaba sus expresiones y gestos. Como resultado se constituía una especie de archivo de fichas visuales que podrían aplicarse a futuros diagnósticos. Rivalizando con la propedéutica de Charcot en su innovativo uso de la fotografía para leer signos faciales y corporales y en la misma senda del neuroanatomista alemán Franz Josef Gall, introductor de la frenología, emerge la personalidad del científico británico Francis Galton, primo de Darwin. [...] Para Galton, la aplicación de la fotografía como herramienta de análisis comienza en 1877 cuando obtuvo del Home Office una cuantiosa serie de retratos de convictos. Galton apreció similitudes fisionómicas en ese conjunto de malhechores y dedujo que no podían ser resultado del azar sino consecuencia de leyes discernibles. Resolvió por tanto que un maleante viene delatado por elementos de su apariencia que pueden ser identificados y aislados.’ (Fontcuberta, 2011: 68).

delincuentes más o menos reincidentes, para estudiar sus caracteres físicos con la intención de vincularlos a actitudes criminales específicas, en virtud de una relación de detalles craneales (frenología). Este uso conferido a la fotografía desembocaba en una compartimentación sectorial de grupos humanos, considerados “patológicos” o socialmente peligrosos, en función de una interpretación generalizada de características corporales. Parecidamente, aunque centrándose en el ámbito familiar o racial, el fotógrafo Arthur Batut concibió la llamada “fotografía genealógica”, la cual, en vez de descomponer los detalles fisonómicos de los distintos individuos para catalogarlos de manera fragmentaria, como hacían los “médicos-criminólogos”, procedía a la inversa, superponiendo los rasgos faciales de cada miembro de la familia hasta crear una única imagen fotográfica compuesta por los retratos de todos los parientes. Se conseguía así un “retrato tipo” que resumía el común denominador de una misma línea genealógica.<sup>108</sup>

Finalmente, merece la pena reseñar la obra del crítico de arte Giovanni Morelli, más conocido como Iván Lermolieff, el pseudónimo con el que publicó el grueso de sus trabajos a finales del siglo XIX. Con un procedimiento muy parecido al mecanismo de interpretación clínica que inaugurase Charcot, Morelli ideó un metódico sistema para determinar la autenticidad de las atribuciones de obras de arte anónimas (sobre todo pictóricas), valiéndose exclusivamente de la capacidad de observación del “ojo experto”, que debía entrenarse en el reconocimiento de “síntomas” –minuciosos detalles que hacen característico el repertorio formal de cada artista. Se trataba de lograr, únicamente con el apoyo visual, la identificación de los caracteres estilísticos de cada maestro para “diagnosticar” correctamente la atribución al pintor que correspondiera. Con este objetivo, Morelli llevó a cabo la clasificación de numerosos elementos formales extraídos de representaciones de diversos artistas, llegando a realizar prácticamente una analogía pictórica del sistema fotográfico de Galton o Bertillon, y así versionó las bases del procedimiento de proscripción médica para obtener una especie de “diagnóstico artístico”. En este contexto es altamente significativo que Freud fuese conocedor, y admirador, del método de Morelli, con el que precisamente conectaba su investigación

---

<sup>108</sup> ‘Los médicos de La Salpêtrière actuaron, por tanto, como “policías científicos” a la búsqueda de un criterio de la diferencia, entendido como *principium individuationis*; un criterio dirigido a fundamentar la “filiación”, es decir, el reconocimiento o la asignación de identidad. Y eso, esa “policía científica”, no será una mera invención. Pues existió una convivencia exquisita, tácita e impecable entre La Salpêtrière y la Prefectura de Policía: las técnicas fotográficas eran idénticas y amabas contaban con las mismas expectativas [...] El desarrollo de la fotografía psiquiátrica durante el siglo XIX se constituyó, en todo caso, en la misma esfera que la fotografía judicial; una disciplina que actuó como bisagra y ocupó, además, una eminente posición estratégica fue la antropología criminal: mostraba el mismo interés tanto por los retratos fotográficos de los criminales y los dementes como por sus cráneos [...].’ (Didi-Huberman, 2007: 74-75).



psicoanalítica, dado que ambos sistemas presentan una estrategia interpretativa similar. La base de esta lógica “médico-atribucionista” implicaba la observación de detalles mínimos; signos que habitualmente pasan inadvertidos o irrelevantes a ojos del profano, *pero no al “ojo clínico”*, para el que resultan reveladores.<sup>109</sup> En pintura, estos signos *significantes* son motivos sutiles que el artista ejecuta casi mecánicamente, *inconscientemente*, apareciendo repetidas veces en sus creaciones como *huella de identidad*; por ejemplo, la manera de pintar los dedos, las orejas, la ondas del cabello, etc. Son, pues, testimonio de una firma velada que delatan la autoría de la obra, siendo reconocida sólo por el buen observador.<sup>110</sup>

Llegamos, así pues, a la clave para el “desciframiento” de las anomalías patológicas, consistente en observar los detalles sintomáticos para deducir a partir de ellos un todo abstracto; lo que entabla un obvio paralelismo con la técnica del psicoanálisis. Toma forma, por tanto, un método que podríamos llamar “*hipotético-deductivo*”, que hace del psicoanálisis prácticamente un trabajo policial. Y es que al igual que un detective, el psicoanalista rastrea pistas para dar con la causa delictiva (actos fallidos, lapsus, sueños, alucinaciones, gestos inconscientes), reduciéndolas a un único móvil criminológico: Edipo.<sup>111</sup> ‘Observaréis que el investigador psicoanalítico se caracteriza por una estricta fe en el determinismo de la vida psíquica. Para él

---

<sup>109</sup> De Morelli y su método dijo Freud en su estudio sobre el *Moisés* de Miguel Ángel: ‘Mucho antes de toda actividad psicoanalítica supe que un crítico de arte, Iván Lermolieff, cuyos primeros trabajos publicados en alemán datan de los años 1874 a 1876, había provocado una revolución en las galerías de pintura de Europa, revisando la atribución de muchos cuadros a diversos pintores, enseñando a distinguir con seguridad las copias de los originales y estableciendo, con las obras así libertadas de su anterior clasificación, nuevas individualidades artísticas. A estos resultados llegó prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios, de minucias tales como la estructura de las uñas de los dedos, el pabellón de la oreja, el nimbo de las figuras de los santos y otros elementos que el copista descuida imitar y que todo artista ejecuta en una forma que le es característica. Me interesó luego mucho averiguar que detrás del seudónimo ruso se había ocultado un médico italiano llamado Morelli, muerto en 1891 cuando ocupaba un puesto en el Senado de su patria. A mi juicio, su procedimiento muestra grandes afinidades con el psicoanálisis. También el psicoanálisis acostumbra a deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo -el “*recuse*”- de la observación [de] cosas secretas o encubiertas.’ (Freud, 2000: 92-93).

<sup>110</sup> ‘¿Qué quiere decir el síntoma? ¿Dónde se sitúa en este esquema? Se sitúa en el nivel de la significación. Esto es lo que Freud aportó -un síntoma es una significación, un significado.’ (Lacan, 1999: 474).

<sup>111</sup> Resulta ilustrativo el comentario de Arnold Hauser sobre esta conexión entre Morelli y Freud: ‘El psicoanálisis intenta detectar las características estilísticas a partir de lo accesorio, de detalles poco evidentes pero, sin embargo, reveladores, mejor que a partir de lo esencial. Tratándose de un tipo de psicología del desenmascaramiento, más que formas de expresión francas y directas sigue pistas, indicios, y espera que el artista se manifieste como es, más o menos como lo hace el paciente neurótico [...]. De acuerdo con el espíritu de su *trabajo de detective*, Freud quedó vivamente impresionado por el método de Morelli en la Historia del Arte, como un intento de establecer la identidad de las tendencias estilísticas, por encima de todo a partir de aquellos rasgos de una obra de arte que menos tienen que ver con los modos de expresión conscientes y deliberados del artista. En otras palabras, el modo en que un pintor ha dibujado un oído o concebido un dedo, la índole de su caligrafía, de lo cual ni siquiera quizás es consciente, resultaba para Morelli más revelador que los rasgos mediante los cuales pretendía expresarse con mayor claridad.’ (Citado en Shepherd, 1990: 23-24).

no existe nada pequeño, arbitrario ni casual en las manifestaciones psíquicas; espera hallar siempre una motivación suficiente hasta en aquellos casos en que no se suele sospechar ni inquirir la existencia de la misma [...]’ (Freud, 1985: 71). “Todo detalle puede ser importante”, diría Sherlock Holmes en aquella conocida sentencia que resumía su método de investigación. Ciertamente, desde esta perspectiva, el “padre” del psicoanálisis parece haber asumido el rol de un investigador privado: observación y deducción.<sup>112</sup> Como hiciese Charcot con las histéricas, así también hará Freud con los locos; como Polonio con Hamlet: ‘Admitámosle loco; y ahora queda que encontremos la causa de ese efecto, o mejor, la causa de ese defecto, pues ese defectuoso efecto proviene de una causa y, por eso, queda así quien así se queda.’ (Shakespeare, 1998: 253). De partida, el analista ya tiene asumido que su paciente está loco; sólo le queda averiguar la causa de su locura. Búsqueda que no le será difícil, ya que el siempre insistente Edipo se encarga de indicarle la respuesta –*ya que todos los síntomas conducen a Edipo*. Y así, consecuencia de este forzado sentido de la significación, el psicoanalista desarrolla una especie de “síndrome de Linneo”, por el cual se propone la clasificación de las patologías mentales.<sup>113</sup>

De vuelta al surrealismo, el también médico André Breton definía la naturaleza del movimiento surrealista en términos parecidos a la declaración “detectivesca” de Freud, así respaldando la aplicación del método interpretativo en la comprensión del inconsciente a partir del análisis de sus manifestaciones: ‘*C’est sur le modèle de l’observation médicale que le*

---

<sup>112</sup> Lo que tampoco es casual, ya que el método morelliano, al igual que el de Bertillon, fue motivo de interés para Arthur Conan Doyle; médico, escritor y aficionado criminalista, que sabría implantar los rasgos del moderno investigador en la personalidad de su célebre personaje, Sherlock Holmes, dotándolo de una portentosa habilidad para la interpretación deductiva, que tenía algo de diagnóstico médico y mucho de efectista teatralidad. Un tema que ha sido objeto del interés novelístico de Nicholas Meyer, autor de *Elemental, Doctor Freud*, historia llevada al cine en 1976 de la mano de Herbet Ross. Respecto a esta semejanza entre los métodos freudianos y holmesianos, véase la opinión de Carlos Castilla del Pino: ‘El diagnóstico constituía un proceso deductivo semejante al que Conan Doyle dispuso entre las aptitudes de su singular personaje S. Holmes, que le permitía indefectiblemente acertar en la autoría de un delito, en sus móviles, en su modo de ejecución. Como se sabe, Conan Doyle era médico y ejerció la medicina hasta que su éxito como novelista le permitió dejar la profesión. En la Facultad de Medicina de Edimburgo, fue discípulo y asistente de Joseph Bell, que procedía ante el paciente obteniendo el máximo de inferencias a partir de indicios, tanto en lo que se refería a su enfermedad cuando a los hábitos, modo de vida y personalidad del enfermo (o de sus acompañantes).’ (Castilla del Pino; *et. al.*, 1991: 12).

<sup>113</sup> ‘El psiquiatra experimenta a veces una emoción y una tentación comparables a las de Linneo cuando, enfrentado a la multitud de las especies naturales, logró poner a punto su sistema de clasificación de plantas: sistema obsesivo, ¡pero tan práctico! Frente a la riqueza de las variedades patológicas, el psiquiatra se sorprende algunas veces deseando convertirse en un Linneo de su campo de actividad, muy especialmente cuando en un terreno limitado, las variedades se multiplican.’ (Pankov, 1979: 33-34). Parecieran olvidar los psicoanalistas aquella otra faceta del célebre naturalista, que, caso bipolar extremo, por un lado dominaba con fervoroso ordenamiento racional la amplia variedad botánica de sus objetos de estudio, pero por otro atravesaba constantes estados alucinatorios que provocaban la escisión interna de su “yo”, en concreto, alucinaciones de desdoblamiento o experiencias “extracorpóreas”: ‘A menudo Linneo venía a “su otro yo” paseando por el jardín en paralelo a sí mismo, y el fantasma imitaba sus movimientos, por ejemplo, agacharse para examinar una planta o coger una flor.’ (Sacks, 2013: 271).

*surréalisme a toujours proposé que la relation en fût entreprise. Pas un incident ne peut être omis, pas même un nom ne peut être modifié sans que rentre aussitôt l'arbitraire.*' (Breton, 1980: 59).<sup>114</sup> Esta frase de Breton nos golpea de nuevo con esa ambigüedad reterritorializadora típica del “Papa negro”, que por un lado, critica la cerrazón carcelaria del tratamiento psiquiátrico, pero por otro abraza la interpretación sintomática del inconsciente. En ello quizá intervino su formación médica: durante el tiempo de servicio militar en el centro psiquiátrico de Saint-Dizier, Breton fue asistente de Raoul Leroy -quien a su vez había estado al servicio de Charcot- y tuvo ocasión de leer las obras de los grandes nombres de la psiquiatría, empezando por Charcot (al que llamó “el Napoleón de la neurosis”), hasta Kraepelin, e incluso Constanza Pascal, pionera en el estudio de la esquizofrenia. En este contexto se acucia su interés por la obra de Freud. “*Démence précoce, paranoïa, états crépusculaires, poésie allemande, Freud et Kraepelin*” exclamaría entusiasmado el joven aprendiz de doctor en una carta de 1919 a Tristan Tzara. A esto se le agrega el periodo que pasó como asistente de Babinski, otro ex-alumno de Charcot, en el hospital de La Pitié, casualmente cerca de La Salpêtrière. Gracias a dicho bagaje, Breton deviene un experto conocedor de las tecnologías de control y “sobrecodificación” empleadas por la institución clínica, que asume y pone en práctica, si bien hay ocasiones en que las denuncia intentando reivindicar la figura del alienado, convertido en el gran héroe del surrealismo. He aquí la gran dicotomía bretoniana.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> [‘El surrealismo siempre ha propuesto el modelo de observación médica como punto de partida para establecer la relación. Ningún incidente puede ser omitido ni ningún nombre modificado sin volverse inmediatamente arbitrario.’ (Breton, 2000: 51-52)].

<sup>115</sup> ‘*Reste la folie, «la folie qu'on enferme» a-t-on si bien dit. Celle-là ou l'autre... Chacun sait, en effet, que les fous ne doivent leur internement qu'à un petit nombre d'actes légalement répréhensibles, et que, faute de ces actes, leur liberté (ce qu'on voit de leur liberté) ne saurait être en jeu. Qu'ils soient, dans une mesure quelconque, victimes de leur imagination, je suis prêt à l'accorder, en ce sens qu'elle les pousse à l'inobservance de certaines règles, hors desquelles le genre se sent visé, ce que tout homme est payé pour savoir. Mais le profond détachement dont ils témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puissent un grand réconfort dans leur imagination, qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable.*' (Breton, 1979b: 13-14).

[‘Queda la locura, “la locura que solemos recluir”, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos deben su internamiento a un reducido número de actos jurídicamente reprobables, y que, en la ausencia de estos actos, su libertad (la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable.’ (Breton, 2002: 16-17)].

De hecho, será el propio Breton quien anule la eficacia de sus críticas al apoyar ciegamente el sistema psicoanalítico. Se trata de una íntima contradicción, puesto que, teniendo por modelo a Freud, y éste a su vez a Charcot, Breton acaba involucrándose en la idealización del método de La Salpêtrière; en la utilización de esa mirada clínica, “autopsia anticipada del síntoma”, que dejará una huella profunda en el liderazgo de la comunidad surrealista. Recordemos, por ejemplo, el análisis obligatorio de los sueños que el “padre” del surrealismo impone a los miembros del grupo, con la pretensión de asir la producción inconsciente. Una obvia equivalencia del psicoanálisis de Freud y de la estrategia de Charcot con las histéricas. En el fondo, no sorprende demasiado este cambio radical de principios, pues ya sabemos que Breton desterritorializa primero y reterritorializa después. Es lo que ocurre cuando se sigue la estela trazada por los “descubridores” del inconsciente, Charcot y Freud, porque no sólo fueron *descubridores* de esa tierra extraña del inconsciente, sino que fueron además sus *colonizadores*, aquellos que la conquistaron y se apropiaron de ella. ‘¿La historia de la psiquiatría, en alguna de sus fases, no recuerda la historia de los conquistadores en continentes lejanos?’ (Pankov, 1979: 45). Por eso decimos que son muchos surrealistas los que, al modo de Artaud, comparten con Freud solamente la primera etapa, la de exploración, rehuyendo la otra colonizadora. Una pena que Breton acabe participando también de ésta: ‘*Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d’une honnêteté scrupuleuse, et dont l’innocence n’a d’égale que la mienne. Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l’Amérique. Et voyez comme cette folie a pris corps, et duré.*’ (Breton, 1979b: 14).<sup>116</sup> ¡Otro conquistador! Breton es otro Cristóbal Colón. Breton reivindica la locura, pero el fin que persigue es la “reterritorialización”.

Con esta sombra de control a sus espaldas, el inconsciente corre el riesgo de ser sometido constantemente a la funcionalidad del “yo” y a las normas superyoicas. Psicoanalistas disidentes como Otto Gross, discípulo renegado de Freud, que acabó participando del anarquismo y de la filosofía dadaísta, afirmaba la necesidad de rescatar el “ello” de las represiones codificadoras.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> [‘Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar con la mía. Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar su viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos.’ (Breton, 2002: 17)].

<sup>117</sup> Hijo de un convencido darwinista social y líder del Instituto de Criminalística de Graz (Austria), Otto Gross creció marcado por la presencia de un padre autoritario. En la época de sus estudios universitarios fue asistente de Freud, quien le ayudaría más tarde a impulsar su carrera como docente. No obstante, poco tiempo estaría Gross bajo el paraguas del “padre” del psicoanálisis. Amigo de la bohemia y ácido combatiente de la clase burguesa en la que nació, Gross se aficionó a los narcóticos y a las proclamas en defensa de la libertad sexual. Jung lo trató en Burghölzli y le diagnosticó -cómo no- demencia precoz, aunque reconoció haber quedado profundamente interpelado por las convicciones de su paciente. Gross, el psicoanalista que no se dejó atrapar por Edipo, finalmente huyó de la clínica saltando el muro del recinto. Personaje carismático, reunió en torno suyo a un nutrido grupo de amigos entre los que se encontraba Kafka, a quien influyó en la redacción de *El proceso*; obra que se ha dado en

En sus palabras: ‘La psicología del inconsciente es la filosofía de la revolución, es decir, está llamada a convertirse en ello, al ser el fermento de la subversión dentro de la psique y el instrumento de liberación de la individualidad atada por el propio inconsciente. Está llamada a capacitarnos interiormente para la revolución, está llamada a preparar el terreno para la revolución.’ (Gross, 2003: 25). Precisamente una declaración de esta índole se nos antoja muy semejante al sentir revolucionario del surrealismo. (Sin duda Antonin Artaud se hubiera llevado mucho mejor con Otto Gross que con André Breton). Y justamente en base a este sentir revolucionario podemos entender por qué los surrealistas admiraban a locos e histéricas, mientras que Freud intentaba “curarlos”. ‘*Et si guérir, c’est œdipianiser, on comprend les soubresauts du malade qui «ne veut pas guérir», et traite l’analyste comme un allié de la famille, et puis de la police. Le schizophrène est-il malade, et coupé de la réalité, parce qu’il manque d’Œdipe, parce qu’il «manque» de quelque chose en Œdipe- ou au contraire est-il malade en vertu de l’œdipianisation qu’il ne peut supporter, et que tout concourt à lui faire subir (la répression sociale avant la psychanalyse)?*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 108).<sup>118</sup> Por eso los surrealistas se identifican con las enfermas de la Salpêtrière, porque consideran la histeria un *acto poético*, al igual que se reflejan en los dementes porque ven en ellos la ansiada “*revolution de l’esprit*” –el inconsciente liberado.

#### **5.4. “Devenir-otro”, “devenir-rizomático”: nomadismos y “derivadas” (una nueva cartografía del inconsciente).**

En este intento de los surrealistas por resquebrajar la unidad yoica y librar al inconsciente de la restricción del “superyó”, se hará necesario considerar también otros mecanismos que ahondan en la construcción de una identidad fluida y polisémica; pues ya se sabe que cuanto más se difumine el “yo”, más posibilidades tendrá el “ello” de dejar libre su producción de deseo. Se trata de una serie de procesos que no se limitan solamente a embestir la identidad psíquica unitaria y compacta del Complejo edípico, sino a *disgregarla* a través de varios formatos de “*devenir*”, que tienen en común la disociación y multiplicación del “yo”. Procesos

---

considerar una muestra de “delirio paranoico”. La psicología que defendía Gross era sin duda una técnica más cercana al “esquizoanálisis” que al psicoanálisis. En Otto Gross es posible encontrar incluso los precedentes de una incipiente antipsiquiatría, al haber inspirado a autores como Wilhelm Reich, en quien Deleuze y Guattari localizan precisamente sus principios “anti-edípicos”.

<sup>118</sup> [‘Y si curar es edipizar, comprendemos los sobresaltos del enfermo que “no quiere curarse”, y trata al analista como a un aliado de la familia, y luego de la policía. ¿El esquizofrénico está enfermo y separado de la realidad porque carece de Edipo, porque “carece” de algo en Edipo, o al contrario está enfermo a causa de la edipización que no puede soportar y que todo le obliga a sufrir (la represión social ante el psicoanálisis)?’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 97)].

encaminados, pues, al “*devenir-múltiple*”. Procesos para multiplicar la personalidad, para multiplicar el “*rostro*”. De manera que, frente al diagnóstico del “psicoanalista-criminalista”, que implicaba la *imposición de un rostro* a partir de la abstracción intencional de una amplia variedad de rasgos, los surrealistas discurren a la inversa, haciendo de un único rostro *múltiples facetas*. Esta atención central que conceden al “devenir” les permitirá acercarse a la comprensión del inconsciente como fuerza productora, esto es, como fábrica y no como escena “sintomática”, y al individuo como “*multitud*”.

#### 5.4.1. El “yo” multiplicado.

Intentando localizar los precedentes inmediatos de este “*devenir-otro*”, retornamos, una vez más, al sueño. En verdad, la actividad onírica constituye la producción inconsciente idónea para desestabilizar el Yo único; puesto que en el sueño se suscitan importantes interrogantes relativos a la identidad. Realmente, en el sueño, ¿*quién* es el que sueña? O mejor, ¿*quiénes se producen* en el soñar?<sup>119</sup> La duda es connotativa, pues en el sueño el individuo puede presentar otra identidad, puede ser otra persona por completo distinta a la que es durante la vigilia. Se trata de una auténtica experiencia de “*non-sense*”. ‘Pero no por ello dejamos de bajar cada noche al hondo pozo del júbilo y del espanto. Para desperdigar nuestra pesada identidad, para contradecir nuestras convicciones o desmentir nuestras fidelidades, para purgar los crímenes que aún no hemos cometido, para recuperar el rostro de los muertos.’ (Savater, 1983: 104). En su paseo inconsciente, el soñante ha desperdigado su “yo” y adquirido infinitos “yoes”. Lo decíamos antes: en el sueño *nos volvemos locos*. Soñando nos ocurre como al esquizofrénico; que podemos ser todo o nada. Podemos pasar de ser una roca a ser Napoleón. Porque así dice el “esquizo”: *yo soy todos los nombres de la historia...* ‘¡Cuántos /Verlaines/ y cuántos Horacios he sido!’ (Pessoa, 1984: 266). Aún más, podemos ser el padre, la madre, el hijo. Podemos saltarnos las identificaciones identitarias; podemos, en definitiva, *matar a Edipo*. Y así, podemos ser nuestro propio Dios y dar a luz una “*revolución interna*”; la *micropolítica* del “devenir-multitud”. ‘¡Siento que devengo-Dios!’ clama el esquizofrénico. Tenemos, en fin, la habilidad, como decía Jacques Vaché, de “*poder-ser-todo*”, de “*poder-estar-en-todas-partes*”.

Y es que el esquizofrénico, al igual que el soñante, compone su identidad en la medida en que atraviesa otras identidades; es decir, en la medida en que experimenta diferentes grados de

---

<sup>119</sup> Fernando Savater se cuestiona sobre este interrogante: ‘¿Soy yo quién sueña? ¿Por qué abreviar en un yo la pluralidad que pulula en mis noches? No sueño: se sueña. A veces mi yo figura en el sueño, fuera de mí, frente a mí, repartido entre varias instancias. Nunca es el verdadero centro del sueño, allí donde late -a veces angustiosamente- la mayor intensidad afectiva.’ (Savater, 1983: 103).

intensidad afectante. Así pues, dado que la esquizofrenia se caracteriza por un estado de “debilidad ontológica”, este tipo de psicóticos presentarán claras “dificultades identificatorias”, no adecuándose bien a los roles estipulados por el “Complejo de Edipo”. Por eso el inconsciente del esquizofrénico, sobre el cual no se ha ejercido la habitual sujeción edípica, crece hasta abarcar el dominio de la consciencia, así impulsando una progresiva disolución del “yo”. Y habiendo perdido el “yo”, el “esquizo” no tiene noción de las fronteras -que han sido demolidas- entre él y el mundo exterior, entre el “sí mismo” -que ya no existe- y la realidad que le rodea. Para el “esquizo”, efectivamente, no hay diferencia entre “Yo” y “Tú”. Su identidad se corresponde con la imagen dinámica de un “*cuerpo*” *multiplicado*. Fue precisamente a causa de este “yo” débil y de la multiplicación psicológica que conlleva, que Bleuler sustituyó el término “*dementia praecox*” por el de “esquizofrenia”, del latín “*schizo*” (dividida) y “*phrenia*” (mente), con el que generalmente se conoce la enfermedad. En este sentido podemos decir que hasta la propia etimología incide en el hecho de que el loco “des-varía”; se desdobra, se muta, se metamorfosea. Sus delirios, sus *desvaríos*, son, pues, el proceso mismo del “devenir” –son las producciones del inconsciente dando sus paseos, los *paseos del “esquizo”*, los paseos que hacen variar la identidad. Como nos recuerda Foucault: ‘El loco no es manifiesto en su ser, pero si es indudablemente es por ser *otro*.’ (Foucault, 1979I: 284). Hablamos, en suma, de la capacidad nómada del esquizofrénico, la capacidad propia del “rizoma” para “*devenir-múltiple*”.

Este “*devenir-otro*” comprende un abanico de síntesis conectivas, disyuntivas y conjuntivas del deseo inconsciente materializadas en “agenciamientos maquínicos” encaminados a la escisión del “yo” edípico. Son, en definitiva, procedimientos que impulsan la oscilación afectante de la identidad con el fin de lograr la construcción del “CsO”. Así las cosas, en su actividad creativa los surrealistas desarrollarán una serie de recursos orientados a la misma finalidad, para lo cual, como hemos visto, se apoyan en el sueño, en la locura, y en medios análogos, como alucinaciones, hipnosis, etc. Si bien los antecedentes de este ejercicio de disociación se localizaban en cierta predisposición generalizada de las vanguardias, que daban sus primeras señales en los asertos intuitivos de Nerval, cuando declaraba “Yo soy el otro”, y de Rimbaud, con su célebre “*Je est un autre*”. Una confusión identitaria que recogió Tristán Tzara en el *Manifiesto Dadá*, bajo el lema “Orden = desorden; yo = no yo; afirmación = negación”. Así mismo, en España empieza a observarse una progresiva atención artística por este tipo de preocupaciones. Ya en 1927, dos dramas de Unamuno entroncan con esta temática que se hará propiamente surrealista: *Sombras de sueño* y *El otro*, que abordan la problemática del desdoblamiento del “yo”. Les sigue *Sinrazón* (1928) de Sánchez Mejías, obra en la que la curación del loco por parte del psiquiatra se torna en el argumento central, concluyendo con un

apoyo explícito a la liberación del loco. También poetas como Dámaso Alonso barajan el motivo de la multiplicación subjetiva. Por ejemplo, en el poema “Descubrimiento de la maravilla” se incide en el antagonismo entre un Yo unitario y una identidad ajena a este Yo; un “no-Dámaso”, que es “vario”, producido “en hilera”.<sup>120</sup> También otro poema, titulado “Invisible presencia”, permite al poeta hablar de los productos de su crecimiento subjetivo, que son incuestionables “devenires”: “Dámaso-arbolito”, “Dámaso-ciudad”, “Dámaso-factoría”, “Dámaso-babosa”, “Dámaso-alimaña”, “Dámaso-colmena”.

De hecho, esta inclinación temática hacia la disgregación de la subjetividad se aprecia en abundancia entre los surrealistas españoles y los miembros de la Generación del 27. De este entorno surge precisamente el que es quizá el mayor ejemplo visual de “devenir-otro”: nos referimos al “drama del doble” (“*Doppelgänger*”) tratado en *Un Chien andalou*; en concreto, las escenas en que el protagonista masculino, interpretado por el malogrado Pierre Batcheff, se enfrenta a su otro “yo”. Escenas que dan cuenta de un peculiar estado de disociación yoica que entronca con las alucinaciones esquizofrénicas y con visiones “extracorpóreas”, “*autoscópicas*” o “*heautoscópicas*”, las cuales descomponen la identidad a partir de la aparición doble de uno mismo. Estas secuencias del film buñueliano ponen en evidencia una atormentada dicotomía entre el “yo” infantil, apocado y afeminado, y el “yo” masculino e impetuoso que termina disparando contra el “yo” anñado y sumiso del que quiere desprenderse. Recuerda este combate psíquico a otro muy parecido cuyo estigma sufriría Dalí a lo largo de su vida, resumido en la certeza de *haber nacido doble*. El motivo de este trauma se debe al hecho de haber venido al mundo apenas nueve meses después del fallecimiento, siendo aún muy pequeño, de su hermano mayor, el primer hijo del matrimonio Dalí-Cusí, que también había recibido el nombre de Salvador. Muerto el primogénito, los padres bautizan al segundo hijo con el mismo nombre, por mantener la tradición de perpetuar el del padre. Marcado por esta circunstancia, Dalí se

---

<sup>120</sup> Algo se alzaba tierno, jugoso, frente a mí.  
Yo era (yo, conciencia). Pero aquello se alzaba  
enfrente. Y era todo lo que no era yo: cosas.  
Las cosas emanaban unos hilos sutiles:  
luz, luz variada, luz, con unas variaciones  
inexplicables, daba tiernísimos indicios  
de variedad externa a mí. Ah, sorprendente:  
yo, Dámaso, era único: lo no-Dámaso, vario.  
Pero yo, ¿cómo era? Una unicidad lúcida  
se derramaba en mí. Cuando digo se derramaba,  
acaso admito... Claro está: un movimiento,  
un cambio temporal. Yo vivía, variaba  
a cada instante; y siendo sólo un único Dámaso,  
-misterio- había infinitos Dámasos en hilera:  
tantos como latidos dio un corazón.’ (Alonso, 1981: 11).



creía un duplicado de su hermano desaparecido, desembocando en un hondo sentimiento de inseguridad trágica, en lo que Dalí veía una antesala de la propia muerte; de suerte que se propuso como necesidad de primer orden *matar* al hermano muerto.<sup>121</sup> En sus *Confesiones inconfesables* afirma el artista: ‘Yo nací doble, con un hermano de más que tuve que matar para ocupar *mi* propio lugar, para obtener *mi* propio derecho a *mi* propia muerte.’ (Dalí, 2003II: 280).<sup>122</sup>

Sorprende comprobar que este “devenir-doble” de Dalí no tiene nada que ver con un caso de esquizofrenización, sino que, por el contrario, evidencia un caso de “raicilla”; una “reterritorialización” palpable, puesto que dicha disociación yoica no proviene de la escisión de la psique sino de una imposición externa por parte de la organización familiar-edípica. Así que se trata en realidad de una herramienta para el sometimiento ontológico. Este Dalí doble, víctima de la represión de Edipo, entabla paralelismo con otros casos de artistas “duplicados”, y muy especialmente con Vincent Van Gogh, el “*suicidio por la sociedad*”, como lo describió el otro gran doble de la identidad propia, Antonin Artaud. Efectivamente, Van Gogh fue también objeto de manipulación por parte de la “sobrecodificación” familiarista, que de manera similar al caso daliniano, le agregó la imagen de otro hermano muerto, bautizado con el mismo nombre. Se ha dicho que quizá por causa de esta falsa duplicación, y de intentar asumir la representación fantasmal, Van Gogh se volvió loco.<sup>123</sup> Es en este sentido, como apunta Artaud, que la sociedad -el entramado estipulado por el orden civilizatorio- consiguió volverlo loco, consiguió *suicidarlo*. Lamentablemente, Van Gogh dejó de ser el loco esquizoide para devenir el loco de Edipo, el *loco paranoico*. En cambio, *el verdadero loco es el “esquizo”*, en quien reside todo el

---

<sup>121</sup> Dalí declaró siempre que sus padres habían cometido un “crimen subconsciente” al ponerle el mismo nombre que al hijo anterior, por medio de lo cual robaban su identidad obligándole a encontrar su reflejo en un ideal imposible, en una suerte de fantasma. De ahí las razones de hacer desaparecer a su doble. Un fenómeno que, vinculado a la agresión mortal del doble en *Un perro andaluz*, Pedro Poyato ha llamado “la escenificación del fantasma familiar del doble daliniano”.

<sup>122</sup> Por eso Dalí quiere matar el *fantasma* de su hermano, para liberarse del modelo subjetivo que le impone la instancia familiar. Dalí se revuelve contra esta identificación forzosa, hasta el punto de no querer matar sólo al padre, *sino también al hermano*, que aquí figura como una extensión del triángulo edípico. En resumen, lo que ansía Dalí es eliminar a ese “primer Salvador Dalí,” del cual era él una prolongación; pues como decía el pintor en su *Vida secreta*: ‘Mi hermano era probablemente una primera versión de mí mismo, pero según una concepción demasiado absoluta.’ (Dalí, 2003I: 243).

<sup>123</sup> ‘Otro gran pintor, Van Gogh, había conocido, al igual que Salvador Dalí, el destino de reemplazar a un hermano muerto y tomar su mismo nombre, Vincent Willem. Los dos Van Gogh nacieron el mismo día del mismo mes, con un año de diferencia, el 30 de marzo de 1853 quedaría como definitivo.’ (Pérez Andújar, 2003: 20). Menos conocido es el hecho de que Pepín Bello, el amigo inseparable del Dalí residente, tuvo un hermano que le precedió también en nombre, y que falleció a los ocho meses. El propio Pepín lo relata de esta forma: ‘Al año de su muerte nací yo, y me pusieron el nombre de mi hermano muerto. Antes era muy natural actuar de esta forma. A Salvador Dalí y a Vincent van Gogh les pasó lo mismo.’ (Castillo; y Sardá, 2007: 22).

potencial del “devenir”. Sólo el “esquizo” es capaz de devenir Goliadkin<sup>124</sup> o Tertuliano.<sup>125</sup> El paranoico, por el contrario, da forma a una construcción arborescente que impide la movilidad si no es para crecer en un mismo sentido vertical. Sólo el “esquizo” siembra horizontalidad y consigue esquivar la representación edípica para diluir su identidad en múltiples “yoes”.

Pero no sólo Dalí experimenta el tránsito del doble. Otros compañeros de generación demuestran también una inquietud semejante. Véase por ejemplo el turbador relato de Melchor Fernández Almagro, gran amigo de García Lorca, titulado *Del brazo de mí mismo*.<sup>126</sup> O el brevísimo texto de Gómez de la Serna *¡Ese soy yo!*<sup>127</sup> También, Luis Buñuel -cuya primera película ya vimos “diagnosticada” de esquizofrénica- demuestra un acusado resquebrajamiento de la noción psíquica del “yo”. Para notar esta duplicación de la personalidad buñueliana, sírvanos incluso una anécdota relatada por Carlos Saura: ‘En su despertar mañanero se miraba al espejo y se reconocía poniéndose una mano en el pabellón de la oreja y accionando el audífono se preguntaba: “Luis, ¿cómo estás hoy, por la mañana?” “Bien, bien, estoy bien”, respondía.’ (Saura, 2013: 50). Esta práctica de reconocerse a sí mismo en un “otro” externo al propio “yo”, se acusa todavía más en Buñuel si se tiene en cuenta su especial gusto, que no abandonaría nunca, por los disfraces; un sencillo artefacto para propulsar “devenires” y asumir nuevas identidades: ‘*Adoro los disfraces*, y eso desde mi infancia. En Madrid, a veces me disfrazaba de sacerdote y me paseaba así por las calles, delito castigado con cinco años de cárcel. También me disfrazaba de obrero. En el tranvía, nadie me miraba. Estaba claro que yo no existía.’ (Buñuel, 1982: 220). Anécdotas como éstas de Buñuel y de otros compañeros de la Residencia de

---

<sup>124</sup> Personaje protagonista de *El doble* (1846) de F. Dostoievski.

<sup>125</sup> Protagonista del libro de José Saramago *El hombre duplicado* (2002).

<sup>126</sup> ‘Volví la esquina, y me topé -ni sé cómo decirlo- conmigo mismo.

- Pero, ¿usted es... yo? -pregunté con la boca redonda y los ojos redondos, como en las caricaturas de estupor.

- Sí -me respondió una voz muy cercana, que parecía muy distante, al tiempo de que aquel otro yo, echaba sobre mí unos brazos de patética frialdad.

[...] Por aquella misma calle que, en efecto, no acababa nunca, y que hervía con un sordo rumor, marchaba una muchedumbre duplicada, como yo mismo estaba duplicado también. Y era desconcertante ver que si todos marchábamos cogidos del brazo de nosotros mismos, como si obstinadamente nos acompañase ese trozo del espejo que todas las mañanas recoge nuestras figuras, no faltaba de vez en cuando algún que otro individuo, parado en firme, hasta sacudirse su doble, previo enconado forcejeo.’ (Ródenas (ed.), 1997: 289-291).

<sup>127</sup> Gómez de la Serna resume la turbación ontológica del doble en este “surrealístico” relato:

‘Cuando vi sacar aquel cadáver del agua, grité:

-Ese soy yo... Yo.

Todos me miraron asombrados, pero yo continué: “Soy yo... Ese es mi reloj de pulsera con un brazalete extensible... Soy yo”.

-¡Soy yo!... ¡Soy yo! -les gritaba y no me hacían caso, porque no comprendían cómo yo podía ser el que había traído el río ahogado aquella mañana.’ (Gómez de la Serna, 1996b: 1014).

Estudiantes son numerosísimas.<sup>128</sup> Así, el disfraz hace desaparecer el “yo” habitual. Como dijera Buñuel, disfrazado el “yo” no existe. ‘El disfraz es una experiencia apasionante que recomiendo vivamente, pues permite ver otra vida.’ (Buñuel, 1982: 221).

Los disfraces ayudan, por tanto, a componerse una identidad diluida en otras identidades, las cuales son transitadas como “mesetas” por las que se pasea el “esquizo”; como el “espacio liso” por el que se fuga el “nómada”. Así, el disfraz da pie a una producción mutable de la subjetividad, que es el resultado de tomar diversos rasgos de la identidad atribuida a otras personas, obteniendo así un “compuesto intersubjetivo”; una especie de “*collage ontológico*” que deshace la “molaridad” del “yo”, negando su unidad inquebrantable para incidir en su carácter progresivo. Pues efectivamente, *no es un “yo” el que se disfraza, sino un “yo” el que se fabrica por medio del disfraz. Es un fenómeno performativo.* En esta línea, resulta interesante comprobar que el disfraz funciona de manera parecida a cómo trabaja un producto onírico, muy frecuente en los sueños: lo que Freud denominó “*persona compuesta*” o “*persona colectiva*”. Este procedimiento ocurre cuando se sueña con personas que presentan elementos tomados de otras personas; ya sean rasgos físicos o de carácter, hábitos, o incluso un nombre que no es el propio. Así, en el sueño, asistimos sin mayor inconveniente al encuentro con sujetos que son *varios a la vez*.<sup>129</sup> Estas “personas compuestas”, síntesis difuminadas de diferentes individualidades, surgen gracias a los procesos de “condensación” que tienen lugar en el sueño, y que, llamativamente, el propio Freud relacionó con los rostros mixtos que resultan de los montajes fotográficos de Galton y Batut.<sup>130</sup> Esto no debe inducirnos a engaño: desde una perspectiva “deleuzoguattariana” dicho sistema de manipulación fotográfica da lugar a imágenes que a simple vista sugieren engañosamente *la cara de un “nómada”*, por el hecho de

---

<sup>128</sup> ‘A Buñuel, como a Lorca y a Dalí, le habían fascinado desde la infancia los disfraces, y su entusiasmo era contagioso. Los miembros de la Orden se paseaban por Toledo en los más estrafalarios -y, a veces, escandalosos- atuendos. A Buñuel le gustaba vestirse de cura, compulsión que nunca le abandonaría, y de Dalí siempre podía esperarse alguna extravagancia indumentaria para sus visitas a la ciudad del Tajo.’ (Gibson, 2004: 118).

<sup>129</sup> ‘Podemos formar una tal persona compuesta formando rasgos de dos o más diferentes y atribuyéndoselos a una sola, dándole la figura de una y pensando en nuestro sueño en el nombre de la otra, o representándonos exactamente la imagen de un determinado individuo, pero colocándolo en una situación de la que otro fue protagonista. En todos estos casos es muy significativa tal síntesis de varias personas en una sola, que las representa a todas en el contenido del sueño [...]. Mas por lo general esta comunidad, existente entre las personas fundidas en una sola, no se descubre sino en el análisis [...]’ (Freud, 1988: 84).

<sup>130</sup> Según explica Freud: ‘La condensación se efectúa de diversos modos. Una figura en un sueño puede estar constituida por la fusión de rasgos pertenecientes a más de una persona real, y recibe entonces el nombre de una “persona compuesta” (*Sammelperson*). Esto puede ocurrir, o bien por la fusión de algunos rasgos pertenecientes a una persona con otros pertenecientes a otra, o haciendo resaltar los rasgos comunes a dos personas postergando los que no son comunes a ambas; este último proceso produce un resultado análogo a la fotografía compuesta de Galton.’ (Freud, 1972II: 15-16).

mostrar una disposición facial elaborada con varias caras a la vez.<sup>131</sup> Sin embargo, este método no podría ser más opuesto al proceder rizomático que emplea el inconsciente en la gestación de las “personas colectivas”. Obsérvese que las fotografías de Galton son una eficaz herramienta de “reterritorialización” que codifica la multiplicidad identitaria, resumiendo en un único rostro una amplia variedad de rasgos. Así, de varios rostros se hace uno sólo; *sin embargo, el “nómada” no tiene “rostro”*.

#### **5.4.2. La fuga del “devenir-colectivo”; el paseo del “devenir-andrógino”.**

Así, frente a la restricción que opera el psicoanálisis sobre la proliferación subjetiva, el inconsciente responde con la producción de un “devenir-multitud”. “Personas colectivas” por doquier. Ya lo decían Deleuze y Guattari: “¡Soy legión!” Así pareció entenderlo, por ejemplo, el muy nómada Ramón Gómez de la Serna, precedente e inspirador de los surrealistas españoles, cuando en 1929 hizo su primera incursión teatral con la obra *Los medios seres*. En esta “farsa fácil en un prólogo y tres actos” planteaba el autor de las greguerías un argumento sobre el “medio ser”, un ser incompleto, que hallaría su totalidad en otras personas a las que amar; proceso mediante el cual adquiere plenamente una identidad, sólo al diluirse en una “alteridad”. Con esta historia, Gómez de la Serna pareciera animar al espectador a dejar de ser un “medio ser” y lanzarse al viaje afectante a través del cual componerse como “persona colectiva”, en definitiva, como “CsO” –precisamente a lo que animaba también el teatro de Artaud.<sup>132</sup> Entonces, variando levemente el término ramoniano, podríamos decir que el “nómada” se conforma, no tanto como un “medio ser”, sino más bien como un “*ser mediado*”, como un ser *en transición*. El “nómada” no echa “raíces” en ningún “rostro”; no tiene puerto en ninguna identidad, sino que está en constante movimiento, traspasando diferentes registros ontológicos, inmerso en un viaje continuo; viaje que, además, carece de itinerario. De lo cual se concluye que el “nómada” no posee un “yo” perfilado ni firmemente asentado, y por eso tampoco puede anexionarse –sírvanos el paralelismo– una “*media naranja*” que complemente otra “mitad

---

<sup>131</sup> Además, resulta interesante tener en cuenta que el propio Galton se dedicó a relacionar sus estudios eugenésicos con los procesos de formación de las alucinaciones hipnagógicas, que trató en su libro *Inquiries into Human Faculty*, publicado en 1883.

<sup>132</sup> ‘En esta excelente obra –próxima al contemporáneo teatro del absurdo– el dramaturgo presenta personajes que son medios-seres, en los cuales hay una parte no definida, fluida, con potencias todavía no descubiertas. Por esto, los personajes aparecen vestidos normalmente excepto un lado del cuerpo –pelo, piel, traje, etc.– que es negro. Este lado en sombra puede verlo solamente el público, al que, por poco tiempo, le es permitido asumir funciones divinas y mirar las almas de los hombres. El lado negro de los medios seres representa su carácter inacabado, el misterioso lado de su ser que, al ser realizado, da a la vida su encanto y significado. La tesis del autor, expuesta en el prólogo, es que “todos serían más felices si los unos se dejasen completar por los otros y se conformasen con ser mediado [...]”.’ (García de la Concha (ed.), 1982: 333).

ontológica”, puesto que no la hay. El “nómada”, como el “esquizo”, estando *desgajado en su propio “yo”*, no busca un “yo” complementario, ya que él mismo carece de un “yo” que complementar, en tanto en cuanto no hay subjetividad formada, *sino subjetividad que se forma*. Dicho de otro modo, no hay subjetividad que complementar, sino subjetividad que se hace en el propio “devenir”. De ahí que el fin del “nómada” sea “*devenir-colectivo*”; un compuesto esquizofrénico como el que acaece con frecuencia en los sueños.

Además, el “nómada”, como buen “esquizo”, no sólo produce su subjetividad en la disolución de fronteras con la colectividad, sino también con las fronteras de género. El “esquizo” -recordemos- es el padre, la madre, y el hijo. Por eso, en términos “deleuzoguattarianos”, muestra así mismo la identidad “minoritaria” del hombre que “*deviene-mujer*”, y de la mujer que “*deviene-hombre*”. Así ocurría en la histeria, por ejemplo, donde la enferma fabricaba un “yo” sexuado de acuerdo a una doble vertiente. La mujer histérica era al mismo tiempo el hombre que agredía sexualmente y la mujer víctima de la agresión. De hecho: ‘En el caso del histérico la bisexualidad es vivida sexualmente en acto.’ (Amado, 1985: 234). Por eso, entre otros motivos, los surrealistas supieron apreciar la *poética* de la histeria. Y volviendo a la idea de la “media naranja”, en el caso de la producción de la subjetividad en las histéricas, estas mujeres ya no *representan* una “mitad” que complementan con otra, ya no encarnan un único rol dado por la instancia de poder; por el contrario, las histéricas *producen* el compendio de ambas “mitades” como efecto de la ruptura interna de su “yo” psíquico. Es obvio que semejantes características conectan directamente con las inquietudes del surrealismo. No por casualidad la identidad surrealista se vincula poderosamente al mito del “andrógino primordial”, que Platón remite a Aristófanes: la idea de una fusión de hombre y mujer, correspondiente a la noción freudiana de “disposición bisexual originaria”, que obsesionaba profundamente a los surrealistas. Podemos decir, sin embargo, que Breton no llegó a entender lo que implicaba este tipo de “devenires”. Él sigue anclado en la idea de la “media naranja”; pretendiendo dar con la otra “mitad”, esa otra mitad única y perfecta con la que ensamblar su “yo” unitario ya formado. Y lo que es más llamativo, Breton se propone encontrar esa otra mitad suya *por azar*, como resultado del hallazgo aleatorio e imprevisible de la actividad irracional. Cosa imposible de conseguir cuando, en realidad, es él mismo quien va buscando la mujer en quien “devenir”, y forzando el encuentro con ella. En Breton, por tanto, la verdadera aparición del “evento” no tiene lugar, por mucho que se lo proponga. De este modo, Breton

continúa aproximándose al “otro” a la manera freudiana, como *objeto de deseo* que adosa a su “yo”, pero no como producción deseante.<sup>133</sup>

Esta racionalidad aplicada con insistencia a procesos que se pretenden irracionales sugiere cierta inseguridad ontológica en Breton, inseguridad que podría rastrearse en la amenaza de la bisexualidad, ya que una simbiosis con la identidad femenina aportaría riesgos de indefinición y un consecuente replanteamiento de la propia subjetividad en cuanto masculina. Además, en esta disquisición respecto a la identidad “mayoritaria” (“hombre-blanco-heterosexual”), hay que añadir el miedo latente de buena parte de los surrealistas a “devenir-homosexual” –o “*anfígenos*” (hermafroditas psicosexuales), como los denominó Freud. De ahí probablemente la férrea intolerancia demostrada por el “padre” del surrealismo hacia la homosexualidad.<sup>134</sup> El único homosexual reconocido del grupo era René Crevel, que se suicidó con apenas treinta y cinco años. Por su parte, el “orgullosamente masculino” Luis Buñuel, presentaría así mismo este temor a ser homosexual; por eso en sus años de juventud en la Residencia de Estudiantes presumía de virilidad y potencia física, y de ahí su instintivo rechazo hacia los “invertidos”, lo que le supuso algún que otro enfrentamiento público, y un distanciamiento temporal de García Lorca, con quien sin embargo pronto retomaría la amistad.<sup>135</sup> En la línea de esta conflictividad interna debe situarse, por tanto, la conocida, aunque no menos ambigua, misoginia de los surrealistas; debida a un miedo visceral hacia la mujer, en las facetas de la “madre-fálica”, “mujer-vampiro” o “*femme fatale*”, atrayéndoles en cambio otras como la “mujer-loca” (Nadja), la “mujer-niña” (Melusina), la “mujer-musa” (Gradiva), etc. Y es que a pesar de esta difícil disyuntiva en el seno mismo del imaginario

---

<sup>133</sup> Como el psicoanalista rastreando sus hipótesis, así también Breton terminará encontrando lo que buscaba; y no sólo una vez, sino varias: todas las mujeres con las que se ha unido *han sido siempre la misma*; en todas ellas él buscaba a la misma mujer. Una única interpretación para sus numerosos “devenir-mujer”. ‘Es cierto que Breton no amó a una única mujer; sucesivamente tuvo tres esposas ilegítimas y un cierto número de relaciones y de aventuras. Ciertamente es igualmente que intentó explicar esa contradicción en *Les vases communicants*; esas mujeres diferentes eran la misma, la única, la que buscaba.’ (Gauthier, 1976: 60).

<sup>134</sup> Conociendo este declarado temor del “padre” del surrealismo, y con obvia intención provocativa, en su juicio de expulsión ante el tribunal presidido por Breton, Dalí defendió la libertad irracional de los sueños poniendo el siguiente ejemplo: “Así que, André Breton -concluía yo-, si esta noche sueño que hago el amor con usted, mañana por la mañana pintaré nuestras mejores posturas amorosas con el mayor lujo de detalles”. Breton se quedó helado, con la pipa apretada entre los dientes, y gruñó furioso: “No se lo aconsejo, querido amigo”. Le había hecho jaque mate.’ (Dalí, 2003II: 460).

<sup>135</sup> ‘En nuestra juventud, no nos agradaban los pederastas. Ya he contado mi reacción cuando tuve noticia de las sospechas que recaían sobre Federico. Debo añadir que yo llegué a desempeñar el papel de agente provocador en un urinario madrileño. Mis amigos esperaban afuera, yo entraba en el edículo y representaba mi papel de cebo. Una tarde, un hombre se inclinó hacia mí. Cuando el desgraciado salía del urinario, le dimos una paliza, cosa que hoy me parece absurda. En aquella época, la homosexualidad era en España algo oscuro y secreto.’ (Buñuel, 1982: 144).

surrealista, no son pocos los procesos de “devenir-mujer” que, planteados por estos artistas, atentan contra la univocidad de la identidad edípica.<sup>136</sup>

Una de las fórmulas para el “devenir-mujer” dentro del repertorio formal del surrealismo es el recurso al “devenir-andrógino”, el cual incita a buscar, como hace el “esquizo”, *lo que de hombre hay en la mujer, y lo que de mujer hay en el hombre*.<sup>137</sup> ‘*Le schizophrène n’est pas homme et femme. Il est homme ou femme, mais précisément il est des deux côtés, homme du côté des hommes, femme du côté des femmes.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 90).<sup>138</sup> Se entiende por esto una íntima subversión acaecida dentro de los márgenes de la identidad “molar”, en el interior mismo del concepto de “género”, lo que ocasiona una nueva forma de moldear las nociones de “mujer” y “hombre”. Como ejemplo de la puesta en práctica de esta metodología concreta del “yo” en “devenir”, recordamos especialmente la anécdota de Paul Éluard y Gala, cuando se conocen en su juventud, internos en el sanatorio de Davos. En un baile de disfraces que se celebra en el hospital, se visten de Pierrot y Pierrotte, no distinguiéndose prácticamente quién es el hombre y quién la mujer. La fotografía que se hacen en tal ocasión se la envía Éluard a Breton con la dedicatoria: “Paul vestido de Gala”. Una circunstancia ontológica muy parecida, por cierto, a la que Kafka explica en una carta a su prometida: ‘Anoche soñé contigo. No recuerdo los detalles, sólo sé que nos convertíamos continuamente el uno en el otro, yo era tú, tú eras yo.’ (Kafka, 2001: 94). Aunque con seguridad es Antonin Artaud quien mejor expone este cruce nomádico del andrógino. En *Le Théâtre du Séraphine* (1936), Artaud trata precisamente estos aspectos de metamorfosis con un lema deudor de este tipo de “devenir”: “*Neutre. Féminin. Masculin*”. Modelo que encuentra paralelismos en la filmografía temprana de Buñuel, sobre todo en las figuras de la mujer andrógina y el joven afeminado de *Un Chien andalou*.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> ‘El dilema surrealista con las mujeres -a las que aceptaban como iguales, como sujetos creativos o como objetos dependientes- no era más que un reflejo de la difícil posición en la que se encontraban, en tanto que se definían como hombres revolucionarios, franceses, de clase media y blancos, cuyo enemigo, en cierto modo, se encontraba dentro de ellos mismos [...].’ (Spector, 1997: 46).

<sup>137</sup> Fernando Pessoa, autor transido de sueño y cuajado de “yoes”, coincidía en esta forma de ver la descripción del “yo” a caballo entre el hombre y la mujer, siendo los dos uno y ninguno a la vez: ‘Si, soñar que soy por ejemplo, simultáneamente, separadamente, inconfusamente, el hombre y la mujer de un paseo que un hombre y una mujer se dan a la orilla de un río. Verme, al mismo tiempo, con igual nitidez, del mismo modo, sin mezcla, siendo las dos cosas con igual integración en ellas, un navío consciente en un mar del Sur y una página impresa de un libro antiguo. ¡Qué absurdo parece esto! Pero todo es absurdo, y el sueño es, sin embargo, lo que menos lo es.’ (Pessoa, 1984: 50-51).

<sup>138</sup> [‘El esquizofrénico no es hombre y mujer. Es hombre o mujer, pero precisamente es de los dos lados, hombres del lado de los hombres, mujer del lado de las mujeres.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 82)].

<sup>139</sup> En este contexto hemos de situar incluso a Marien, la protagonista de *La mujer vestida de hombre* (1926), novela corta de Gómez de la Serna. En ella se localiza de nuevo la importancia del disfraz, no como mascarada sino como producción (performativa) de la subjetividad. La identidad de género cambia con el atuendo que se porta. Modelo que cabe remitir al *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, sin duda el personaje nómada por excelencia, caracterizado por la progresión secuencial de su

Dalí es otro surrealista que siente que “deviene-mujer”. El pintor reconocía haber desarrollado en la infancia la costumbre de meter los genitales entre las piernas para así figurarse que era una niña. Y como niña se retrata en 1950, en el cuadro titulado *Dalí a los seis años, cuando creía ser una niña, levantando la piel del agua para ver a un perro dormir a la sombra del mar*. Según confesión del propio artista: ‘Yo siempre quise ser una mujer hermosa, pero el destino me hizo Dalí.’ (Citado en Pérez Andújar, 2003: 30). Así mismo, el recuerdo de su amigo de infancia, Butxaques, a quien Dalí reconoce literalmente como su amor de aquellos años, apoya esta irregularidad del “yo” en la construcción rizomática de la identidad sexual. En su *Vida secreta* (1942), Dalí describe a Butxaques como un niño rubio, corpulento y forzado. Relata también cómo lo colmaba de regalos y cómo se despedían siempre con un beso en la boca. Además, este embrionario “hermafroditismo psíquico” de Dalí se complementa con la devoción que el artista sentía por el disfraz, que como ya sabemos, constituye un elemento que incide en la desaparición de la identidad “molar” y ayuda a la proliferación de otros “yoes”. Al igual que Buñuel y Lorca, para Dalí: ‘El disfrazarme era en mi niñez una de mis pasiones más fuertes.’ (Dalí, 2003I: 357). Al niño Dalí le gustaba sobre todo disfrazarse del “rey de la casa”, con un traje compuesto por manto de armiño, corona y cetro.<sup>140</sup> De aquí deriva, en definitiva, la importancia del uso del disfraz en un panorama de incipiente travestismo dentro del círculo surrealista. Pues fueron pocos los surrealistas que no cayeron en la tentación de vestirse de mujer; sabedores de que *es el disfraz quien hace al disfrazado*. Y así, al vestirse de mujer, “devienen-mujer”. De nuevo, cambiando de ropa, cambiamos de identidad.

#### **5.4.3. Las “derivadas” surrealistas: cartografías deseantes urbanas.**

En último lugar, e igualmente extendidos entre los surrealistas, se localizan “*devenires urbanos*”; lo que se dio en llamar “*derivadas*” (“*dérives*”). Estas prácticas consistían en emprender paseos sin rumbo por las calles de la ciudad, con una predisposición abierta al acontecer onírico y azaroso de sucesos *poéticos*. Dichos paseos servían a los surrealistas para perderse, no sólo físicamente en el entramado urbano, sino sobre todo para desorientarse en el ajedrezado psíquico de su propio “yo”. De forma que esta actividad constituye en sí misma un “dispositivo” surrealista más en el desmantelamiento de la constitución yoica. El desarrollo de estos recorridos, que responden más a un vagabundeo que a un itinerario preconcebido, ayudan al paseante a abandonarse a estados sorprendidos, a percibir el entorno con ojos distintos a la mirada

---

“devenir-mujer”, y que mucho tiene que ver con la función desempeñada por el “disfraz” (otro elemento fundamental de la subjetividad surrealista): “Somos lo que vestimos”.

<sup>140</sup> ‘Aquella noche me miré al espejo, llevando la corona, con el manto colgando de mis hombros y el resto de mi cuerpo completamente desnudo. Luego empujé hacia atrás mis partes sexuales y las escondía apretándolas entre mis muslos, para parecerme lo más posible a una niña.’ (Dalí, 2003I: 357).



cotidiana, y a encontrarse con personas y lugares que en los traslados diarios suelen pasarse por alto. Pues bien, ajenos a cualquier finalidad pragmática, los surrealistas viven el espacio urbano *extraviándose* y obviando los trayectos estipulados, para hacer descarriar así también la *identidad tipificada*, la identidad que Deleuze y Guattari llamaban “calco”. En cambio, el “mapa” ontológico que construyen los surrealistas a través de sus “derivas” va ligado a las modificaciones sustanciales que estos paseos provocan en el estado afectante del “yo”, trayendo consigo crecimientos en la configuración de la subjetividad. En este sentido, no cabe duda de que las “derivas” surrealistas son la materialización directa de las “líneas de fuga” trazadas por el “nómada”. Por tanto, hablar de “derivas” es hablar de un “*devenir*” hecho paseo. El paseo del “esquizo”. Un “esquizo” que se dedica a deambular, a *desvariar*; a hacer derivar su identidad respecto a los cánones arborescentes para componerla mediante síntesis “moleculares”: una identidad fluctuante, que muta su estado sin destino alguno; una identidad que va a la *deriva*.

De esta forma, el surrealismo equipara la edificación de un “yo” transposicional y disuelto, con el peregrinaje desorientado del individuo dentro la urbe moderna. En concreto, los surrealistas emprenden “excursiones” de recorrido improvisado, en las cuales no es la consciencia la que dirige sus pasos. No es la voluntad lógica del “yo” la que marca la ruta a seguir, sino que es el “ello” el que desempeñada ahora semejante función, el que impulsa a vagar por las calles; de forma que el camino que se traza en la “deriva” lo va marcando el deseo inconsciente.<sup>141</sup> Los surrealistas parecen, pues, una especie de sonámbulos, conduciéndose en la vida diurna bajo la pauta del inconsciente. Esta forma de proceder resulta muy semejante al mecanismo que Freud designó “*automatismo ambulatorio*”, presente en individuos que ‘emprenden viajes hallándose en un estado de obnubilación no revelado al exterior por signo alguno y que al recobrar la con[s]ciencia en un punto cualquiera del trayecto se preguntan asombrados cómo han podido llegar hasta allí.’ (Freud, 1972II: 625). Podríamos decir, entonces, que las “derivas” surrealistas son algo así como *pasear inconscientemente*, sin saber a dónde se va ni por qué. Tales paseos comportan, en consecuencia, una poderosa estrategia de liberación

---

<sup>141</sup> El origen de estas deambulaciones remite a Dadá, de donde el surrealismo toma la inspiración de buena parte de sus estrategias. Concretamente, tienen su punto de arranque en las llamadas “*visitas*” dadaístas, que constituyen el antecedente directo de las “derivas” surrealistas. La primera “visita” que realizó Dadá tuvo lugar el 14 de abril de 1921 en París. Se había convocado a los miembros del grupo a las tres de la tarde frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre. Desde allí saldría el colectivo de dadaístas a *pasear* por la ciudad durante varias horas; un grupo compuesto, entre otros, por Tristan Tzara y los futuros surrealistas André Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret y Philippe Soupault. Con esta acción, Dadá pretendía inaugurar una nueva práctica estética en el marco de la ciudad, haciendo del caminar el centro mismo de la propuesta. El testigo de esta invención dadaísta lo recogerían las “derivas” surrealistas a partir de 1924. Al principio se efectuaron en espacios naturales abiertos, aunque pronto pasaron a practicarse en la ciudad, donde estos tránsitos cobraban su auténtico sentido. Se desarrollaban en un estado de semi-automatismo, rayando el sonambulismo, característico de los estados crepusculares que oscilan entre la consciencia y el inconsciente.

del inconsciente, que mediatiza resultados que podrían adquirirse por vía de otros sistemas, como por ejemplo la hipnosis. De hecho, tal y como plantea Francesco Careri: ‘La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control.’ (Careri, 2002: 83-84). Por eso, es significativo que los surrealistas sintieran predilección por el ocaso para llevar a cabo sus “derivadas”: ‘Preferían la noche, pero no desdeñaban la luz diurna, con preferencia por el crepúsculo.’ (Martínez Sarrión, 2008: 99).

Lo interesante en este punto es que los surrealistas buscan ilustrar también sus “derivadas” y las potencialidades inconscientes que en éstas se ponen en juego; por ello se proponen plasmar sus deambulaciones en lo que Breton mismo denominó “*mapas influenciales*”, que servían para marcar en distinto color los lugares más frecuentados y los más detestados, dando lugar a auténticas *cartografías* basadas en estados del ánimo.<sup>142</sup> Así, al llevar la experiencia de las “derivadas” a un soporte, los surrealistas consiguen concreciones cartográficas dignas de la psicogeografía esquizoanalítica que defendieron los autores de *L’Anti-Edipo*. El resultado es, pues, un mapa autoproducido, que carece de leyenda y escala, ya que es un mapa en constante cambio. El “paseo del esquizo”, como travesía del “nómada”, crea en dicho mapa los vectores direccionales que acusan los incrementos o decaídas intensivas de la actividad deseante, y en virtud de ello producen, en su *derivar*, la cartografía personal de la ciudad, de sus registros espacio-temporales, según es vivida, descubierta, experimentada. La calle así entendida se erige en el espacio mismo del “devenir”, y en donde suceden “*eventos*” insospechados.<sup>143</sup> Pues bien, no puede entenderse en toda su dimensión este “dispositivo” nomádico, sin considerar, aun brevemente, la práctica desestructurante del “*flâneur*”, ‘aquel personaje efímero que, rebelándose contra la modernidad, perdía el tiempo deleitándose con lo insólito y lo absurdo en sus vagabundeos por la ciudad.’ (Careri, 2002: 71). El *flâneur*, aquel que se pasea sin rumbo

---

<sup>142</sup> ‘A partir de estas primeras deambulaciones nació la idea de formalizar la percepción del espacio ciudadano bajo la forma de unos *mapas influenciales*, que volveremos a encontrar en la cartografía situacionista, asociados a la visión de una ciudad líquida. La intención era realizar unos mapas basados en las variaciones de la percepción obtenida al recorrer el ambiente urbano, el comprender las *pulsiones* que la ciudad provoca en los *afectos* de los transeúntes. Breton creía en la posibilidad de dibujar unos mapas en los cuales los lugares que nos gusta frecuentar fuesen de color blanco, los que deseamos evitar de color negro, y los restantes de color gris, que representaría aquellas zonas en las cuales se alternan las sensaciones de atracción y de repulsión.’ (Careri, 2002: 86-87).

<sup>143</sup> ‘El *flâneur* no es sólo alguien que no está en casa y está en el umbral de la ciudad, él es empujado por el deseo, por la curiosidad, por los objetos, por las mercancías y su trayectoria urbana es gobernada como la del Bloom-Ulyses por las corrientes y la casualidad. La ciudad no se constituye sólo por el espacio de la función, de la previsión y de la causalidad, sino también por aquél de la casualidad, del azar y de la indeterminación. En el paseo se revela la posibilidad de explorar la ciudad en numerosas direcciones, encontrando cada vez nuevos significados, épocas, símbolos, proyectos colectivos y personales. El paseo es instrumento y metáfora moderna de reconstrucción y de uso subjetivo y “abierto” de la ciudad en contraposición a la visión de conjunto orgánica de la ciudad medieval y a la racional y cartesiana de la ciudad moderna industrial.’ (Amendola, 2000: 101).

fijo, que transita por los bulevares, los pasajes comerciales, los mercados de antigüedades...<sup>144</sup> No parece desacertado, entonces, entender a los surrealistas en sus “derivas” como al *flâneur* en sus vagabundeos. Ambos circulan de idéntica forma, trazando una cartografía urbana en paralelo a la de su propia psique. Paseante nómada por excelencia, el *flâneur* muda de registro identitario según los paseos que emprende. Y así, *el paseo del flâneur es también el del “esquizo”*.<sup>145</sup>

Por eso, decir *flâneur* es otra prácticamente forma de decir “loco”. No por casualidad, en 1948, Breton titulaba uno de sus ensayos “El arte de los dementes: libertad para vagabundear”, y unos años antes, en 1926, Louis Aragon publicaba su libro *Le Paysan de Paris*, obra heredera de la tradición de la “*flânerie*”.<sup>146</sup> ‘En este sentido, los poetas surrealistas, cuya dedicación favorita consistía en vagar por las calles como adolescentes que hacen novillos en el colegio, produjeron una serie de escritos donde elevaban a la figura del *flâneur* (o errabundo) a un estado apoteósico.’ (Spector, 1997: 70). En definitiva, no es extraño comprobar que el propio André Breton se inspirase en el modelo del *flâneur* para recrearlo en las “derivas” surrealistas. De él tomó distintos elementos, como la importancia del contexto urbano, el paseo indeterminado y el

---

<sup>144</sup> Walter Benjamin en *El Libro de los pasajes*, obra que comienza a escribir en 1927 y que continúa hasta su muerte en 1940, dedica especial atención al rol del *flâneur*; incondicional vagabundo de mercadillos, galerías comerciales y puestos de antigüedades: ‘El *flâneur* adopta la forma de explorador del mercado. En calidad de tal es al mismo tiempo el explorador de la multitud.’ (Benjamin, 1993: 58). Así insistía Benjamin: ‘El bazar es la última comarca del “*flâneur*”.’ (Benjamin, 1993: 71). También lo era, de hecho, para los surrealistas, que adoraron los objetos extraños que podían encontrar en estos mercadillos: los “*objets trouvés*”. Así, en los paseos de los surrealistas, como en aquellos del *flâneur*, marcados por el estilo deambulante del nómada urbano, acontecían abundantes hallazgos de objetos insólitos que inspiraron la creación de “*objetos surrealistas*”, a los que eran muy aficionados estos artistas, desde Giacometti y Salvador Dalí a los surrealistas belgas (con sus “*objets boulevardsant*”). Todos ellos, en su transitar errante, estaban siempre a la espera de topar con lo “*maravilloso*”, sea cual fuere su formato. Por eso no desdeñaban el impacto turbador de objetos anómalos que ponían en jaque la concepción utilitarista cotidiana, como si hubieran sido sacados de un sueño. Así mismo, la figura preclara de Ramón Gómez de la Serna se adelantó también a esta práctica surrealista relativa a la revalorización del objeto como tal, con importancia en sí mismo, que supo anunciar en su afición desmedida por la adquisición de objetos raros, plasmándola en su novela *El Rastro* (1914).

<sup>145</sup> Con origen en Apollinaire y su libro sobre París, *Le Flâneur des deux rives* (1918), el *flâneur* opera como los personajes de Beckett; como el beduino “deleuzoguattariano”: se mueve sin cambiar de sitio; como aquellos que esperaban a Godot. El *flâneur* es también como los personajes de Joyce. ‘La operación de Stephen Dedalus era una abstracción cartográfica puesta por escrito. Una lectura mental de los escalones espaciales en los que un ser humano se sitúa en un momento dado.’ (Mora, 2012: 136).

<sup>146</sup> Conectar el *flâneur* con el loco nos lleva irremediabilmente a María Zambrano y a su noción del “idiotista”: ‘Anda siempre errante, el idiota. Si vive en una casa sale de ella temprano y regresa entre las sombras. [...] Y como propiamente no está en un lugar va de un lado para otro, recorriendo todas las calles y plazas donde se detiene un cierto tiempo. [...] Lo recorre todo; pasa por todo. [...] el idiota, aunque vaya y venga, no retrocede ni avanza, no va a ninguna parte, no se dirige a lugar alguno, aunque en llegando a alguno se detenga. Está en todas partes de la misma manera, sin intención; se mueve sin causa y sin finalidad. [...] Y así no transita al modo humano, ni corre al modo animal. En tanto que cuerpo que se mueve se asemeja a los astros; aparece y desaparece en un horizonte propio, siguiendo su propia órbita. [...]’ (Zambrano, 1982: 179-185).

azar que lo preside. No obstante, el caso bretoniano resulta peligroso, en la medida en que finalmente aprisiona la tendencia disgregadora de las “derivadas”. Este cambio radical, tan típico del “Papa negro”, se aprecia sobre todo en sus encuentros con la joven Nadja. En un principio, Breton topó con ella de manera fortuita y misteriosa mientras circulaba sin rumbo por las calles de París, y a partir de entonces emprendieron juntos una serie de paseos que eran realmente “devenires”. A lo largo de dichos paseos, Breton crece en “afectos” y “deviene-otro”; muta en Nadja.<sup>147</sup> Por eso al inicio de su libro titulado precisamente *Nadja*, se interrogaba Breton sobre la propia identidad, argumentando que en realidad somos las personas con las que nos relacionamos.<sup>148</sup> “¿Quién soy yo?”, he ahí la pregunta colateral a todas las “derivadas”, pues el objeto de las mismas no es otro que provocar la construcción des-organizada de la subjetividad. Por eso el *flâneur*, como diría Baudelaire, es “un yo insaciable de no-yo”. Es como el “esquizo”, el sujeto del “yo” diluido.<sup>149</sup>

Ocurre, sin embargo, que la metamorfosis identitaria de este “devenir-Nadja” es sobrecodificada enseguida, pues Breton se obsesiona con la idea de conectar la deambulación con la búsqueda de la mujer ideal que ansía alcanzar. Con lo cual, no importa en cuántas mujeres pueda “devenir” Breton, ya que para él todas las mujeres son una sola, la misma, a la que está predestinado. ‘*Est-ce enfin vous cette femme, est-ce que seulement aujourd’hui que vous deviez venir.*’ (Breton, 1980: 74).<sup>150</sup> Breton termina por aniquilar la “mística de los encuentros” en el instante en que *deja de encontrar para empezar a buscar*. De esta manera, la

---

<sup>147</sup> ‘También Breton se construye diferente a través de Nadja. Incluso la ciudad de sus sueños, París, se presenta distinta desde la mirada de la mujer en los paseos que descubren sitios familiares convertidos en sorprendentes. [...] Nadja es la calle, el presente mientras va ocurriendo, la pura contemporaneidad, la mujer sin pasado [...]’ (De Diego, 2003: 83).

<sup>148</sup> ‘*Qui suis-je? Si par exception je m’en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je «hante» ?*’ (Breton, 1964: 9).

[‘¿Quién soy yo? Como excepción, podría guiarme por un aforismo: en tal caso, ¿por qué no podría resumirme todo únicamente en saber a quién “frecuento”?’ (Breton, 1997: 95)].

<sup>149</sup> En esta línea, se produce una simbiosis natural entre la figura del *flâneur* y la del *dandy*, las cuales, coetáneas en época y circunstancias, presentan por igual las condiciones para la fabricación de una identidad cambiante e inestable. Si el *flâneur* es el que variaba a través de sus trayectos sin rumbo, el *dandy* será aquel que, también en el contexto de la urbe moderna, entraña la producción de una identidad compuesta mediante la transmutación en distintas personalidades integradas. En pocas palabras, el dandismo es el culto bohemio al “yo” en cuanto identidad fluida y cambiante, basada en la performatividad (que no en la representación) de distintos roles; como así puede apreciarse en algunas obras de la época, caso de *Flametti o el dandismo de los pobres*, novela del dadaísta Hugo Ball. El *dandy* es un *nómada de la identidad* como el *flâneur* lo es también a su modo. Desde esta perspectiva, destaca entre los surrealistas el caso de Soupault, célebre por su camaleonismo; si bien el gran *dandy* del imaginario surrealista es Jacques Vaché, siempre *disfrazado de sí mismo* en la piel de otras personas. El propio Breton quiso desarrollar una veta de dandismo, en honor a su amigo fallecido –actitud afectada, vestimenta cuidada y con ciertos toques de originalidad, colores llamativos, etc.

<sup>150</sup> [‘¿Eres finalmente tú esa mujer? ¿Era precisamente hoy cuando debías llegar?’ (Breton, 2000: 62)].

participación del azar, que era fundamental en las “derivadas” surrealistas, desaparece; pues para Breton no se trata ya de una cuestión de azar, sino de un azar condicionado, que él llama “objetivo” (“*hasard objectif*”). El líder surrealista parece no darse cuenta de esta incompatibilidad flagrante: *el azar no puede ser objetivo*. El azar no se propicia ni se busca. El azar *acontece*. En cualquier caso, Breton tiene que racionalizar el encuentro, darle una interpretación, justificarlo, y así controlarlo. En cambio, lo que no podrá controlar será la configuración de un nuevo tipo de ciudad, gestada como producto de las “derivadas”. No en vano, ya indicábamos antes el rol protagonista que adquiere la calle como espacio en el que tienen lugar dichas “derivadas”, y por tanto, la importancia del espacio urbano en el desarrollo de la oscilación subjetiva. Nos hallamos ante la ciudad como marco de aplicación de “dispositivos” rizomáticos. Bajo este punto de vista, es justo hacer notar que la ciudad pasa a funcionar como una “meseta”, es decir, como un espacio de tránsito gracias al cual acontece el crecimiento de los “afectos”. Así, la metrópoli se convierte en el enclave idóneo para los *paseos del “esquizo”*: la ciudad moderna como *espacio del “devenir”*. Como dijera Guy Debord: ‘Las grandes ciudades son propicias para esa distracción que nosotros llamamos deriva. La deriva es una técnica del desplazamiento sin objetivo [...]’ (Citado en Andreotti; *et. al.* (eds.), 1996: 50). Todo ello se concreta en una concepción específica de ciudad como receptáculo de “máquinas de guerra” espacio-temporales, surgidas en torno a la propia circulación de las “derivadas”.

De esto se concluye la epifanía de un nuevo tipo de urbanismo, el cual, perfilado de manera colateral a estos paseos, pone en cuestionamiento la estructura metropolitana. En sus “derivadas”, los surrealistas están planteando una ciudad distinta a la que cotidianamente se muestra; una ciudad por descubrir, siempre nueva, diferente a como se supone que ha sido pensada, y lo hacen subvirtiendo su orden interno y su carácter utilitario, su planeamiento como simple escenario de las rutas que recorren a diario sus habitantes, sin salirse de los circuitos que realizan para ir de casa al trabajo, del trabajo a casa, de casa al lugar de ocio, etc. Con las “derivadas” se propone, en definitiva, una ciudad que se *des-organiza* para devenir una “*ciudad-cuerpo*”. Una ciudad que no tiene ni orden ni concierto, que puede ser atravesada de mil formas, que muestra diversos planos, infinitos umbrales. ‘La errancia representa pues una interrogación política de la ciudad. Es escritura en marcha, y crítica de lo urbano considerado como la matriz de los guiones en que nos movemos. Fundamenta una estética del *desplazamiento*.’ (Bourriaud, 2009b: 115). Por eso el “*flâneur* surrealista” reconstruye la ciudad con sus movimientos de fuga. Se obtiene así una mirada caleidoscópica de la urbe moderna, que va de la mano de una nueva *cartografía deseante*. En este sentido, sería acertado plantear la producción de la ciudad como un “espacio heterotópico”. Según la explicación que da Foucault, las “*heterotopías*” se

corresponden con la descripción “mística y real” del espacio en que vivimos. Son espacios físicos o mentales donde las normas de conducta se han suspendido, donde no hay un funcionamiento preciso sino diverso, donde varios espacios incompatibles entre sí se yuxtaponen en un solo lugar, y donde acaecen fisuras temporales, dando lugar a un espacio de polos opuestos. En esta ciudad hay moverse, por tanto, como el “nómada”: hay que “devenir-minoritario”; loco, paria, inmigrante. Este es el nuevo ciudadano de las cartografías esquizoanalíticas; pues el inmigrante, como el *flâneur*, es incapaz de echar raíces. Precisamente, al referirse al inmigrante Mezzadra habla del “ciudadano de frontera”, aquel que es capaz de ejercer el “derecho de fuga”.<sup>151</sup>

Todo este bagaje nomádico cultivado por los surrealistas es recogido décadas después por la organización artístico-revolucionaria de la Internacional Letrista, convertida en 1957 en la Internacional Situacionista. Este grupo articulará sus principios precisamente en torno a la teoría de la “deriva”, siendo Guy Debord el primero en elaborar un mapa de “derivadas” situacionistas, titulado la *Guide Psychogéographique de Paris* (1957). Aparte de Debord, célebre por su libro *La sociedad del espectáculo* (1967), Constant es otro de los miembros más destacados del colectivo situacionista. Se le conoce por diseñar una ciudad alternativa que llamó “Nueva Babilonia”. La originalidad de este proyecto parte de la idea de *construir una “ciudad nómada” para una “población nómada”*. El propio Constant definió Nueva Babilonia como ‘un territorio para nómadas a gran escala’ (Constant, 2009: 7) que pudiera ser habitado por una sociedad errante. No en vano, su inspiración procede de los planos que ideó para un campamento de gitanos en Alba. Salta a la vista que, de partida, tal y como advierte el propio Constant, Nueva Babilonia no tiene nada que ver con la idea tradicional de ciudad. Podemos decir, a grandes rasgos, que Nueva Babilonia es el caso más logrado de “ciudad-cuerpo”, por presentar una movilidad incesante de su población y una nueva trama espacio-temporal. Por otro lado, gracias a los vagabundeos de sus habitantes, Nueva Babilonia está pensada para el cambio constante de sus espacios a partir de la intervención activa de los ciudadanos. De hecho, en Nueva Babilonia no hay acto urbano individual, sino que se deben al compromiso creativo de la multitud –al “trabajo vivo” del “*General Intellect*”, a la “potenza” de los “agenciamientos maquínicos”. Así el neobabilonio resulta de un entrecruzamiento de múltiples “yoes” en composición que inciden

---

<sup>151</sup> En la participación política mediante la cual se construye y reconstruye el espacio urbano, dice Saskia Sassen que la acción del inmigrante es prioritaria; dado que trae consigo un “retorno” al espacio urbano como “recuperación del lugar” frente al apropiación que imprime la “ciudad global” de los tiempos de Imperio. En este sentido habla la socióloga del potencial de “desterritorialización” de los inmigrantes, y de su capacidad para crear una nueva topografía de poder. De ahí la importancia del *vagabundeo* del “nómada”, que frente a la táctica de internamiento y confinamiento, pulula sin más itinerario que el que le marcan los impulsos afectantes. Es un “*flâneur libidinal*”.

en la reestructuración perenne del espacio que habitan. Recordemos en este punto que el *flâneur* es también el hombre de lo colectivo, el que tiene por hábitat las calles abarrotadas y los grandes bulevares. Ya lo señalaba Walter Benjamin, el *flâneur* es el “*hombre de la multitud*”.<sup>152</sup>

De lo anterior resulta una *cartografía esquizoanalítica* hecha *ciudad*; una ciudad fabricada por el deseo inconsciente. Ciudad elaborada por el mapeado de los recorridos libidinales que impulsa el “devenir”, dando lugar al juego *laberíntico* del extravío identitario y la construcción colectiva del “yo”.<sup>153</sup> Todo ello incide en las poderosas similitudes del proyecto situacionista con el de las “derivas” surrealistas. Un fenómeno que no se queda limitado a las “derivas” parisinas, sino que se hace también extensible a las prácticas cultivadas por los surrealistas españoles. En efecto, dicho formato de “devenir” conoció una versión autóctona en España, practicada sobre todo por el colectivo de jóvenes de la Residencia de Estudiantes. Véanse sin ir más lejos los paseos erráticos de la “Orden de Toledo”, que Moreno Villa describió como una práctica “romántica-bohemio-delirante”.<sup>154</sup> Se trataba de trayectos

---

<sup>152</sup> Dicha urbe persigue el logro de un entorno social lúdico con base en la creatividad de todos los individuos. Así, en contra de la sociedad utilitarista y del modelo ontológico que ésta produce, el “*homo faber*”, los situacionistas proponen con Nueva Babilonia la producción de una subjetividad esencialmente creativa que personifican en el “*homo ludens*” del que hablara John Huizinga. Por un lado, el “*homo faber*” se corresponde con un sujeto “molarizado” que será incapaz de lanzar trayectos rizomáticos, porque, como dice Constant, está *enraizado*: ‘Incluso cuando recorre grandes distancias, el *homo faber* se mueve en un escenario social limitado por la obligación de regresar a un domicilio fijo. Está “atado a la tierra”. Sus relaciones sociales definen un espacio social, que incluye su morada, su lugar de trabajo, la morada de su familia y de sus amigos. Por el contrario, el neobabilonio escapa a estos vínculos constrictivos. Su espacio social no tiene límites. Puesto que ha dejado de estar “enraizado”, puede circular con total libertad, con tanta mayor libertad si se tiene en cuenta que el espacio que atraviesas cambia constantemente de forma y de atmósfera y que, por ello mismo, cada vez es distinto. La movilidad, así como la desorientación que provoca, favorecen los contactos entre las personas.’ (Constant, 2009: 38). Por su parte, el “*homo ludens*” canaliza por medio de la creatividad un modo de vida comunitario, y trae consigo la posibilidad de infinitos “dispositivos” para el “devenir-común”, en otras palabras, infinitos “agenciamientos” que hacen un uso colectivo del espacio urbano.

<sup>153</sup> ‘Ya no se tratará de extraviarse en el sentido de “perdersé”, sino en el sentido más positivo de “encontrar caminos desconocidos”. Bajo la influencia de los “extravíos”, el propio laberinto cambia de estructura. Se trata de un proceso ininterrumpido de creación y destrucción que yo denomino *laberinto dinámico*.’ (Constant, 2009: 64).

<sup>154</sup> Así lo recuerda José Moreno Villa, miembro de la célebre Orden: ‘Los caballeros de la Orden de Toledo no iban a la ciudad matriz en busca de los detalles que emboban a los turistas, sino de experiencias personales. En vez de alojarse en los hoteles señalados por las guías, se acomodaban en las posadas de la Santa Hermandad o de La Sangre, entre arrieros, burros y telarañas que seguían siendo los mismos que en tiempos de los Reyes Católicos o de Cervantes. Cenaban y bebían sin continencia y se lanzaban luego al laberinto de callejuelas que, desde luego, estaban menos alumbradas que ellos. Hacían mofa de los monumentos consagrados, pero besaban las piedras por las que habían pisado generaciones y razas y mucha gente como ellos, los Grecos, Lopes de Vegas, Cervantes, Herreras, Quevedos, Calderones, alucinados e inquietos. Buscaban sitios de miedo; caminaban buscando sorpresas.’ (Moreno Villa, 2010: 296). En este contexto, los surrealistas españoles devienen dignos antecedentes de los neobabilonios: ‘Vagan a través de los sectores de Nueva Babilonia en busca de nuevas experiencias, de ambientes desconocidos hasta el momento, pero sin la pasividad de los turistas, sino plenamente conscientes de su poder para actuar sobre el mundo, para transformarlo, para recrearlo.’ (Constant, 2009: 31). No por casualidad, Moreno Villa supo intuir el espíritu lúdico de las prácticas errabundas por Toledo,

generalmente nocturnos improvisados por el grupo de amigos, que transitaban a veces disfrazados, y habitualmente acompañados de buenas dosis de alcohol, en el incomparable encuadre toledano, dando lugar a experiencias oníricas que Buñuel relata con detalle en sus memorias.<sup>155</sup> Además, la propia idea de la fundación de la “Orden” vino suscitada, según el cineasta, por una alucinación en la que se vio a sí mismo vagando por la ciudad, realizando acciones surrealistas.<sup>156</sup> Así mismo, otra analogía de las “*dérives*” (“derivas”) y “*détournement*” (“desvíos”) surrealistas en suelo español son los paseos que este mismo grupo de amigos designó con el término “*ruísmo*” (vagar por las *rues*); un vocablo atribuido a Pepín Bello, como es sabido, uno de los pilares fundamentales del grupo residencial.<sup>157</sup> Se trataba de deambulaciones, preferentemente nocturnas, realizadas por las calles de la capital, en un estado de divertimento que bordeaba el sonambulismo y la agitación inconsciente. Hallamos la mejor instantánea de esta inclinación sonambulesca en una acuarela de Dalí titulada *Sueños noctámbulos*, del año 1922, en la que el pintor plasma el tránsito alucinado de un paseo sin rumbo, al amparo de la noche madrileña, en compañía de Buñuel y Maruja Mallo -cuyas figuras pueden distinguirse fácilmente hacia el centro de la composición-, en un entorno facetado de influencias cubistas y simultaneístas.

Pero los jóvenes españoles no sólo fueron paseantes noctámbulos; en realidad, también practicaron sus trayectos durante el día, poniendo en tela de juicio el modo de estar en la ciudad y de circular por ella; sin rumbo fijo, sin sentido práctico y sin finalidad regulada por horario o destino. Sus favoritos eran los paseos que incluían las “*visitas a lugares anodinos*”, que les servían para deconstruir literalmente el sentido del espacio público: eran, por ejemplo,

---

vinculándolo a Huizinga: ‘Pero en realidad o en el fondo, el gran móvil era la osadía juvenil, que conquistó incluso a los filósofos. ¿Es que el *Homo Ludens* de Huizinga no responde al valor que entonces se le concedió a la juventud y, consiguientemente, al juego?’ (Moreno Villa, 2010: 296).

<sup>155</sup> ‘A menudo, en un estado rayano en el delirio, fomentado por el alcohol, besábamos el suelo, subíamos al campanario de la catedral, íbamos a despertar a la hija de un coronel cuya dirección conocíamos y escuchábamos en plena noche los cantos de las monjas y los frailes a través de los muros del convento de Santo Domingo. Nos paseábamos por las calles, leyendo en alta voz poesías que resonaban en las paredes de la antigua catedral de España, ciudad ibérica, romana, visigótica, judía y cristiana.’ (Buñuel, 1982: 74).

<sup>156</sup> Hasta cierto punto nos permiten estas circunstancias entablar una concordancia entre la “Orden de Toledo” con aquella otra Orden caballeresca, la “Orden de Caminantes Andantes”, que imaginó H. D. Thoreau, la cual hacía del caminar su seña nobiliaria. Aunque Thoreau planteaba su alegato a favor del paseo en un ambiente natural, los surrealistas, herederos actualizados del romanticismo, saben adecuarlo a la urbe moderna. En la base comparten un pacto innegociable en pro del itinerario errante.

<sup>157</sup> En conversación con Max Aub, recuerda Rafael Alberti la invención del “ruísmo” por parte de Bello: ‘Pepín Bello era un tipo genial. Era un transeúnte que iba por la Residencia, que había sido residente; muy gracioso, muy agudo, al que se le ocurrían cosas extraordinarias. [...] el que había hablado más de todo eso y se pasaba la vida perdiendo el tiempo sin hacer nada, por las calles, era Pepín, haciendo el putrefacto. Inventando... Esto fue cuando salió el “anaglifo”, el “ruísmo”... El ruísmo era la tendencia de ir por las calles. Hay muy pocos ejemplos de “ruísmo”. Buñuel conocía todas estas cosas muy bien [...]’ (Aub, 1985: 287-288).



intervenciones de carácter lúdico en torno a un monumento, el cual reinterpretaban y sacaban de contexto, sentando así las bases de una especie de “*happenings*”. Lo más curioso es que los surrealistas españoles se adelantaron varios años a los franceses a la hora de poner en práctica este tipo de acciones urbanas, ya que las “*derivadas*” surrealistas en París no empezaron propiamente hasta 1924. Y es que como dijésemos en el capítulo anterior, había un “estado del espíritu” en la época y un ambiente compartido entre estos jóvenes; el surrealismo “estaba en el aire”.<sup>158</sup> Con el paso del tiempo, estos paseos irán experimentando una modificación sustancial. Véase Buñuel, que con los años tenderá a repetir los mismos recorridos en sus ratos de ocio. Pues si en su juventud se había paseado aleatoriamente y sin rumbo aparente, como los protagonistas de *El discreto encanto de la burguesía*, que caminan desorganizados por la carretera, comprobamos que, fieles al retrato que nos pinta Jean-Claude Carrière, el cineasta se convertirá en un hombre que disfruta transitando por los mismos lugares, un hombre de costumbres, de hábitos fijos; pero a pesar de todo -he aquí lo importante- un hombre de *deserción interior*. De hecho, como trataremos en el capítulo 6, Buñuel es un ejemplo manifiesto del “*Eterno Retorno de lo diferente*”; quien, *en la repetición de lo mismo, provoca lo diferente*: provoca “*devenires*” que someten a variación la identidad “*molar*”; en lo que encaja muy bien con la actitud de “*nómadas*” identitarios como Vaché o Artaud: la revolución es siempre *interior*, es una revolución *corporal*. Buñuel se conduce, pues, como el beduino, el que *viaja sin cambiar de sitio*.<sup>159</sup> En suma, se trata de un extravío del “yo”. La *molecularización* es un viaje interior, un alejamiento de sí mismo. La Odisea de la identidad. Una *Odisea* que no es la del héroe mítico, sino la de Joyce. ‘*La Odisea* dislocada: que no es la polimorfía de Ulises reunida, totalizada en un retorno en sí, hacia sí [...]. Más bien, la intensa deriva en el lugar donde se entrechocan los fragmentos, en el Ulises de Joyce.’ (Lyotard, 1975: 13).<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Como explica Francisco Aranda, ‘cinco años antes de que se le ocurriese lo mismo a Breton y su grupo de París, los jóvenes presurrealistas madrileños pusieron en práctica las “*Visitas a Lugares Anodinos*”, donde se pasaban de su belleza y emitían elogios pomposos. En esto había, quizás, un deseo de caricaturizar las excursiones domingueras usuales entre los santos varones de la Institución [Libre de Enseñanza]. Llevando las cosas más lejos practicaron la “*Re-Inauguración de Monumentos*”: cualquier estatua en bronce de un general o poeta de segunda fila les servía para el acto. Lorca solía hacer de alcalde, por lo de su pico de oro, y encaramándose al monumento pronunciaba un vibrante discurso académico de elogios, como sólo él, con su gracia y facilidad de palabra, podía hacer. Se le aplaudía a más no poder.’ (Aranda, 1981: 45-46).

<sup>159</sup> ‘Hay algo reconfortante en la repetición de los mismos gestos, de los mismos silencios, en recorrer un mismo itinerario. [...] Ese es el sentido del peregrinaje. A Buñuel le gustaban los caminos familiares, previsibles, donde uno podía tener siempre los mismos pensamientos, *aunque no necesariamente*. Luis, cuya imaginación era desbordante, era en realidad un hombre de costumbres, de gestos y actitudes repetidas. *Toda su curiosidad era interior. Era su propia tierra desconocida.*’ (Carrière, 2001b: 65). [La cursiva es mía].

<sup>160</sup> Volvemos a Bloom, el *flâneur* esquizofrénico, para hacer una Odisea de la identidad diferente a la homérica, ya que Ulises, en su retorno a Ítaca, no destruye su “yo”: en su viaje no se comporta como “*nómada*”, sino como “*trashumante*” que vuelve al origen, pues no ha logrado desprenderse de las *raíces*: ‘Ulises no se destruye a sí mismo, no renuncia a sus deseos más profundos: vivir, volver a ver a su mujer,

## 5.5. Escritura automática y otras formulaciones de “*literatura menor*”.

Entre los distintos mecanismos empleados por el surrealismo para anular el “yo” y reivindicar el inconsciente, queda por estudiar aquellos relacionados con los procesos de escritura; y es que no debemos menospreciar su potencialidad “molecular”. De hecho, la escritura funciona como un “dispositivo” de alta eficacia que sirve para impulsar múltiples “devenires”. Pensemos por ejemplo en la obra esquizoide de Artaud, o en la “literatura menor” de Kafka; dos autores que por medio de su escritura devienen “extranjeros” en su propia lengua –“*nómadas*” en su idioma materno. Deleuze expuso esta cualidad de la escritura: ‘*L’écriture est inséparable du devenir: en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu’à devenir-imperceptible.*’ (Deleuze, 1993: 11).<sup>161</sup> En esta línea, trataremos a continuación los procesos de descomposición del “yo” edípico generados a partir de la escritura surrealista. Destaca en primer lugar la “*escritura automática*”, elemento fundamental entre las características del surrealismo. En *Du surréalisme en ses œuvres vives* (1957), André Breton declaraba que, a pesar de su proliferación en los distintos campos de la creación artística, el surrealismo tuvo su origen en una “operación de gran envergadura concerniente al lenguaje”, que localizaba en los primeros conatos de escritura automática que él mismo, junto con Soupault, habían desarrollado a dúo en la concepción de *Les Champs magnétiques* en 1919. El líder surrealista llevaba algún tiempo practicando este tipo de escritura, desde que una noche de enero de ese mismo año, al poco de morir Vaché, tuvo una inspiradora revelación en estado de duermevela: le vino a la cabeza la frase automática “*Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre*” (“Hay un hombre cortado en dos por la ventana”). Le pareció una imagen poética de tal fuerza que se decidió a estimular este tipo de concreciones verbales inconscientes por medio de la escritura, aunque inspirándose, cómo no, en el sistema freudiano:

*‘Tout occupé que j’étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d’examen que j’avais eu quelque peu l’occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d’obtenir de moi ce qu’on cherche à obtenir d’eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l’esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s’embarrasse, par suite,*

---

a su hijo, recuperar su estado. Mucho menos renuncia a sí mismo. Al contrario, quiere recuperarse, volver a ser el que es: señor de Ítaca y de su casa. Sabe quién es en todo momento y sólo pretende reconciliar su identidad con la naturaleza de las cosas.’ (De Francisco, 2012: 43).

<sup>161</sup> [‘La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir imperceptible.’ (Deleuze, 1996: 11)].

*d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée.'*

(Breton, 1979b: 33-34).<sup>162</sup>

### 5.5.1. "Devenir-loco" en la lengua.

Breton se propuso así llevar a la práctica un recurso "inconsciente-literario" que permitiera sacar a la luz el "ello". El riesgo está en que lo hace bajo la influencia de los métodos psicoanalíticos, lo cual irremediamente le llevará con el paso del tiempo a reterritorializar las prácticas de escritura inconsciente.<sup>163</sup> En cualquier caso, el sentido originario de la escritura automática consiste en despejar el paso a la productividad inconsciente levantando el peso lapidario que se ejerce sobre él. Por eso lo que pretenden los surrealistas es escribir *inconscientemente*. En lo que sigue se expondrán los distintos métodos que aplican a la escritura para hacer viable este estado de "inconsciencia". En primer lugar, el imperativo insoslayable de la escritura surrealista es provocar la *ruptura del orden lógico del discurso*. Desde este punto de vista, es absolutamente necesario acabar con el vasallaje rendido a la razón. Dicho brevemente, para el surrealismo la escritura ya no debe nada a la lógica. En esta medida, la propuesta de los surrealistas es *aprender a escribir desde el inconsciente*, y no desde el estado usual del "yo" consciente. Pues bien, qué duda cabe que la consecuencia de subvertir la lógica habitual del lenguaje se concreta en un tipo de "*devenir-menor*" de la lengua. Es un fenómeno que inequívocamente provoca un acontecimiento afectante en el seno de las disposiciones "molares" de la "lengua materna", lo cual dispara la trayectoria de fuga en el interior de la escritura dominante. De hecho, la ruptura del "sentido común" es el primer paso para liberar la escritura de su corsé arborescente, puesto que como aclara Deleuze, el "*sentido común*" es el rasgo característico de los "*órganos*" (tendencia a la fijación estructural, a la "codificación" significativa), y no de los "*cuerpos*" (que esquivan toda *organización*).<sup>164</sup> En el "sentido común"

---

<sup>162</sup> ['En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta*.' (Breton, 2002: 31)].

<sup>163</sup> 'A pesar de su fidelidad, casi desesperada, al principio de espontaneidad pura, el mismo Breton no pudo abstenerse por completo de juzgar sus escritos automáticos. Algunos de ellos los eliminó de sus libros (*Poemas con vocabulario, Poema exhibicionista, Poema escatológico, Los infiernos superficiales*, etcétera), por encontrarlos menos representativos que los demás.' (Alexandrian, 1974: 49).

<sup>164</sup> '*Dans le sens commun, «sens» ne se dit plus d'une direction, mais d'un organe. On le dit commun, parce que c'est un organe, une fonction, une faculté d'identification, qui rapporte une diversité quelconque à la forme du Même. Le sens commun identifie, reconnaît, non moins que le bon sens prévoit. Subjectivement, le sens commun subsume des facultés diverses de l'âme, ou des organes différenciés du corps, et les rapporte à une unité capable de dire Moi: c'est un seul et même qui perçoit, imagine, se souvient, sait, etc. [...].'* (Deleuze, 1969: 95).

va, por tanto, anexionada una implícita noción yoica, imagen firme e inmutable de la propia subjetividad, correspondiente a la instancia psíquica de un Autor, que es quien escribe –y no la propia escritura la que se produce como tal.<sup>165</sup> De ahí la importancia de “*devenir-loco*” de la lengua; como dijera Deleuze, un “*devenir-imprevisible*”, incitando al “sinsentido de la identidad perdida, irreconocible”. La importancia “deleuzoguattariana” del “*non-sens*”.

Es notorio que los surrealistas comparten plenamente esta concepción del lenguaje como producción sorpresiva e incoherente. ¿De qué otro modo podría entenderse si no la escritura automática? En efecto, el surrealismo se propone desde sus comienzos un empleo alternativo de la lengua más allá de la utilidad que le dota el “sentido común”. Para los surrealistas no existen reglas léxicas, gramaticales, o sintácticas que pongan trabas al lenguaje desinhibido del inconsciente; no hay patrón que impida el desarrollo de una lengua nacida directamente del “ello”, sin filtro racional. Semejante predisposición para la creación literaria asume que las palabras no tienen que manipularse necesariamente de acuerdo a una norma lingüística, sino que, en la conocida aseveración de Breton recogida en *Les pas perdus*, las palabras deben más bien “hacer el amor” entre ellas. Este principio sintetiza acertadamente los valores en defensa de una escritura diferente, de la cual se harán eco otros colectivos pasadas las décadas, sobre todo los situacionistas.<sup>166</sup> De todo esto se extrae la voluntad de sacar el lenguaje de su contexto habitual para despojarlo del “sentido común” y avivar una auténtica “insurrección de las palabras”. Dicho de otro modo, los surrealistas buscaban provocar una nueva Torre de Babel, o casi mejor, la Nueva Babilonia de Constant hecha lingüística. En otras palabras, un “lenguaje minoritario” en cuanto “*heterotopía*” articulada para transitar, para deambular y *derivar* a través de la lengua materna, desvinculándola de funciones semánticas o significantes; pues, como indican los autores de *L'Anti-Œdipe*: ‘*Chaque fois que nous traçons une ligne de variation, les*

---

[‘En el sentido común, “sentido” ya no se dice de una dirección sino de un órgano. Se lo llama común porque es un órgano, una función, una facultad de identificación, que remite una diversidad cualquiera a la forma de lo Mismo. El sentido común identifica, reconoce, del mismo modo como el buen sentido prevé. Subjetivamente, el sentido común subsume facultades diversas del alma u órganos diferenciados del cuerpo, y los remite a una unidad capaz de decir Yo: es un solo y mismo yo el que percibe, imagina, recuerda, sabe, etc. (...)’ (Deleuze, 2011: 108-109)].

<sup>165</sup> ‘*Le sens commun se définissait subjectivement par l’identité supposée d’un Moi comme unité et fondement de toutes les facultés, et objectivement par l’identité de l’objet quelconque, auquel toutes les facultés sont censées se rapporter.*’ (Deleuze, 1985b: 291).

[‘El sentido común se definía subjetivamente mediante la identidad supuesta de un Yo como unidad y fundamento de todas las facultades, y objetivamente, mediante la identidad del objeto en general, al que todas las facultades se suponen que deben referirse.’ (Deleuze, 1988: 363)].

<sup>166</sup> En la revista *I.S.*, nº 8, de enero de 1963, publicaba el colectivo situacionista el artículo “*All the King’s men*”, en el que se afirmaba que ‘el problema del lenguaje se encuentra en el centro de todas las luchas por la abolición o el mantenimiento de la alienación presente; es inseparable del conjunto del campo de estas luchas. Vivimos en el lenguaje como en un aire viciado. Al contrario de lo que piensan los hombres de espíritu, las palabras no juegan. No hacen el amor, como creía Breton, más que en sueños. Las palabras *trabajan* a cargo de la organización dominante de la vida.’ (Subirats (comp.), 1973: 89).

*variables sont de telle ou telle nature, phonologique, syntaxique ou grammaticale, sémantique, etc., mais la ligne elle-même est a-pertinente, asyntaxique ou agrammaticale, asémantique.*' (Deleuze; y Guattari, 1980: 125).<sup>167</sup>

En consecuencia, la “literatura menor” no presenta ni “sentido común”, ni orden ni significado. Se basa en una escritura que rompe la sintaxis y las relaciones de dependencia entre las palabras, extraviando el referente argumental y el sostén gramatical interno. En dicha circunstancia, la literatura se conduce en función de una directa observancia de la actividad inconsciente; la misma de la que se alimentan los sueños. Incluso los mismos surrealistas planteaban la escritura automática como una prolongación onírica.<sup>168</sup> Pero no sólo los sueños comparten los recursos constitutivos del “lenguaje minoritario”; también la locura. Ya lo apuntábamos antes; esta práctica de escritura desemboca necesariamente en un “devenir-loco” del lenguaje. Por ejemplo, en este contexto es de obligada mención *L'Immaculée Conception* (1930), obra que Breton redacta con Paul Éluard, intentando plasmar los efectos verbales derivados de los principales desórdenes mentales.<sup>169</sup> En general, las pautas principales de este tipo de escritura remiten al lenguaje cortocircuitado, inconexo y fluido del esquizofrénico, el cual se circunscribe básicamente a la perturbación de la coherencia entre asociaciones de ideas y efectos de fragmentación (“*spaltung*”). Deleuze y Guattari lo explican en estos términos: ‘*Le code délirant, ou désirant, présente une extraordinaire fluidité. On dirait que le schizophrène passe d'un code à l'autre, qu'il brouille tous les codes, dans un glissement rapide, suivant les questions qui lui sont posées, ne donnant pas d'un jour à l'autre la même explication, n'invoquant pas la même généalogie, n'enregistrant pas de la même manière le même événement [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 21).<sup>170</sup> Así pues, conforme a lo que se analizaba en

---

<sup>167</sup> [‘Cada vez que trazamos una línea de variación, las variables son de tal o cual naturaleza, fonológica, sintáctica o gramatical, semántica, etc., pero la línea es apertinente, asintáctica o agramatical, asemántica, etc.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 102)].

<sup>168</sup> El propio Félix Guattari explicó esta relación entre sueño y escritura, y supo hilvanar los procesos operantes en la formación onírica con las prácticas literarias derivadas de la vanguardia: ‘El sueño actúa por *collage*, por *cut up* (como se dirá más adelante, en la época de la *Beat Generation*), y las nuevas síntesis que constituye se sueldan en “aglomerados”, mediante una especie de “cemento solidificado”. Y lo que otorga su consistencia a esos aglomerados, su clave simbólica –para tomar esta vez un préstamo de los estructuralistas–, se les escapa por definición.’ (Guattari, 2009c: 18).

<sup>169</sup> El libro se divide en dos partes, la primera, “El hombre”, y la segunda “Las posesiones”. Es en ésta donde sus autores compilan cinco ensayos de prosa poética en los que, *literalmente*, “escriben como los locos”. Son: “Ensayo de simulación de debilidad mental”, “Ensayo de simulación de la manía aguda”, “Ensayo de simulación de parálisis general”, “Ensayo de simulación de delirio interpretativo” y “Ensayo de simulación de demencia precoz”.

<sup>170</sup> [‘El código delirante, o deseante, presenta una extraordinaria fluidez. Se podría decir que el esquizofrénico pasa de un código a otro, que *mezcla todos los códigos*, en un deslizamiento rápido, siguiendo las preguntas que le son planteadas, variando la explicación de un día para otro, no invocando la misma genealogía, no registrando de la misma manera el mismo acontecimiento (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 23)].

capítulos anteriores, entre los rasgos del lenguaje esquizofrénico cabe destacar un conjunto de elementos que inciden en la des-*organización* de la lengua: tangencialidad, incongruencia, fluidificación del discurso, descarrilamiento y desplanificación argumental, así como la invención de palabras inverosímiles y la creación de neologismos. Todo ello apunta a la composición de “dispositivos” para deshacer la “molaridad” de la “lengua mayoritaria” y así fabricar *una lengua dentro de la lengua*. O, como decíamos, volvernos extranjeros en nuestra propia lengua. Volvernos “nómadas” del lenguaje.

De este modo, con el desarrollo de dichos mecanismos de fuga se pretende, en definitiva, escapar del marco “fono-logo-céntrico” de la lengua, y obtener con ello también una vía de escape de la subjetividad edípica que aquél lleva acoplada. Según esto, ya no hay Autor ni Significante al que la “cura del habla” pueda recurrir para acallar la lengua discordante del deseo inconsciente. Por eso esta “escritura minoritaria” es, sobre todo, una forma de *dejar hablar al “cuerpo”*, el cual, por fin, evita su *robo*, su representación significativa, su edipización. Antonin Artaud proporciona, una vez más, el mejor ejemplo de este tipo de escritura; pues en su literatura se localiza un ataque continuo a los patrones estandarizados de la lengua. Artaud es, ya lo sabemos, el mejor ejemplo de escritor esquizofrénico.<sup>171</sup> ‘*Il y a longtemps qu’il a crevé le mur du signifiant: Artaud le Schizo.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 160).<sup>172</sup> Entre los aspectos esquizoides de la escritura artaudiana se aprecian sobre todo recursos relacionados con la glosolalia y parafrasia; parloteos confusos e inconexos ligados al lenguaje afásico, en el cual es corriente la observación de formulaciones automatizadas (automatismos inconscientes). Son los gritos de las “palabras sopladas”, los eructos onomatopéyicos de Artaud; un tipo de expresión que el propio Artaud dio en llamar “*lengua algarabía*” o “*lenguaje auvernés*”. ‘Son intentos anti-gramaticales, en los que la voz y la pulsión surgen hermanadas, casi sin mediaciones.’ (Morey en Artaud, 1977: 26). Con estos fonemas, gritos y gruñidos, Artaud rompía la linealidad discursiva y daba entrada a la producción verbal inconsciente por vía de los “*afectos*”. De ahí, pues, que el psicoanálisis busque reintroducirla en el “sentido común”, y si no, siempre tiene la opción de “patologizarla”: es el lenguaje del “loco”. Más oportuno sería entender esta producción lingüística como la ruptura que provoca el “esquizo” en los valores de *referencia* y *significado*, fundamentales para el funcionamiento comunicacional al uso. Por eso en Artaud, como en todo “esquizo”, se dan los llamados “*referential gaps*” (“vacíos

---

<sup>171</sup> ‘Los textos de Artaud son verdaderas máquinas de guerra contra la representación, en pugna por acceder a un espacio previo, no gramaticalizado por la represión, no edipianizado.’ (Morey en Artaud, 1977: 26).

<sup>172</sup> [‘Hace tiempo que reventó el muro del signifiante: Artaud el Esquizo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 140)].

referenciales”), que se producen cuando no hay entidad que satisfaga una expresión; problema que se ciñe por lo general a las expresiones-sujeto u oraciones de identidad. Aspectos de esta índole, entre el “*referential gap*” y la afasia, abarrotan los poemas de *Artaud, le Mómo*:

*o dedí  
a dada orzurá  
o du zurá  
a dada skizí  
o kayá  
o kayá panturá  
o ponurá  
a pená  
poní*

O están igualmente presentes en *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*:

	<i>pah ertin tara tara bulla rara bulla ra para hutin</i>	
<i>Hacia lo sobragudo punzante</i>	<i>poh ertsin putinah ke tula o ki tu la esto o kana dalin descansa o skifar janentsi metera a metera</i>	<i>esto se estrecha y se estrangula</i>

### **5.5.2. El inconsciente hecho escritura.**

Salta a la vista que en este marco se contextualiza sin problemas la práctica surrealista que Breton definiera como “*escritura automática*”; un método de escritura que, tal y como anunciábamos, pretende la eliminación del control psíquico consciente para que en el acto de escribir el individuo se entregue sin reservas a la producción inconsciente. Motivo por el cual afirma Maurice Blanchot en “*Réflexions sur le Surréalisme*”: ‘*L’écriture automatique est une machine de guerre contre la réflexion et le langage.*’ (Blanchot, 1949: 91). Ahora bien, para llegar a dicho estado de inconsciencia deben seguirse unas pautas básicas. A este respecto es bien conocida la recomendación de André Breton: ‘*Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu’à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne*

*demande qu'à s'extérioriser.*' (Breton, 1979b: 43).<sup>173</sup> Escribir, por tanto, sin saber de qué se escribe, ni qué se escribe, ni cómo se escribe; sin forzar la lógica entre palabras o la coherencia del discurso. Escribir para dejar fluir el lenguaje como producción inconsciente. Escribir, en suma, para *producir inconsciente*.<sup>174</sup> Gracias a este procedimiento se ponen las bases para un modelo de composición poética que los surrealistas patentaron con el nombre de "*poème-événement*". Esta tipología lírica juega con la aparición de resultados estéticos imprevistos, favorecidos por el casamiento de palabras extrañas entre sí; como un *collage* verbal.

Así mismo, la escritura surrealista guarda cierta relación con las creaciones futuristas de "*parole in liberté*".<sup>175</sup> *Les "mots en liberté"*, como las llamaron los franceses, consistían en composiciones poéticas libres, sin sujeción sintáctica alguna; una auténtica emancipación de las palabras, desestructuradas en el plano lingüístico y significante. Por otra parte, las "palabras en libertad" aparecían alteradas también en lo visual, aportando con ello un plus de innovación en la ruptura con los cánones literarios. Estos poemas adoptaban la forma de diseños gráficos elaborados a partir de la propia tipografía, que cobraba disposiciones inconexas, agresivas a veces en su formato, formando figuras geométricas, etc. Algo que encaja muy bien, por cierto, con las convicciones "minoritarias" de los autores de *L'Anti-Œdipe*: '*Les créations typographiques, lexicales ou syntaxiques ne sont nécessaires que si elles cessent d'appartenir à la forme d'expression d'une unité cachée, pour devenir elles-mêmes une des dimensions de la*

---

<sup>173</sup> ['Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder reprimir, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, y que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse.' (Breton, 2002: 37)].

<sup>174</sup> Estas líneas maestras sirven para comprobar que la escritura automática bebe directamente de otros movimientos de vanguardia anteriores a él. Véase por ejemplo la similitud con su influencia más próxima, Dadá, que aporta al surrealismo una parecida inclinación hacia la dislocación y mutilación del lenguaje, jugando con el azar y la ausencia de lógica, orden o voluntad significante. Destaca sin ir más lejos la "receta" de Tristan Tzara para hacer un "poema dadaísta"; según la cual, la acción aleatoria de unas tijeras sobre unas hojas de periódico aportaban al poeta los "versos" de sus estrofas: 'Tome un periódico. Tome unas tijeras. Escoja de este periódico un artículo de la extensión que quiera su poema. Corte el artículo. En seguida corte cuidadosamente cada una de las palabras que componen este artículo y póngalas en una bolsa. Agítela firmemente. En seguida tómelas una a una. Cópíelas con diligencia en el orden en que vayan saliendo de la bolsa. El poema se parecerá a usted. Y allí estará usted: un autor infinitamente original de encantadora sensibilidad, aunque despreciado por la masa vulgar.' (Citado en Yurkiévich, 2007: 92).

<sup>175</sup> En 1912, el líder del futurismo, Filippo Tomaso Marinetti, publicaba el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, en cuyas páginas recogía una serie de principios que años después se harían presentes en la actividad literaria del surrealismo, por ejemplo la destrucción de la sintaxis, la aleatoria dispersión de las palabras, la abolición del Yo, y la propagación de "*palabras-doble*" (como "multitud-oleaje", "mujer-golfo", "plaza-embudo", etc.). Al año siguiente, Marinetti redactó una continuación al respecto de los nuevos preceptos de escritura. El texto adquirió forma de artículo y se tituló con una secuencia desconectada de grupos de palabras: "Destrucción de la sintaxis-imaginación con cuerdas-palabras en libertad", título que por sí mismo daba cuenta de la nueva filosofía lingüística que nutría el subsuelo de las vanguardias. En este trabajo, Marinetti reclamaba el uso poético de la onomatopeya, el "lirismo multilíneo", la "revolución topográfica", el "adjetivo semaforico", y la "ortografía expresiva libre".



*multiplicité considérée; nous connaissons de rares réussites en ce genre.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 33).<sup>176</sup> Esta fórmula fructifica en el género de los “dibujos-poemas” o “caligramas” (“*caligrammes*”), que los surrealistas franceses cultivaron con cierta asiduidad inspirados por Apollinaire, muy aficionado a esta técnica en la cual los versos se disponen de tal manera que adoptan la forma de objetos reconocibles. No obstante, también en España se pusieron en práctica estos recursos, desde el “*poema-collage*” al “*caligramme*”, pasando por el verso libre y las “*palabras en libertad*”. No se pase por alto que los cánones del futurismo habían llegado directamente a nuestro país a través de textos como “Proclama futurista a los españoles”, de 1910, redactado por el propio Marinetti a petición de Ramón Gómez de la Serna, quien un año antes había traducido al castellano el *Manifiesto futurista*, publicándolo en su revista *Prometeo*.<sup>177</sup>

A estos “dispositivos” hay que añadir otras herramientas de orden gramatical que prestan su colaboración en la tarea de hacer efectivo el “devenir-minoritario” de la lengua. Se trata de motivos semánticos de uso lírico que alteran el lenguaje habitual ayudando a su descontextualización; teniendo además en cuenta que en la escritura surrealista no hay siquiera “contexto”, ya que se han perdido todos los puntos de referencia que anclaban el significado. De este modo, los surrealistas convierten el lenguaje en un objeto lúdico; diana de sus tácticas subversivas e irónicas, pues, como decía Breton: ‘*Le langage a été donné à l’homme pour qu’il en fasse un usage surréaliste.*’ (Breton, 1979b: 46).<sup>178</sup> Concretamente, en ello desempeña un papel esencial el empleo de conexiones sintácticas alteradas, conjunciones repetitivas, y figuras literarias sometidas a transformación. Tal y como apunta C. Brian Morris: ‘Los surrealistas, para liberar las palabras de agrupamientos y asociaciones manidas, a veces, las colocaban en paradigmas nuevos, confiriéndoles un orden formal y sonoro engañoso mediante recursos cohesivos como la aliteración, la anáfora y la enumeración.’ (Morris, 2000: 192). Precisamente,

---

<sup>176</sup> [‘Las creaciones tipográficas, léxicas o sintácticas sólo son necesarias si dejan de pertenecer a la forma de expresión de una unidad oculta, para devenir ellas mismas una de las dimensiones de la multiplicidad considerada.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 26)].

<sup>177</sup> Además, la impronta del futurismo en España se canaliza especialmente gracias al ultraísmo; fenómeno autóctono liderado por Rafael Cansinos-Assens, deudor por una parte de Dadá y por otra del creacionismo del chileno Vicente Huidobro. Resultado de esta variedad de influencias, en las filas del ultraísmo se localizan representantes de distintas ramas artísticas, así integrando a componentes de múltiples frentes del panorama creativo español, desde la Generación del 27 al surrealismo. Entre los principales representantes del ultraísmo encontramos a futuros miembros de la Generación del 27, como Gerardo Diego, a veces etiquetado incluso como creacionista; otros vinculados al surrealismo más anarquizante, como Juan Larrea, gran amigo de Luis Buñuel; otros que participaron de todas las vertientes, como el crítico literario Guillermo de Torre, amigo de García Lorca y del grupo residencial; o ultraístas apóstatas que se convirtieron luego al surrealismo, como Jorge Luis Borges, casado, por cierto, con la hermana de Guillermo de Torre.

<sup>178</sup> [‘El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista.’ (Breton, 2002: 40)].

esta amplia gama de recursos tiene mucho en común con los rasgos propios de la “literatura menor” según Deleuze y Guattari: pongamos por caso la insistente repetición de la conjunción “y”, que *tensa* el lenguaje y lo hace *tartamudear*.<sup>179</sup> Artaud lo sabía muy bien; por eso insistía en el “atletismo afectivo” de tartamudeos, aullidos y gruñidos; porque sólo este “lenguaje minoritario” puede emborronar el “rostro” y diluir el “Yo”. El “y...y...y” es la proliferación aditiva de todos los “yoes” en que podemos devenir, y por eso logra impedir la *organización* de la identidad “molar” en torno al inamovible verbo “ser”.<sup>180</sup> A Salvador Dalí se debe una de las muestras más evidentes de este “devenir-múltiple” basado en la escritura del “y” en un estado latente de automatismo verbal. Es el poema “No veo nada, nada en torno del paisaje”, que el pintor publica en *La Gaceta Literaria* en 1929:

Cuantas cuantas cosas hay este mediodía en el paisaje  
 tantas que no se pueden contar  
 las unas en un sitio las otras en otro todas están por allí  
 pero todas estas cosas cositas y cosetacs  
 consisten en piedras  
 y en aceitunitas quietas secas a punto de dormirse o de volar  
 y en garrotas secas  
 y en algas secas  
 y en bestias secas  
 y en mierdas secas  
 y en mocos secos  
 y en moscas secas  
 y en tangos secos  
 y en valencianos secos  
 y en músicos secos debajo una pequeña hierba  
 y en peluqueros secos debajo de una pluma  
 y en pulgares secos atraídos por el alta mar  
 y en narices secas puestas en fila  
 y en sardinas secas delgadas como un hilo que quisieran ir a alguna parte  
 pero tienen los ojos encima una caña seca  
 las escamas en el fondo de un charco seco  
 las espinas las crestas las narices y las codornices

---

<sup>179</sup> ‘*Bégayer, c’est facile, mais être bègue du langage lui-même, c’est une autre affaire, qui met en variation tous les éléments linguistiques, et même les éléments non linguistiques, les variables d’expression et les variables de contenu. Nouvelle forme de redondance. ET... ET... ET...*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 124).

[‘Tartamudear es fácil, pero ser tartamudo del lenguaje es otro asunto, que pone en variación todos los elementos lingüísticos, e incluso los no lingüísticos, las variables de expresión y las variables de contenido. Una nueva forma de redundancia. Y...Y...Y...’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 101)].

<sup>180</sup> ‘[...] “and...and...and” is precisely a creative stammering, a foreign use of language, as opposed to a conformist and dominant use based on the verb “to be”. AND is of course diversity, multiplicity, the destruction of identities.’ (Deleuze, 1995a: 44).

[(...) “y...y...y” es precisamente un martilleo creativo, un uso extranjero de la lengua, como oposición a un uso conformista y dominante basado en el verbo “ser”. “Y” es por supuesto diversidad, multiplicidad, la destrucción de identidades. (*Mi traducción*)].

extraviadas en un pequeño ano seco llevado por la brisa  
[...].<sup>181</sup>

Aparte del “y”, encontramos también el empleo reiterativo del “como”; que los surrealistas toman de la expresión de Isidore Ducasse, el idolatrado conde de Lautréamont, ya referida en páginas previas: “Bello como el fortuito encuentro, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. El propio André Breton aludió a la importancia modélica de esta frase extraída de *Les Chants de Maldoror*: ‘*Les «beau comme» de Lautréamont constituent le manifeste même de la poésie convulsive.*’ (Breton, 1980: 14).<sup>182</sup> Ahora bien, el radio de influencia de esta fórmula no se restringe a París, sino que su extensión se hizo especialmente notoria entre los poetas españoles. De hecho, ya en 1920, Ramón Gómez de la Serna ponía en circulación una edición de *Los Cantos de Maldoror* prologada por él mismo y traducida por su hermano Julio, que vio la luz en Madrid editada por Biblioteca Nueva, volumen que influyó sin duda en los modelos creativos de la joven generación de artistas. Así las cosas, Vittorio Bodini observó acertadamente la alargada sombra de Lautréamont en su pormenorizado estudio de los

---

<sup>181</sup> También los componentes de la Generación del 27 presentan con frecuencia este recurso al “y” repetitivo. Entre ellos citaremos a Dámaso Alonso, quien en “Mujer con alcuza”, poema de 1944 perteneciente a *Hijos de la ira*, describe la experiencia onírica y alucinada, casi sonámbula, de una mujer desesperada ante la soledad del “yo”, en una crisis que podríamos calificar propiamente histórica:

Y esta mujer se ha despertado en la noche,  
y estaba sola,  
y ha mirado a su alrededor,  
y estaba sola,  
y ha comenzado a correr por los pasillos del tren,  
de un vagón a otro,  
y estaba sola,  
y ha buscado al revisor, a los mozos del tren,  
a algún empleado,  
a algún mendigo que viajara oculto bajo un asiento,  
y estaba sola,  
y ha gritado en la oscuridad,  
y estaba sola,  
y ha preguntado en la oscuridad,  
y estaba sola,  
y ha preguntado  
quién conducía,  
quién movía aquel horrible tren.  
Y no le ha contestado nadie,  
porque estaba sola,  
porque estaba sola.  
Y ha seguido días y días,  
loca, frenética,  
en el enorme tren vacío,  
donde no va nadie,  
que no conduce nadie.

<sup>182</sup> [‘Los “bello como” de Lautréamont constituyen el propio manifiesto de la propia poesía convulsiva.’ (Breton, 2000: 22)].

poetas surrealistas españoles, destacando, entre otros, un extracto del poema de Vicente Aleixandre titulado “La ventana”:

Eres hermosa como la dificultad de respirar en un cuarto cerrado.  
Transparente como la repugnancia a un sol libérrimo,  
tibia como ese suelo donde nadie ha pisado,  
lenta como el cansancio que rinde al aire quieto.

Dentro de los recursos “menores” de la escritura surrealista, queda por mencionar la utilización de la preposición “a”, que remite a la influencia ejercida por otra laureada figura del podio surrealista: Raymond Roussel; a quien en páginas anteriores veíamos también, junto con Lautréamont y Kafka, como un caso relevante de autor “minoritario”. El modelo literario de Roussel, que tanto fascinó a los surrealistas -de Breton a Dalí-, responde a un intrincado método de escritura que él mismo se vio en la obligación de explicar en su ensayo póstumo *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935).<sup>183</sup> Dicho método, calificado por su autor como “*procédé*”, tenía por sistema un juego de palabras orientado a suscitar una doble significación. Según este “procedimiento”, Roussel escogía una palabra y luego la unía a otra por medio de la preposición “a”, construyendo una especie de criptogramas hilvanados; dinámica que conoció su mayor aplicación en el libro *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932). De esta manera, Roussel elaboró una técnica de escritura cuya finalidad era desplegar una duplicidad inmanente en el sentido del lenguaje.<sup>184</sup> Con ello demolía el “*sentido común*” y la interpretación unívoca de la lengua. ¡Por eso hablaban Deleuze y Guattari de las “*máquinas de Roussel*”! Básicamente porque los “dispositivos” de escritura rousselianos, sus “*máquinas literarias*”, son *producción de discurso inconsciente* encaminados a la afectación. Roussel se convierte por este sistema en uno de los grandes representantes del “devenir-menor” en el seno de la “lengua mayoritaria”. De él dijo Deleuze que ‘*opérait à l'intérieur de la langue maternelle, le français; aussi convertissait-*

---

<sup>183</sup> ‘En su *Manifeste du Surréalisme* de 1924, Breton había nombrado a Roussel miembro de su bisoño movimiento al declararlo “surrealista como narrador de historias”, y en su conferencia de 1937, que con el tiempo sería el prefacio a las entradas de su *Anthologie de l'humour noir*, relacionó a Roussel con otro de sus proto-surrealistas favoritos: “Roussel”, declaró Breton, “es, con Lautréamont, el hipnotizador más grande de los tiempos modernos”.’ (Ford, 2004: 304-305). A pesar de todo, lo cierto es que el propio Roussel quiso mantener las distancias con el surrealismo. Fue sólo al final de su vida cuando se decidió a dar la mano a los surrealistas, convencido de que sólo ellos podrían proporcionarle fama póstuma, ante la incomprensión de la crítica general. Roussel estipuló escrupulosamente que se enviara un ejemplar de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* a casi todos los miembros del movimiento, entre ellos, por supuesto, a André Breton y Salvador Dalí.

<sup>184</sup> El funcionamiento del *procédé* ‘concibe cada palabra como si poseyera dos caras cuya relación entre sí se puede conjugar en términos de un número variable de dualidades: consciente/inconsciente, blanco/negro, hombre/mujer, superficie/forro, original/imitación o doble. Roussel señala en *Comment j'ai écrit...*, que decidió deliberadamente que, de los emparejamientos llevados a cabo, derive de cada palabra “un significado diferente del principal”. Sin embargo, los significados originales suprimidos persisten tras las bifurcaciones sin fin del *procédé*.’ (Ford, 2004: 162).

*il une autre, de sons et de phonèmes semblables, mais de sens tout à fait différent [...]’* (Deleuze, 1993: 20).<sup>185</sup> Roussel; otro *flâneur* de la lengua en el imaginario surrealista.<sup>186</sup>

### 5.5.3. “La parole hors sujet”. *Escritura sin autor.*

Tras este compendio de formulaciones de “literatura menor” estudiadas bajo el prisma surrealista, se constata la evidencia generalizada de una actitud, por así decirlo, “anti-literaria”: un “elogio de lo agramatical” y una subversión de la expresión como vía de escape, que Deleuze y Guattari llamaron “*desorganización activa*”. De hecho, los formatos de escritura “menor” que hemos señalado no van encaminados a otra cosa; su objetivo es una *des-organización* de la lengua. Ciertamente, *la “epidemia de peste” debe propagarse al ámbito de la lengua* para deshacer también dicho “organismo” –la lengua como “*organismo*”; “lengua molar” o “mayoritaria”, lengua materna a través de la cual Edipo ejecuta su dominio. Por tanto, el “esquizo” debe expandir *la enfermedad, no la cura*. Hemos de “devenir-apestados” para enfrentarnos a la “cura del habla”. Hagamos como el muy deleuziano William Burroughs: puesto que la palabra es un virus, un “*parasitic organism*” que impone un “*body-prison*”, debemos oponer un mecanismo de resistencia activa (lo que le llevó a Burroughs a escribir, en 1961, *The Soft Machine*, una analogía del cuerpo humano en completa desarticulación).<sup>187</sup> De hecho, los recursos literarios que emplea Burroughs recuerdan considerablemente a los del

---

<sup>185</sup> [‘(...) manipulaba la propia lengua materna, el francés, con lo que convertía una frase inicial en otra de sonidos y fonemas similares pero de significado absolutamente diferente (...).]’ (Deleuze, 1996: 21).

<sup>186</sup> Además de *flâneur*, Roussel era un peculiarísimo *dandy*, que desde joven jugaba con el disfraz y la propia construcción identitaria. En muchas fotografías familiares ‘aparece luciendo una gran variedad de disfraces: de sirvienta, de esposa de granjero, de soldado de ópera cómica, de clérigo de corte, de bandido napolitano, de joven marqués, ataviado con puntillas y bucles.’ (Ford, 2004: 69). Este nomadismo ontológico de Roussel encuentra una correspondencia idónea en los viajes en caravana que emprendió el excéntrico escritor por varios países. Una especie de “beduino” moderno, si se quiere: *no se movía mientras cambiaba de lugar*. Tal es así que: ‘El nomadismo *rousseliano*, sus viajes continuos y sus periplos alrededor del mundo, debe entenderse como un proyecto de viaje inmóvil, más que en su calidad de desplazamiento físico o de movimiento. De hecho, dentro de la conocida distinción *deleuziana* entre nómadas y viajeros, Roussel se comporta indudablemente como un nómada, esto es: alguien que en definitiva no se mueve, se nomadiza, justamente, para tratar de mantenerse siempre en el mismo sitio, para escapar de los códigos y las presiones exteriores.’ (Ruiz de Samaniego, 2012: 36).

<sup>187</sup> Burroughs aludía a una “*control machine*” cuya función era implantar en el individuo un virus que reemplazaba la personalidad, como si del “microfascismo” de Edipo se tratara: ‘Burroughs cree que no sólo debemos combatir la censura exterior que toda forma de gobierno impone, sino también la que nos imponemos nosotros mismos o que hemos heredado de un pasado, que nos hace pensar siempre en términos dualísticos (bien-mal, placer-angustia, tensión-alivio, etc.), establece tabúes, normas rígidas y represiones interiorizadas.’ (Pastor García, 1998: 131). Para combatir dicha máquina, Burroughs recomendaba el uso de un invento que hubiera entusiasmado a los surrealistas: la “*Dream Machine*” de Gysin e Ian Sommenille, creada en 1960, consistente en un cilindro giratorio que proyectaba una luz estroboscópica sobre los ojos cerrados antes de dormir, estimulando visiones hipnagógicas. Pensamos sobre todo en Dalí, muy interesado en una linterna óptica que conoció gracias a Ernesto Trayter, su maestro de la Escuela Municipal de Figueras, y que servía también para suscitar formas hipnagógicas.

surrealismo; herederos también hasta cierto punto del *collage* y de las “palabras en libertad”, conjugados en un “dispositivo” de “corte-plegamiento-inserción” (“*cut-up*”-“*fold-in*”-“*splice-in*”), por medio del cual concibe novelas desprovistas de unidad narrativa o desarrollo lineal.<sup>188</sup> En cualquier caso, el hecho de expandir la “epidemia de peste” a lo lingüístico lleva consigo una completa desarticulación de la lengua en cuanto medio de expresión de una Voz unívoca, lo cual favorece la epifanía de una “*escritura sin autor*”; “*la parole hors sujet*”, como dijera Guattari.

En resumidas cuentas, siempre que la “lengua mayoritaria” experimente un “devenir”, se estará atentando contra el “Yo”, contra el sujeto del verbo “ser”, al diluirse la identidad “molar” de la “literatura mayor”. Con lo cual, ya no hay autor que escriba, sino *autor que se produce al escribir*. No es una identidad preformada la que escribe. Esta es, pues, la motivación de la escritura automática de los surrealistas: una escritura sin “yo”; una escritura inconsciente, sin la intervención reguladora de la razón.<sup>189</sup> *Una escritura maquina* que hará efectiva la aparición de los “paseos del esquizo”, puesto que, en efecto, ‘*La psychose est inseparable d’un procédé linguistique variable.*’ (Deleuze, 1993: 20).<sup>190</sup> De nuevo, la escritura “menor” del loco. En este contexto, como prototipo del “yo” dividido de la experiencia esquizoide dentro de la literatura, Deleuze y Guattari ponen el ejemplo de Humpty Dumpty, el personaje del libro *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, que los autores de *L’Anti-Œdipe* -como también los surrealistas- apreciaron especialmente. Lo cierto es que la comparación del esquizo literario con Humpty Dumpty no es desacertada; ya R. D. Laing decía que la persona esquizoide es “un Humpty Dumpty roto” que sólo puede unirse por “guiones”, entre su propio “yo” disuelto y el mundo del que se desconecta. Humpty Dumpty es aquel que, en su escisión interna, inventa palabras, subvierte frases, anula el significado y el discurso secuencial. Humpty Dumpty es aquel que crea su “lengua minoritaria” bajo la impronta de la *esquizosemia*.<sup>191</sup> Es aquel que

---

<sup>188</sup> ‘No importaba sobre qué se aplicaba el “cut-up”, pues los resultados les parecían siempre fascinantes y provocadores. Las frases se dislocaban, se mezclaban y combinaban, y una vez que se exploraban todas las posibilidades estéticas, la forma final se dejaba en manos del azar. Surgía siempre un texto imprevisto, diferente, que cobraba sentido por sí mismo, en suma, una pieza narrativa autónoma.’ (Pastor García, 1998: 42).

<sup>189</sup> ‘La escritura automática: escritura sin persona que escribe, pasiva, es decir, de pura pasión, indiferente, pues en ella lleva toda diferencia; escritura de pensamiento (y no pensamiento escrito), que no hay forma de dominar, porque excluye la maestría, lo mismo que rechaza toda posibilidad de ser puesta en juego en cualquier otra forma que no sea el juego desinteresado del pensamiento, que no representa nada, presencia gratuita que juega y permite jugar.’ (Blanchot en A.A.V.V., 1970: 22).

<sup>190</sup> [‘La psicosis es inseparable de un procedimiento lingüístico variable.’ (Deleuze, 1996: 21)].

<sup>191</sup> Bajo la influencia de Deleuze y Guattari, Jordi Llovet acuña el término “*esquizosemia*”: ‘Por tal palabra, un solo cuerpo reconstruye siempre su unidad escindiéndose, penetrando libidinosamente el cuerpo de lo Otro-Lenguaje, de lo Otro-Cosas; pero también, tal vez por la realización de tal incesto que une y separa palabra y cuerpo, esta palabra *esquizosémica* desgarrar toda unidad lógica del Yo: pulsión de muerte que, como hemos visto, se resuelve en la vida, actividad; penetración que no es únicamente

pierde su “yo”; como Alicia, cuya identidad es un constante “devenir” –‘El yo de Alicia es un yo *disociado*.’ (Jiménez, 2013: 226). Por lo tanto, el derrumbe de la “lengua mayoritaria” es equivalente a la desaparición del Yo, o lo que es lo mismo, la *muerte del Autor* –es la única forma de entender este fenómeno de creación literaria.

Escritura automática; escritura inconsciente. No existe un “yo” que escriba. Las herramientas que emplean los surrealistas son instrumentos que ayudan a tejer una cartografía de discursos esquizoides en red (muchos “Hombres de los Lobos” hablando libremente, dado que ya no gobierna el discurso único del déspota). Herramientas que conforman, como se ha visto, poderosos acicates contra la unidad yoica que sostiene el Significado, orgánico y trascendente. En consecuencia, la escritura automática y demás mecanismos surrealistas dificultan al máximo la interpretación por parte de la “cura del habla”; aunque no por ello disminuye el riesgo de la intervención psicoanalítica. Edipo siempre vuelve a la carga. *‘Impossible de produire un énoncé sans qu’il soit rabattu sur une grille d’interprétation toute faite et déjà codée. [...] La psychanalyse est une formidable entreprise pour empêcher toute production d’énoncés comme de désirs réels.’* (Deleuze, 2003: 80).<sup>192</sup> Esto es, justamente, lo que le ocurrirá a Breton, que termina arrinconando sus escritos automáticos a la luz de la interpretación racional.<sup>193</sup> Compañeros de creación como Antonin Artaud se percataron de esta problemática reterritorializadora en el seno de la actividad artística del surrealismo. Incluso en España, ya por el año 1909, el siempre aventajado Ramón Gómez de la Serna daba aviso a las nuevas generaciones de esta doble faz implícita en las propuestas artísticas supuestamente revolucionarias: ‘En vuestras cosas más rebeldes, más involucrables, hay un principio de corrupción, y ellas sin querer os harán claudicar y os adulterarán. Sed el movimiento continuo. No os asentéis porque lo adiposo, lo craso, lo venal, irá tomando incremento y os ganará.’ (Gómez de la Serna, 1996a: 296). ¡Devenid “nómadas”!, le faltó agregar. En cambio, a diferencia de esta recomendación ramoniana, tan parecida a la de Artaud, Breton se asienta

---

violación, desgarre, sino, más allá, creación: la poesía, una inteligencia furiosa, como la citan Mallarmé y Artaud.’ (Llovet, 1978: 67).

<sup>192</sup> [‘Es imposible producir un enunciado sin que sea rechazado hacia una malla interpretativa ya formada o codificada. (...) El psicoanálisis es una formidable empresa de reprimir toda producción de enunciados y toda producción de deseo.’ (Deleuze, 2007a: 95)].

<sup>193</sup> Breton mismo negó la posibilidad de conseguir una escritura automática plena: ‘Nunca hemos pretendido dar un texto surrealista cualquiera como ejemplo perfecto de automatismo verbal. Incluso en el mejor texto “no controlado” se advierten, hemos de reconocerlo, ciertas resistencias. En general, un mínimo de control subsiste, en el sentido del *equilibrio poético*.’ (Citado en Bodini, 1971: 31).

como “trashumante”. El propio líder surrealista insistirá, pues, en encontrar un significado a la escritura automática, justificando su análisis de un modo *profundamente freudiano*.<sup>194</sup>

Finalmente, Breton restituye la consciencia que había exiliado en la primera “fase de los sueños”, y reterritorializa la acción inconsciente haciendo que el lenguaje automático caiga presa de la interpretación. No obstante, por mucho que insista el “padre” del surrealismo, no hay interpretación que valga. El Autor ha muerto. Barthes fue quien mejor anunció esta defunción: el protagonista ahora es el texto, que presenta una *multiplicidad irreductible*.<sup>195</sup> Así pues, con la escritura automática se pone fin al Yo de la “lengua mayoritaria”; al “pensamiento fuerte”, que diría Umberto Eco –un “pensamiento orgánico” que reproduce la estructura axiomatizada del lenguaje dominante: una “lengua-fuerte”, “lengua-modelo” o “lengua regulada”, que construye una “semántica de diccionario”, una “semántica de enciclopedia”. En definitiva, podemos decir que ha muerto el lenguaje arborescente; el “árbol genealógico” de la “lengua-fuerte” que, según Eco, se correspondía con el “árbol de Porfirio”, de donde no en vano proviene el origen de la semántica (véase la procedencia etimológica del término –“*semen*”: “origen”, “raíz”). En opinión de Eco, nos hallamos ahora ante el “pensamiento débil”, el cual, inspirándose precisamente en *L’Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, llama “Anti-Porfirio”, porque, según argumenta, el “rizoma” (como red en proceso de acoplamiento ilimitado) es el modelo de “pensamiento débil” por antonomasia. Y así desaparecen todos los “árboles genealógicos”; no sólo el de Porfirio, sino también el de Freud, el de Galton y el de Linneo, que en el fondo son el mismo: *el árbol de Edipo*. El árbol que el psicoanalista cultiva con la minuciosidad cientifista del botánico o del criminólogo. Este es, de hecho, el “mal del psicoanalista”, heredado desde

---

<sup>194</sup> ‘*Je suis intimement persuadé que toute perception enregistrée de la manière la plus involontaire comme, para exemple, celle de paroles prononcées à la cantonade, porte en elle la solution, symbolique ou autre, d’une difficulté où l’on est avec soi-même. Il n’est encore que de savoir s’orienter dans le dédale. Le délire d’interprétation ne commence qu’où l’homme mal préparé prend peur dans cette forêt d’indices.*’ (Breton, 1980: 22).

[‘Estoy íntimamente persuadido de que toda percepción registrada de la forma más involuntaria, como, por ejemplo, la de palabras pronunciadas a la ligera, contiene en sí misma la solución, simbólica o de otro tipo, de una dificultad en la que topamos con nosotros mismos. Sólo es preciso saber orientarse en el dédalo. El delirio de la interpretación no comienza sino allí donde el hombre mal preparado se atemoriza ante esta *selva de indicios*.’ (Breton, 2000: 27)].

<sup>195</sup> ‘Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. [...] En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de medida que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.’ (Barthes, 1987: 79).



Charcot: la interpretación sintomática elevada a su máxima potencia, del cual adolecen todos los analistas, empezando por el propio Freud.<sup>196</sup>

Siguiendo esta estela topamos directamente con André Breton, quien extrapolando la arborificación interpretativa del psicoanálisis a las actividades del surrealismo, supo implantarla con mano firme. Su objetivo era también el de Freud: controlar el discurso inconsciente.<sup>197</sup> No olvidemos que el líder surrealista fue siempre un caso de “*raicilla*”. Precisamente en virtud de esta tendencia anulará la primacía del inconsciente destituyendo la escritura automática que se venía desarrollando desde la “etapa de los sueños”.<sup>198</sup> En su lugar, Breton patentará un método interpretativo heredero del psicoanálisis, digno incluso de la “teoría del significado” de Donald Davidson, que se ha dado en llamar también “*teoría de la interpretación radical*”.<sup>199</sup> Y sin embargo, no hay nada que interpretar. No hay significado que revelar, sino inconsciente que producir. No existe un “contenido latente” que traducir. *¡Traduttore-tradittore!* ‘La traducción existe porque los hombres hablan distintas lenguas.’ (Steiner, 2001a: 69). La traducción existe porque la “lengua mayoritaria” quiere subsumir la “molecularidad” de las lenguas bajo el poder de una sola; una única lengua que intenta imponerse a las demás. En cambio, Deleuze y Guattari lo repiten hasta la saciedad: ‘*Le langage est une carte et non pas un calque.*’ (Deleuze; y

---

<sup>196</sup> Como dijera Fernando Pessoa: ‘Freud es, ciertamente, un hombre de genio, creador de un criterio psicológico original y atrayente, con un gran poder emisor, ya que en Freud ese criterio se convirtió en una franca paranoia de tipo interpretativo.’ (Pessoa, 2013: 334).

<sup>197</sup> Él mismo lo expone con claridad notoria: ‘*Je ne me suis attaché à rien tant qu’à montrer quelles précautions et quelles ruses le désir, à la recherche de son objet, apporte à louvoyer dans les eaux pré-conscientes et, cet objet découvert, de quels moyens, stupéfiants jusqu’à nouvel ordre, il dispose pour le faire connaître par la conscience.*’ (Breton, 1980: 37).

[‘En nada me he esforzado tanto como en mostrar qué preocupaciones y qué astucias arguye el deseo, en la búsqueda de su objeto, zigzagueando en las aguas preconscious, y, descubierto este objeto, de qué medios, estupefacientes hasta nueva orden, dispone para darlo a conocer a la conciencia.’ (Breton, 2000: 36)].

<sup>198</sup> ‘*Le désir est une langue vivante. Le surréaliste veut parler couramment le désir [...] Il existait désormais une méthode surréaliste d’interprétation des rêves, issue de la méthode freudienne, mais la dépouillant de toute implication thérapeutique; ce n’était pas la détection du complexe d’Oedipe qui intéressait les poètes du mouvement, cherchant avant tout à se familiariser avec la langue secrète de la libido [...].*’ (Alexandrian, 1978: 191).

[El deseo es una lengua viva. El surrealismo quiere hablar comúnmente de deseo (...) Existía en adelante un método surrealista de interpretación de los sueños, resultado del método freudiano, pero lo despojaban de toda implicación terapéutica; no era la detección del Complejo de Edipo lo que interesaba a los poetas del movimiento, buscando familiarizarse por encima de todo con la lengua secreta de la libido (...). (*Mi traducción*)].

<sup>199</sup> La teoría de la “interpretación radical” pretende deducir lo que los hablantes quieren decir al proferir tal y cual frase. Para ello se basa en el llamado “Principio de Caridad”, que entronca notablemente con la sugestión de la “cura del habla” ejercida por el psicoanalista: ‘En este lugar, entra en escena el *Principio de Caridad*: el intérprete ha de imputar al hablante aquellas creencias e intenciones que optimizan el mutuo acuerdo sobre cuál sea la causa racional de la preferencia. Es decir, el principio de Caridad le pide al intérprete que atribuya al hablante las creencias e intenciones que constituirían para el primero una racionalización de la preferencia.’ (Acero; *et. al.*, 1982: 236).

Guattari, 1980: 97-98).<sup>200</sup> Razón por la cual no se puede interpretar; sólo *esquizoanalizar*.<sup>201</sup> Por eso decían los autores de *L'Anti-Édipe* que los mejores analistas eran Artaud, Proust, Kafka, Lautréamont, Roussel, Carroll; escritores que, además, como hemos indicado, son casualmente muy del gusto de los surrealistas.<sup>202</sup> Son estos autores quienes mejor “analizan” el inconsciente, en el sentido de cartografiar el deseo, en el sentido de *esquizo-analizar*. Son éstos los que mejor se aproximan a entender qué es el deseo, cómo opera, cómo se produce. Edipo intentará en vano asir este lenguaje, intentará axiomatizar sus idas y venidas, sus altibajos afectantes, sus conexiones rizomáticas. Pero en realidad, no importa cuánto se esfuerce el psicoanalista. ‘El soñador inventa su propia gramática.’ (Derrida, 1989a: 288). Una gramática como la de los grandes soñadores: Artaud, Beckett, Kafka...<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> [‘El lenguaje es un mapa, no un calco.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 83)].

<sup>201</sup> A diferencia del psicoanálisis: ‘*Le schizoanalyse s’efforce de mobiliser, au contraire, des formations collectives et/ou individuelles, objectives et/ou subjectives, des devenirs humains et/ou animaux, végétaux, cosmiques.... Elle sera partie prenante d’une diversification des moyens de sémiotisation et refusera tout centrage de la subjectivation sur la personne, soit disant neutre et bienveillante, d’un psychanalyste. Elle quittera donc le terrain de l’interprétation signifiante pour celui de l’exploration des Agencements d’énonciation concourant à la production d’Affects subjectifs et d’Effets machiniques [...].*’ (Guattari, 1989a: 73).

[‘El esquizoanálisis se esfuerza por movilizar, en cambio, formaciones colectivas y/o individuales, objetivas y/o subjetivas, devenires humanos y/o animales, vegetales, cósmicos... Tomará partido por una diversificación de los medios de semiotización y rechazará cualquier centramiento de la subjetivación en la persona, supuestamente neutra y benevolente, de un psicoanalista. Abandonará entonces el terreno de la interpretación significativa por el de la exploración de las *Disposiciones de enunciación* que contribuyen con la producción de Afectos subjetivos y de Efectos maquínicos (...)].’ (Guattari, 2000a: 70).

<sup>202</sup> En palabras de Guattari: ‘No obstante, para mí, es evidente que los mayores psicoanalistas no son ni Freud, ni Lacan, ni Jung, ni nadie de ese tipo, sino gente como Proust, Kafka o Lautréamont. Estos últimos consiguieron representar las mutaciones subjetivas mucho mejor que las empresas de modelización premeditadamente científicas.’ (Guattari; y Rolnik, 2006: 51).

<sup>203</sup> En sus *Diarios*, Kafka anota frecuentemente sus sueños; lo que además le sirve de inspiración para sus relatos. Para Marthe Robert, está claro que la escritura de Kafka mantiene muchos aspectos relacionados con los procesos de elaboración onírica, que Freud llamó “desplazamiento” y “deformación”. Ahora bien, sabemos que aunque Kafka leyó a Freud, reconoció en muchas ocasiones no sentirse interesado por el psicoanálisis. Kafka, el gran *soñante*, produce una “literatura menor” que es pura vibración inconsciente, y por tanto, “no interpretable”. Sirve a este respecto el testimonio del propio Kafka: ‘Noche en vela. La tercera consecutiva. Me duermo bien, pero al cabo de una hora me despierto como si hubiera metido la cabeza en el agujero equivocado. [...] A partir de ese momento y hasta eso de las cinco de la mañana, toda la noche se desarrolla del mismo modo, consigo dormir pero me despiertan continuamente sueños intensos. Duermo literalmente *a mi lado*, mientras debo pelear a golpes con mis propios sueños. A eso de las cinco, la última huella de la somnolencia ha desaparecido y entonces no hago más que soñar, lo cual resulta más agotador que el propio insomnio. En resumen, paso la noche entera sumido en el estado en el que cualquier hombre sano se encuentra momentos antes de dormirse del todo. Cuando despierto, los sueños se agolpan a mi alrededor, *pero me cuido bien de examinarlos.*’ (Kafka, 2001: 16). [La cursiva es mía].

#### 5.5.4. Otras formas de “literatura menor”: del “cadavre exquis” al “anaglifo”.

Sabiendo entonces que la interpretación regula y disciplina el lenguaje, y que éste no “expresa” ni “significa” (no “representa”), no podemos seguir entendiéndolo como “signo” o “símbolo” (como “*síntoma*”), sino como *elemento productor de deseo*. En calidad de esta fuerza afectante, el lenguaje se integra en “máquinas de guerra” formando parte de “agenciamientos colectivos de enunciación”. En esta medida, cabe afirmar que el lenguaje ya no es el producto de una subjetividad -como pensaba el psicoanálisis-, sino que es en sí mismo una infinita *producción de subjetividades*; preñado del potencial biopolítico de la “*multitud*”. En el caso del surrealismo, estos “agenciamientos” adoptan la forma de diversos “dispositivos” para “devenir-múltiple” a través de la actividad colectiva. El más evidente se resume en la multiplicación del “yo” poético -el “yo” narrador-, simultaneándose en diversos hablantes, como si el texto fuera un diálogo entre varios individuos. La técnica abunda entre los escritores españoles, por la cual el autor simula conversaciones en forma de prosa poética, siendo por lo general diálogos ficticios entre amigos en la Residencia de Estudiantes.<sup>204</sup> Otro método consiste en escribir “a dos manos”. De esta manera, al producir un texto entre varias personas, se anula directamente la figura del autor unívoco, se diluye su identidad al fundirse con otra, y se sorteja la voluntad racional que tiende a volcarse en la acción de escritura. Lo veíamos incluso en Breton, cuando escribe con Soupault *Les Champs magnétiques*, o *L’Immaculée Conception* con Éluard, con quien también redactará *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938). De un modo semejante, destaca el mecanismo de redacción colaborativa que, en trance automático, desarrollaron Buñuel y Dalí para escribir mano a mano el guión de *Un Chien andalou*; método muy similar al que un año antes habían empleado, también como escritura “al alimón”, Dalí y Lorca para redactar el *Manifiesto anti-artístico*, embrión del más conocido *Manifest Groc*.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Estos “diálogos” sirven al autor para diluir y ramificar su identidad como escribiente. Destacan por ejemplo el “*Diálogo con Luis Buñuel*”, de García Lorca, en el que el poeta finge una conversación entre Buñuel, Augusto Centeno y él mismo; o también “*En el cuarto número 3 de la Residencia de Estudiantes. Conciliábulos de un grupo de vanguardia*”, texto en el que Dalí compone una charla entre Buñuel, Lorca y Guillermo de Torre.

<sup>205</sup> Así lo recuerda Buñuel: ‘Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué. En ningún momento se suscitó entre nosotros ni la menor discusión. Fue una semana de identificación completa. Uno decía, por ejemplo: “El hombre saca un contrabajo”. “No”, respondía el otro. Y el que había propuesto la idea aceptaba de inmediato la negativa. Le parecía justa. Por el contrario, cuando la imagen que uno proponía era aceptada por el otro, inmediatamente nos parecía luminosa, indiscutible y al momento entraba en el guión. (Buñuel, 1982: 103).

Valga comentar que, siguiendo un sistema de escritura muy parecido a éste de los surrealistas, los propios Deleuze y Guattari escriben conjuntamente sus libros más conocidos – los pilares de su “filosofía anti-edípica”: *L’Anti-Œdipe* y *Mille Plateaux*.<sup>206</sup> Según sus testimonios, en la elaboración de estos textos, célebres por su densidad lingüística e intrincamiento conceptual, habían intentado dar rienda suelta a la idea de concebir un libro *rizomáticamente*. Por eso afirman que sus libros, más que libros, son propiamente “mesetas”, y de hecho, fueron escritos como conjunción de “mesetas”, de modo que su contenido admitiera ser abordado de forma aleatoria, pudiendo empezar a leerse por dónde se prefiriera. Se trata, por tanto, de una idea de libro como *red abierta*, cruzada por infinitas trayectorias de fuga. Es más, este procedimiento provoca en los autores de *L’Anti-Œdipe* una recíproca imbricación ontológica, de suerte que “uno deviene el otro”: Deleuze “*deviene-Guattari*” y Guattari “*deviene-Deleuze*”, en una sintonía de creatividad inconsciente. ‘*Nous avons écrit L’Anti-Œdipe à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 9).<sup>207</sup> Esta escritura, por así decirlo, “colectiva” consiste en un “devenir-otro”, de modo que escribiendo sus libros Deleuze y Guattari ya no son “dos”, sino que devienen “*multitud*”. Se comprende entonces fácilmente que para Deleuze y Guattari el escritor sea una especie de “hombre-máquina”; un hombre experimental, rizomórfico, cuya subjetividad es el producto remanente de sucesivas “síntesis deseantes”.

Otra forma colectiva de diluir la identidad “molar” en el ámbito de la escritura surrealista remite al juego literario del “*cadavre exquis*” (“*cadáver exquisito*”); prácticamente una variación del tradicional juego francés de los “*petits papiers*”, que consistía en componer una frase entre varias personas sin que nadie pudiera leer lo que el jugador anterior había escrito. De acuerdo con este sistema, cada participante escribía sucesivamente una palabra al azar, de lo cual se extraían resultados verdaderamente llamativos, muy atractivos para la irracionalidad surrealista. “Las mujeres heridas violan la guillotina de cabellos rubios”, o “La huelga de estrellas golpea la casa sin azúcar”, son sólo dos ejemplos de “cadáveres exquisitos” elaborados por el grupo surrealista francés. Como puede apreciarse, se trataba de frases impactantes por

---

<sup>206</sup> Tal y como recogen al inicio de *Mil Mesetas*, ambos autores habían testado en el primer volumen de *Capitalismo y esquizofrenia* una dinámica de escritura compartida, alejada de cualquier orden o voluntad coercitiva aplicada al lenguaje. ‘*Deleuze described his way of working with Guattari as a “pick-up” method, but then qualifies it by saying “method” is not the right word and suggests “double-theft” and “a parallel evolution” as perhaps better alternatives.*’ (Buchanan, 2008: 3).

[Deleuze describió su forma de trabajar con Guattari como un método de “*pick-up*” (“recolección”), pero a continuación especifica que “método” no es la palabra más adecuada y sugiere “*double-theft*” (“robo-doble”) y “*parallel evolution*” (“evolución paralela”) como probablemente mejores alternativas. (*Mi traducción*)].

<sup>207</sup> [‘*El Anti-Edipo* lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 9)].

sorprendentes e ilógicas; lo que daba pie a imágenes poéticas muy sugerentes para la estética surrealista. Sin ir más lejos, el curioso nombre con el que se designó esta tipología de escritura lúdica deriva de la primera oración obtenida mediante dicho procedimiento: “El cadáver exquisito beberá el nuevo vino.” Los surrealistas lograban así un nutrido abanico de frases cortas pero efectistas, casi “aforismos esquizofrénicos”, escritas de manera “involuntaria”; es decir, frases que surgen de una labor de escritura en donde la consciencia y la voluntad de significado no intervienen. Aquí el automatismo, que es el *inconsciente hecho escritura*, desempeña un papel fundamental. Por ende, en estos juegos literarios *no hay Sujeto*. El Autor se ha difuminado; el Yo se ha diluido. Más que de sujeto, convendría hablar, como dice acertadamente Guattari, de “*componentes de subjetivación*”, que integran “dispositivos maquínicos” para la fabricación de “agenciamientos colectivos de enunciación”.<sup>208</sup> Y es que, como defendieran los surrealistas bajo la influencia de Lautréamont, “*la poesía debe ser hecha entre todos*”.

Por otro lado, la técnica del “cadáver exquisito” pronto se expandió hasta alcanzar también el dibujo colectivo como vía de expresión análoga. Al igual que en su variante escrita, se doblaba un folio en blanco en varias secciones horizontales, que se plegaban después, siendo rellenadas sucesivamente por cada participante sin saber éste lo que el anterior había dibujado. La única pauta era la de realizar siempre un cuerpo, es decir, una figura más o menos antropomorfa, acompañada de innumerables apéndices y añadidos a cada cual más extraño. Desde el punto de vista “deleuzoguattariano”, cabría señalar que este sistema pictórico da como resultado un cuerpo que nada tiene de “*orgánico*”, sino que se parece más bien a un “*cuerpo*” rizomático: ensamblado, *multitudinario*, y desde luego, *monstruoso*.<sup>209</sup> Los primeros ejemplares de “*cadavre exquis*” se publicaron en *La Révolution Surréaliste* en 1927, aunque los dibujos habían sido realizados algunos años antes en sesiones colectivas del grupo, desarrollándose

---

<sup>208</sup> Tal y como teoriza Guattari: ‘En lugar de *sujeto*, de sujeto de enunciación o de las instancias psíquicas en Freud, prefiero hablar de “agenciamiento colectivo de enunciación”. El agenciamiento colectivo no responde ni a una entidad individuada, ni a una entidad social predeterminada. La subjetividad es producida por agenciamientos de enunciación.’ (Guattari; y Rolnik, 2006: 45-46).

<sup>209</sup> ‘En sus esfuerzos por escapar de lo puramente literario, los surrealistas transformaron el juego verbal del *cadavre exquis* en uno visual, ensamblando un “exquisito” cuerpo femenino. El juego del *cadavre exquis* consistía en dibujar un cuerpo completo, con todas sus partes (cabeza, torso, cintura y extremidades) en un orden anatómico más o menos correcto con la ayuda de dos o tres personas. La página se doblaba de tal manera que sólo resultaban visibles las últimas líneas dibujadas del cuerpo del jugador anterior. Por lo general, las secciones contenían detalles anatómicos relevantes (ojos, caderas, pies), del monstruo “cadáver”. La convergencia de escritura y dibujo en el *cadavre exquis* sugiere, en primer lugar, que el concepto de “línea” se había convertido en ampliamente bivalente para los surrealistas, uniendo lo verbal y lo visual y, en segundo lugar, que existía una ecuación “sintáctica” entre la secuencia de ejecución (el tiempo de la narración) y la situación de la anatomía.’ (Spector, 1997: 224-225).

especialmente en la “fase de los sueños”. Por ejemplo, en 1922, Breton recogía en las páginas de *Entrée des médiums* algunos dibujos de Crevel, Desnos y Benjamin Péret, garabateados en estado de trance hipnótico. Esta faceta plástica del “*cadavre exquis*” se une a su modalidad escrita para dar a luz un “dispositivo” polimorfo de disgregación de los *organismos lingüísticos*, con base en el automatismo inconsciente y un marcado sentido del humor ejercido de manera colectiva: ‘*Playful procedures and systematic stratagems provided keys to unlock the door to the unconscious and to release the visual and verbal poetry of collective creativity.*’ (Brotchie (comp.), 1995: 10).<sup>210</sup>

Así mismo, el juego poético del “cadáver exquisito” mantiene llamativas semejanzas con determinadas prácticas literarias desarrolladas por los autores españoles de la época, que aunque no son idénticas al juego francés, pueden ser consideradas una readaptación del mismo según los intereses estéticos peninsulares. Lo cual tampoco es de extrañar, ya que la técnica de la escritura automática había empezado a expandirse prontamente entre los autores de la Generación del 27 y vanguardias.<sup>211</sup> Es más, el modelo de escritura del “*cadavre exquis*” presenta incluso algunos precedentes en suelo español, los cuales se adelantan por poco tiempo a la tipología que patentase el colectivo surrealista parisino. Por ejemplo, es interesante comprobar que Federico García Lorca y sus amigos de Granada ya habían inventado un juego muy parecido al “cadáver exquisito” cuando se congregaban semanalmente en el Café Alameda, en la reunión literaria del “Rinconcillo”, nombre con el que se autodenominó este grupo de jóvenes poetas, artistas e intelectuales. El juego consistía en que cada uno de los integrantes escribiera un verso sin leer lo que la persona anterior había escrito. El papel se iba pasando, y así progresivamente se componía un poema colectivo, que una vez terminado, se leía en voz alta; un resultado que producía un extrañamiento poético entre ilógico y divertido, que hacía las delicias del grupo. Siguiendo este carácter lúdico, los poemas colectivos elaborados por los contertulios del “Rinconcillo” se atribuían a un poeta imaginario que bautizaron Isidoro Capdepón Fernández, el cual resumía el prototipo de poeta retrógrado y tradicionalista que estos jóvenes atacaban con humor sarcástico. Y lo que es más, en sus reuniones, los “rinconcillistas”

---

<sup>210</sup> [Procedimientos lúdicos y estratagemas sistemáticas proporcionaban las claves para abrir la puerta del inconsciente y desencadenar la poesía verbal y visual de la creatividad colectiva. (*Mi traducción*)].

<sup>211</sup> Aunque no exenta de polémica, la aceptación de la escritura automática comienza a calar entre los autores españoles de los años veinte y treinta. Algunos la abrazan al cien por cien, como José María Hinojosa, que la pone en práctica en los versos de *La flor de California*; mientras que otros la rechazan parcialmente por desconfiar de su método, o bien se acercan a ella con cierto recelo, como le ocurriría a García Lorca, quien en una carta a Sebastià Gasch advierte que sus poemas están realizados siguiendo una ‘emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.’ (García Lorca, 2008II: 1035).

practicaban también diversos ejercicios pictóricos de finalidad caricaturesca; lo que refuerza la conexión de estas actividades con la vertiente plástica de los “cadáveres exquisitos”.<sup>212</sup>

Por otro lado, estos divertimentos literarios del “Rinconcillo” entroncan con las “jinojepas”; poemas cortos puramente irracionales, que Gerardo Diego inventó a partir de una revisión humorística de la poesía del Marqués de Santillana, pensados para realizarse también en grupo. ‘Igualmente Diego quiere subrayar el carácter colectivo que preside la realización de la jinojepa.’ (Morelli (ed.), 2000: 218). Así mismo, a este panorama se suman los “*anaglifos*”, creaciones poéticas de carácter breve y finalidad lúdica, cultivadas en la Residencia de Estudiantes por Lorca, Alberti, Moreno Villa, Buñuel y Pepín Bello, estrechamente vinculadas tanto a las “jinojepas” como a los “cadáveres exquisitos”.<sup>213</sup> Valga atender aquí la sugerencia de Agustín Sánchez Vidal en una nota al pie en su contribución al volumen *El surrealismo*, compilado por Víctor García de la Concha: ‘Por cierto, merecería la pena considerar la relación del juego de los *anaglifos*, que practicaban los alegres muchachos de la Residencia de Estudiantes, con los mecanismos del *cadáver exquisito*.’ (García de la Concha (ed.), 1982: 67). Respecto a su aparición, los “anaglifos” se debieron con casi toda seguridad a Pepín Bello, que como en otras ocasiones, resultó excepcionalmente inspirador para sus compañeros de generación.<sup>214</sup> El juego del “anaglifo” pronto se expandió con gran éxito entre los jóvenes

---

<sup>212</sup> Según rememora Francisco García Lorca, hermano del poeta: ‘De esos dibujos del café [Alameda] nació un género caricaturesco en el que se representaban diversidad de tipos. A veces se dibujaba la imagen que correspondía a una actividad profesional desusada o inventada -peluquero de arzobispos, vendedor de cornucopias-, o simplemente el tipo que correspondía a un apellido raro. Yo recuerdo perfectamente el dibujo que hizo Federico de un turista francés, M. Troplong (nombre que vimos en un catálogo de libros que alguien llevó al café), y cuya pronunciación francesa, necesariamente nasalizada, obligó a Federico a destacar, colgante y formidable, la nariz. Este juego fue llevado a la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se originó el nombre de “putrefactos” que designó estas caricaturas, ya con una cierta connotación literaria. El término “putrefacto” designaba más especialmente al conservador en arte, aunque se extendiera al reaccionario en cualquier sentido, al mezquino, al pedante, al aburrido. Muchos amigos de la Residencia dibujaron “putrefactos”, incluido Dalí, a quien quizá se debe la invención de la palabra.’ (García Lorca, 1980: 433).

<sup>213</sup> ‘Con los anaglifos emparentaron pronto las jinojepas, las cuales, según testimonio de Gerardo Diego, que las acuñó, nacieron como fruto espontáneo de una colaboración en tertulia.’ (García de la Concha en Soria Olmedo (comp.), 2007: 23).

<sup>214</sup> Según el testimonio del propio Pepín: ‘El nombre [“*anaglifo*”] venía de unas gafas de los años veinte, con un cristal verde y otro rojo, que se utilizaban para ver ciertas películas en relieve. Yo fui el primero en oír hablar de ellas, a través de una revista inglesa que llegaba cada mes a la Residencia. Eran como estas gafas que hay hoy en día para ver en tres dimensiones. Pues bien, en esa revista salía una foto del fondo del mar, era una imagen muy nebulosa, con colores superpuestos. Cuando me puse las gafas casi pegué un grito porque aquello se puso en relieve. [...] Nosotros lo utilizamos como una excusa literaria para crear un juego, como una verdadera memez. El primer anaglifo que hicimos consistía en poner siempre una palabra entre tres sustantivos. La palabra había de ser siempre “la gallina”. Llegó un momento en que aquel juego nos obsesionó. Fue como una verdadera epidemia. Los hacíamos a todas horas, obsesivamente. Tanto es así que José Moreno Villa, a lo mejor a una hora intempestiva, llamaba a mi cuarto y me decía: “Mire usted, Bello, se me ha ocurrido este anaglifo”. Y me lo recitaba de la forma más absurda.’ (Castillo; y Sardá, 2007: 64-65).

residentes, que se dedicaron a inventar “anaglifos” con verdadera fruición. Lo cierto es que esta práctica encajaba muy bien en el ambiente de vanguardia auspiciado en la Residencia, siendo estos jóvenes muy dados a los juegos de palabras y a la composición de poemillas desenfadados compuestos entre amigos.<sup>215</sup> La pauta para hacer “anaglifos” era componer cuatro versos escuetos, de los cuales el tercero debía ser siempre “la gallina”, y el último, una locución lo más extraña y rimbombante posible. Ejemplos de “anaglifos” son:

El té,  
el té,  
la gallina  
y el Teotocópuli.

O:

El búho,  
el búho,  
la gallina  
y el Pancreator.  
O también:

El pin, el pan,  
el cura,  
la gallina  
y el comandante.

Lorca, por su parte, inventó el “anaglifo barroco”, como aquel que decía:

Guillermo de Torre,  
Guillermo de Torre,  
la gallina,  
y por ahí debe andar algún enjambre.

Este tipo de “anaglifo” perdió aceptación porque se estimó demasiado largo y enrevesado, ya que el sentido del “anaglifo” era lograr una síntesis somera de elementos poéticos, impactantes por lo inconexo de su relación. No obstante, esta inclinación más ornamental de Lorca tampoco queda fuera de las funciones de la “literatura menor”. Ya

---

<sup>215</sup> Rafael Alberti relata a Max Aub un recuerdo que resulta ilustrativo a este respecto: ‘[...] me acuerdo que con Federico jugábamos a empezar una estrofa, dos versos, y el otro lo continuaba. Por ejemplo, un día llegaba yo a la Residencia, y en el cuarto de Federico estaba la revista el *Bauhaus* -esa famosa revista de arquitectura-, y yo le dije a Federico:

Mientras que leo el Bauhaus,  
venido de Seveningen...

Y Federico contestó:

...me cago en Jacinto Grau  
y en la Santísima Virgen.’ (Aub, 1985: 287).



señalaron Deleuze y Guattari que en la escritura “menor” suele darse un empobrecimiento lingüístico -como es propio en la esquizofrenia<sup>216</sup>-, pero también es posible encontrar un enriquecimiento verbal.<sup>217</sup> De todos modos, a pesar de este caso de “barroquismo” lorquiano, en la actividad literaria de vanguardia abundaron más los recursos de empobrecimiento, como ocurre en el “anaglifo”. Una característica que se refuerza, además, gracias a la influencia del *haiku*: poemas “minimalistas” originarios de Japón, cuya estructura consta de tres versos de diecisiete sílabas (5+7+5). El *haiku* llega en esta época a España y pone de moda cierto gusto -en palabras de A. Leo Geist- por la “micropoética”, lo que se aprecia en las “Mínimas” de Gerardo Diego, en los aforismos de José Bergamín incluidos en *El cohete y la estrella*, de 1924, o en los *Hai-kais de felicitación a mamá* que escribe García Lorca en 1921. En este momento, incluso Miguel de Unamuno se refirió con interés al *haiku*. Según indica Román Gubern, la llegada del *haiku* a España se debe a la difusión de las revistas ultraístas, que recogían este tipo de poemas, acompañados con grabados japoneses. No se pase por alto que en *Mille Plateaux* Deleuze y Guattari hablan precisamente del *haiku* como ejemplo de “dispositivo” maquínico para suscitar la “*haecceidad*”, o identidad rizomática.<sup>218</sup> Y es que, como apuntó Barthes en *El Imperio de los signos* (1970), el *haiku* no tiene sujeto; es una refracción de múltiples “yoes” en un “lugar de lectura” en donde acaece el *evento*: ‘Así, el haikú nos trae a la memoria lo que nunca nos es dado; en él reconocemos una repetición sin origen, un acontecimiento sin causa, una memoria sin persona, una palabra sin ligaduras.’ (Barthes, 2007: 106).

Alineada también en favor del empobrecimiento poético, encontramos otra herramienta igualmente relevante, que nace de sumar a esta poética desnuda el elemento del humorismo metafórico. El resultado son las “*greguerías*”. Volvemos de nuevo a Gómez de la Serna, quien definió estas creaciones suyas como “Humor + metáfora”. “Los tornillos son clavos peinados

---

<sup>216</sup> ‘Algunos pacientes muestran un discurso aparentemente fluido pero, si lo analizamos atentamente, observamos que apenas nos dice nada, que es superficial, repetitivo o inconsistente. Es la *pobreza del contenido del lenguaje*. El bloqueo del pensamiento y los neologismos (el paciente utiliza palabras inventadas o inexistentes) serían otros ejemplos de este grupo de síntomas.’ (Obiols Llandrich, 2001: 16).

<sup>217</sup> ‘*On a souvent marqué deux tendances conjointes des langues dites mineures: un appauvrissement, une déperdition des formes, syntaxiques ou lexicales; mais en même temps une curieuse prolifération d’effets changeants, un goût de la surcharge et de la paraphrase.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 131).

[‘A menudo, se han señalado dos tendencias conjuntas de las llamadas lenguas menores: un empobrecimiento, una degradación de las formas, sintácticas o léxicas; pero al mismo tiempo una curiosa proliferación de efectos cambiantes, un gusto por la sobrecarga y la paráfrasis.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 106)].

<sup>218</sup> Junto con el *haiku*, entre los “dispositivos” maquínicos de escritura, Deleuze y Guattari citan también otros casos literarios, entre los que incluyen las novelas de Charlotte Brontë, así como el verso lorquiano “Las cinco de la tarde”, del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en el que encuentran el *momentum* del acontecimiento del “devenir”.

con raya al medio”, “La jirafa es el periscopio para ver los horizontes del desierto”, “El murciélago vuela con la capa puesta”... son algunas muestras de la amplísima producción greguerística de Ramón, en la cual se rastrea fácilmente la filiación con el *haiku*, el “anaglifo”, y demás variantes aforísticas vinculadas al “cadáver exquisito”. Al igual que la apreciada fórmula de Lautréamont “bello como...”, las “greguerías” se forman al ensamblar elementos dispares, obteniendo un resultado sorprendente gracias a la metáfora como nexo de unión. Se trata de la “metáfora hilada”, según la designación de Riffaterre (“*La métaphore filée dans la poésie surréaliste*”, 1969), a la cual se agrega el sentido del humor para desbancar el imperio del significado y poner en cuestionamiento el principio de realidad. Con su singular impronta, plenamente surrealista, las “greguerías” fueron motivo de inspiración para el joven Luis Buñuel, cuyas obras, primero literarias y más tarde cinematográficas, dan testimonio de un fuerte apego ramoniano. ‘Ramón Gómez de la Serna y Buñuel se explican mutuamente.’ (Sánchez Vidal, 1993: 21). A Buñuel le interesaban las greguerías sobre todo por la ruptura de fórmulas significantes, junto a la extrañeza poética y al humorismo alucinado que brotan de su sencillez de elementos. De hecho, muchos versos de Buñuel escritos en la época de la Residencia parecen meramente una greguería: “¿He olvidado que mis axilas eran un pozo de hormigas?”, “¿Sería descortés si yo les vomitara un piano desde mi balcón?”, “Todas las ventanas tienen pestañas como mujeres”, etc.<sup>219</sup>

En ejemplos como éstos se hacen evidentes los procesos de variación que el escritor “minoritario” es capaz de operar en el seno de la “literatura mayor”.<sup>220</sup> ‘*Chacun doit trouver la langue mineure, dialecte ou plutôt idiolecte, à partir de laquelle il rendra mineure sa propre langue majeure. [...] Se servir de la langue mineure pour faire filer la langue majeure. L’auteur mineur est l’étranger dans sa propre langue.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 133).<sup>221</sup> Los autores españoles demuestran una certera predisposición a la hora de forjar una lengua “extranjera” dentro de la “materna”. Llegan incluso a crear neologismos; un vocabulario nuevo para una lengua nueva. En esta invención terminológica participa especialmente el grupo de la

---

<sup>219</sup> Según lo recuerda el cineasta: ‘Al igual que los demás, también yo escribía poesías. La primera que me publicaron, en la revista *Ultra* (o quizá fuera en *Horizonte*), se titulaba *Orquestación*, y presentaba una treintena de instrumentos musicales, con unas frases, unos versos, dedicados a cada uno de ellos. Gómez de la Serna me felicitó efusivamente. Claro está que debió de reconocer fácilmente en ella su influencia.’ (Buñuel, 1982: 76).

<sup>220</sup> ‘Y he aquí que en, los años veinte, el juego verbal y sus posibles combinaciones (*calembour, contrepèteries, cadavres exquis*, anagramas, caligramas, anaglifos, etc.) se transformen en un ejercicio obligado para todo artista que quiera luchar contra el “buen sentido” y al mismo tiempo liberarse de su vínculo restrictivo.’ (Morelli (ed.), 2000: 212).

<sup>221</sup> [‘Cada uno debe encontrar la lengua menor, dialecto o más idiolecto, a partir de la cual convertirá en menor su propia lengua mayor. (...) Utilizar la lengua menor para *hacer huir* la lengua mayor. Un autor menor es aquél que es extranjero en su propia lengua.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 107)].

“Resi”. Lorca, por ejemplo, concibe palabras de nuevo cuño como “chorpatélico”, “anfistora”, “ronconquéllico”, o bien recrea humorísticamente vocablos variando alguna letra; como la “r” por la “l” (“maltes”, “miélcoles”, “alte”, “altista”, “muelto”, etc.). Esta práctica también sería cultivada por Dalí. Véanse sin ir más lejos las cartas que envía a Lorca en torno a 1926, redactadas de forma “incoherente” y plagadas de onomatopeyas, que bien parecen un cruce entre el “eructo” artaudiano y las “*parole in libertà*” futuristas. Tampoco les resultarían ajenas estas técnicas, como antes decíamos, a otros miembros del entorno residencial, en especial a Pepín Bello, que a pesar de su escasa producción lírica, se hizo célebre por su poema-caligrama “El ateneísta”, de 1929, que tanto alabara Buñuel. En general, recuerdan estas prácticas de inventiva lingüística a los juegos por medio de los cuales los niños crean su propio lenguaje; palabras que ellos mismos inventan y usan libremente para connotar su propia realidad. El niño no teme caer en irregularidades respecto de la norma, no teme “experimentar con ese patrimonio de manera lúdica” acoplando palabras sin preocuparse por su sentido ni significado.<sup>222</sup>

Y es que la creatividad infantil, cuando todavía no ha sido introducida de lleno en la “lengua mayoritaria”, se mueve en los bordes, zigzaguea rizomáticamente, se fuga de la lengua estándar.<sup>223</sup> Ocurre de manera parecida con el argot de los jóvenes y las jergas inventadas por los adolescentes, precisamente intentando escapar de la norma parental y reivindicar la voluntad de cumplimiento irracional que ésta le prohíbe. Lo cual tiene muchos puntos en común con el lenguaje esquizofrénico, en especial con su variante hebefrénica, llamada “*psicosis de adolescencia*”, caracterizada por la excitación intelectual aplicada al parloteo, la creación de neologismos, juegos de palabras, y amaneramiento del lenguaje. Justamente lo que le pasaba a los integrantes del grupo residencial; autores decididamente esquizoides que, como Humpty Dumpty, modifican el significado de las palabras y crean otras nuevas a su antojo.<sup>224</sup> Son las

---

<sup>222</sup> Incluso Freud señalaba que el niño, cuando está aprendiendo la lengua materna, no tiene reparos en manipular el lenguaje, no tiene miedo de cometer “faltas gramaticales”, “hablar mal” o usar la lengua de “manera incorrecta”. En su texto *El poeta y los sueños diurnos* (1908), Freud indica que el niño, como el poeta, “fantasea” con el lenguaje y lo emplea como si estuviera soñando.

<sup>223</sup> Noam Chomsky explica que durante su aprendizaje lingüístico, el niño parte de un estado inicial cero o “E”, sin conocimiento del lenguaje, y va pasando por una serie de estadios E<sup>1</sup>, E<sup>2</sup>, E<sup>3</sup>... hasta alcanzar el estado constante de la lengua estándar, o E'. Por eso se refiere Chomsky al “lenguaje-E” como una masa caótica sustentada en el “uso creativo de la lengua”. Está destinado a ser incoherente, luego no hay modo de entenderlo. Chomsky destaca lo interesante de los errores que cometen los niños, que todavía están en proceso de madurez en su aculturamiento dentro de una comunidad del habla, siendo individuos que aún no están del todo dominados por la “Gramática Universal”.

<sup>224</sup> ‘*Lewis Carroll’s Humpty Dumpty made words mean whatever he wished. The surrealist does not exercise even this control. For him words are free, and their force and rigour, as well as their provocative power, lie precisely in the extent to which they evade imposed meaning, combining with one another in obedience to no laws of rational discourse or poetic fancy. He surrenders autonomy to the word. In this respect the so-called surrealist games were especially important.*’ (Bigsby, 1972: 71).

“palabras-valija”, que Deleuze llamó también “palabras-baúl”, “palabras esotéricas” o “palabras passe-partout”, que como un comodín pueden adoptar cualquier sentido o función sintáctica. El término “snark”, resultado de *shark* (tiburón) + *snake* (serpiente), es quizá el ejemplo más característico de Carroll, al que recurren con frecuencia Deleuze y Guattari.<sup>225</sup> Todo ello deviene instrumentos “minoritarios” para la subversión de la lengua, que se ve alterada en sus disposiciones normativas. De hecho: ‘El trabajo realizado por los surrealistas no es un trabajo *sobre* el lenguaje, sino *en* el lenguaje.’ (Durozoi; y Lecherbonnier, 1976: 101). Por tanto, no debiéramos estimarlos meros entretenimientos intrascendentes y restarles la importancia que poseen estos “juegos” lingüístico-literarios.<sup>226</sup> En general denotan una potencialidad biopolítica nada despreciable, que nace de la constitución “molecular” como “grupo-sujeto”, otorgando a sus componentes la forma de “máquinas abstractas” dentro del *socius* –‘*Only a subject-group can manipulate semiotic flows, shatter meanings, open the language to other desires and forge other realities!*’ (Guattari, 2009a: 161).<sup>227</sup>

De ahí que deba resaltarse la cualidad biopolítica de estas prácticas enunciativas; lo que Negri denominó acertadamente “*General Intellect*”: ‘By “general intellect” *I understand the linguistic body become biopolitical machine.*’ (Negri, 2003: 245).<sup>228</sup> O lo que es lo mismo, la experiencia fundadora del “común” por parte de la “*multitud*” a través del lenguaje hecho “máquina estético-ontológica”. Así pues, y de un modo muy semejante al de los surrealistas, que hablaban de *poesía como política*, no podemos olvidar que toda “literatura menor” es, por

---

[El Humpty Dumpty de Lewis Carroll hace que las palabras signifiquen lo que él quiera. Los surrealistas en cambio ni siquiera ejercen ese control. Para ellos, las palabras son libres, y su fuerza y rigor, al igual que su provocativo poder, residen precisamente en la medida en que evaden los significados impuestos, combinándose entre ellas sin obediencia a ninguna ley de discurso racional o tendencia poética. El surrealista entrega plena autonomía a la palabra. A este respecto fueron especialmente importantes los llamados “juegos surrealistas”. (*Mi traducción*)].

<sup>225</sup> Deleuze y Guattari destacan especialmente el poema “Jabberwocky”, y *La caza del Snark*, obrita en la que habla Carroll, por boca del capitán: ‘En hebreo lo dije, lo dije en holandés, lo dije en alemán y hasta lo dije en griego. Me olvidé sin embargo de que hablabais inglés, lo cual me molesta en extremo.’ (Carroll, 1978: 59).

<sup>226</sup> ‘Debo advertir que no hay que reducir a la categoría de anécdota, como frecuentemente se hace, los juegos poéticos que desde la Residencia de Estudiantes se difundían, o los que, producidos fuera - sobre todo en las revistas-, hallaban en ella caja de resonancia. Porque es el caso que rebasaban con mucho el ámbito del entretenimiento juvenil [...]. La fecundidad artística del juego va asociada a su capacidad para crear nuevas y sorprendentes asociaciones de palabras e imágenes, a la experimentación y, en última instancia, a la liberación de la mente.’ (Soria Olmedo (comp.), 2007: 23-24).

<sup>227</sup> [¡Sólo un “grupo-sujeto” puede manipular flujos semióticos, dinamitar significados, abrir el lenguaje a otros deseos y forjar otras realidades! (*Mi traducción*)].

<sup>228</sup> [Por “*General Intellect*” entiendo el cuerpo lingüístico hecho máquina biopolítica. (*Mi traducción*)].

definición, una acción *política*.<sup>229</sup> Y además, como lenguaje *político*, resulta imposible de interpretar, pues ni siquiera existe un encuadre al que remitir la interpretación. Los “*afectos*” han roto el marco de la “literatura mayor”, oponiendo un uso afectante de la lengua a la tradicional finalidad interpretativa.<sup>230</sup> En efecto, ‘*comment nous décrocher des points de subjectivation qui nous fixent, qui nous clouent dans une réalité dominante? Arracher la conscience au sujet pour en faire un moyen d’exploration, arracher l’inconscient à la signifiante et à l’interprétation pour en faire une véritable production, ce n’est assurément ni plus ni moins difficile qu’arracher le corps à l’organisme.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 198).<sup>231</sup> La clave está en fugarse de la “lengua materna”, como hizo Anna O., la célebre feminista que recibió tratamiento con Breuer y después con Freud, quien recogió su caso en *Estudios sobre la histeria* (1895). Presentaba la paciente agudas crisis de disociación de identidad acompañadas de potentes alucinaciones en estado de trance autohipnótico, que ella misma dio en llamar su “teatro privado” (¡qué no le hubiera gustado a Artaud!). Pero sobre todo, entre los síntomas psicosomáticos de Anna O. destacaba una grave afección del lenguaje (*glosolalia parafásica*) que le hacía en ocasiones olvidarse de su lengua nativa, el alemán, sustituyéndola por otros idiomas que ni siquiera conocía y que sin embargo, en estos trances, dominaba perfectamente, como el inglés o el francés. En esta misma línea, la gran fuga es, no obstante, la de Antonin Artaud, que esquiva satisfactoriamente la cárcel interpretativa del psicoanálisis, del mismo modo que evita la prisión metodológica que Breton establece sobre los textos automáticos y demás producciones del inconsciente.<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> Según Deleuze y Guattari: ‘*Le troisième caractère, c’est que tout prend une valeur collective [...] les conditions ne sont pas données d’une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel «maître», et pourrait être séparée de l’énonciation collective.*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 31).

[‘La tercera característica [de las literaturas menores] consiste en que todo adquiere un valor colectivo. (...) no se dan las condiciones para una *enunciación individualizada*, que sería la enunciación de tal o cual “maestro”, y que por lo tanto podría estar separada de la *enunciación colectiva*.’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 30)].

<sup>230</sup> En palabras de Deleuze y Guattari: ‘*Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant.*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 35).

[‘Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente signifiante.’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 32)].

<sup>231</sup> [‘(...) ¿cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 165)].

<sup>232</sup> Artaud era conocedor de las teorías freudianas, con las cuales marca distancia: ‘¿Y el psicoanálisis? [Artaud] No lo ignora; habla de sus ventajas parciales. Pero: “Desde lo más profundo de mi vida, persisto en huir del psicoanálisis, siempre huiré de él como huiré de toda tentativa para contener mi conciencia en preceptos o fórmulas, en cualquier organización verbal”.’ (Sollers, 1992: 104).

- CAPÍTULO 6: DISPOSITIVOS “ANTI-EDÍPICOS” DE SUBJETIVACIÓN EN EL SURREALISMO ESPAÑOL. TRES CASOS DE “MÁQUINAS ABSTRACTAS”.

*‘Toute création est un acte de guerre [...]’*

Antonin Artaud

(«De quelques problèmes d’actualité aux messages révolutionnaires», 237).

### **6.1. Buñuel, el “esquizo”.**

La primera “máquina abstracta” que vamos a considerar en estas páginas es la correspondiente a Luis Buñuel. Para ello se trazará un recorrido a través de los “dispositivos” que la subjetividad buñueliana desarrolla en el curso de su autoproducción “molecular”; convencidos de encontrarnos ante un evidente caso de “esquizo”. Así, si Deleuze y Guattari hablaban antes de “Artaud, el esquizo”, será ahora el turno de “*Buñuel, el esquizo*”. En este marco se abordará el impreciso posicionamiento del cineasta dentro del grupo surrealista de París, lo que supondrá dedicar una llamada de atención a la relación de distanciamiento con André Breton. Se estudiará también la no menos ambigua relación de Buñuel con la obra de Freud y el psicoanálisis; fuentes insoslayables que el aragonés acoge entre sus principales influencias, pero que ataca igualmente sin ningún tipo de reparo. Como ataca igualmente las “instituciones disciplinarias” que reprimen las “máquinas deseantes”: la burguesía y la Iglesia católica son las dianas preferidas de su ácida visión surrealista; si bien el motivo central de la familia, que refrena el deseo inconsciente en beneficio del sistema social, copa las referencias destructivas de la creación buñueliana. En último lugar, se detallará el análisis de diversas instrumentalizaciones estéticas que sirven a Buñuel para pergeñar una producción cinematográfica propia, en línea de objetivos abiertamente “anti-edípicos”. Son, fundamentalmente: la agresión fetichista al “organismo”, la revalorización del objeto frente al “yo” en disolución, y la ruptura de la relación lógica de espacio-tiempo.

#### **6.1.1. Surrealista sin etiqueta.**

Si mantenemos, pues, que Luis Buñuel constituye un ejemplo de subjetividad esquizoide, será crucial comprender la peculiar tesitura nomádica que caracteriza su posición dentro del “surrealismo francés”. Las tensiones inevitables que habrían de surgir entre el liderazgo despótico de Breton y el subyugado séquito de compañeros surrealistas afectaron por igual a Buñuel, que desde su adhesión al grupo en 1929, se mostró reticente frente al carácter autoritario del “Papa negro”. Lo cierto es que el pontífice del surrealismo no despierta las

simpatías de Buñuel.<sup>1</sup> De forma irónica, a la par que contundente, expresa Buñuel su opinión acerca de los líderes “tocados por la divinidad”, “mesías seculares”, que diría George Steiner: ‘*No me gustan los poseedores de la verdad, quienesquiera que sean. Me aburren y me dan miedo. Yo soy antifanático (fanáticamente).*’ (Buñuel, 1982: 222). Y como potencial desertor de la doctrina oficial, Buñuel acabó convirtiéndose en motivo de alarma para el siempre vigilante André Breton, gran Cerbero del surrealismo. Hasta tal punto que, finalmente, también Buñuel fue objeto de un juicio sumarísimo. La excusa vino por la publicación del guión de *Un Chien andalou*. Buñuel ya se había comprometido con la *Revue du Cinéma*, cuando Paul Éluard, haciendo de portavoz del grupo, le solicitó el texto para publicarlo en *Variétés*, que iba a dedicar un número al surrealismo. Buñuel se encuentra aquí con su primer dilema derivado de su pertenencia a un “grupo sometido”: se debate entre la debida obediencia a Breton y su libre voluntad. A esto se le suma el agravante de haberse tomado la “licencia” de decidir en solitario sobre el destino de su guión, sin tener en cuenta la opinión del grupo, y haberlo entregado, para más inri, a una revista considerada “burguesa” a ojos de los surrealistas.<sup>2</sup>

Semejante situación coloca a Buñuel en un brete de tintes *superyoicos*: por un lado, Breton se le antoja una especie de *padre* y dictador moral, al que no sabe si atreverse a desairar, y por otro, no encuentra su lugar en el grupo de surrealistas, pues aunque satisfecho de participar en el mismo, busca también su propio espacio de autonomía creativa. Finalmente, desoyendo el deseo de Breton, el guión no apareció en *Variétés*, aunque sí, como correspondía, en *La Révolution Surréaliste*. Ello condujo a una tensión latente entre Breton y Buñuel, que se agudizaría aún más con las complicaciones derivadas del apoyo político de los surrealistas al comunismo. Corría el año 1932, y estaba candente “*l’affaire Aragon*” -quien se resistía al mandato de Breton de abandonar el Partido Comunista para respaldar el trotskismo-, y Buñuel decidió, junto con otros surrealistas como Sadoul y Unik, abandonar el grupo en señal de protesta y afianzamiento de la propia individualidad.<sup>3</sup> Como dijera Manuel Alcalá: ‘El cineasta

---

<sup>1</sup> Cuenta Pepín Bello: ‘A Buñuel, que fue el primero que conoció a André Breton, nunca le cayó bien. [...] Buñuel decía que Breton era aburrido de solemnidad. De hecho, lo único que nos interesaba del surrealismo era el sentido del humor, un humor del que Breton carecía.’ (Castillo; y Sardá, 2007: 66-67).

<sup>2</sup> Así recuerda Buñuel el desarrollo de los acontecimientos: ‘Algunos días después de mi conversación con Éluard, Breton me preguntó:

-Buñuel, ¿podría usted ir a mi casa esta noche? Habrá una pequeña reunión.

Yo acepté sin el menor recelo y aquella noche encontré reunido al grupo completo. Se trataba de un proceso en toda regla. Aragon, que desempeñaba con autoridad el papel de fiscal, me acusó en términos muy duros de haber cedido mi guión a una revista burguesa. [...] Solo frente a todo el grupo, yo trataba de defenderme, pero era difícil.’ (Buñuel, 1982: 107).

<sup>3</sup> En opinión de C. B. Morris: ‘Aunque Buñuel manifestó en 1929 que la publicación en *La Révolution Surréaliste* del guión de *Un chien andalou*: *exprime, sans aucun genre de réserve, ma complète adhésion a la pensée et à l’activité surréalistes* (expresa, sin ningún tipo de reserva, mi total adhesión al pensamiento y a la actividad surrealista), no sólo no le impidió romper con el movimiento, en 1932, cuando empezó a discrepar con lo que él había denominado “esa especie de aristocracia intelectual”

aprovechó, al parecer, semejante ocasión, movido más por un sentido de independencia personal que por razones estrictamente políticas.’ (Alcalá, 1973: 70). El desgaste total sobrevendría tras el rodaje de *Las Hurdes*, estrenada en 1933, momento en que Buñuel confiesa llegar al hartazgo de los surrealistas. Ya no le interesaban. *Pero sí el surrealismo*, al que se mantuvo fiel el resto de sus días. De este modo, Buñuel pone punto y final a su membresía en el marco del colectivo surrealista, pero no por ello a su *naturaleza como surrealista*, que se aprecia intacta hasta la última de sus películas.<sup>4</sup> Así pues, le ocurre a Buñuel lo mismo que al otro gran disidente surrealista, Antonin Artaud, que una vez fuera del grupo continuó *trabajando por el surrealismo*, defendiéndolo de ese otro “surrealismo” delineado a fuego por el “Papa negro”.

Buñuel insiste, como Artaud, en que el surrealismo es ante todo una revolución de la vida, de suerte que conforma por sí mismo una subversión ontológica; una *anarquía* del “yo”, si se quiere. Por eso, en opinión de Buñuel, el surrealismo va más allá de las limitadas perspectivas de André Breton, quien, enfrascado en implantar un formato teórico y una estructuración casi estatutaria, anula el espíritu revolucionario del surrealismo para integrarlo en un corpus *organizado*. En esta tesitura, Buñuel hace una crucial diferenciación que tiempo antes había intuido Artaud, y que Breton, por el contrario, sería incapaz de aprehender: Buñuel entiende que el surrealismo es equivalente a una “*revolución interna*”, la cual debe preceder, por tanto, a cualquier intento de “*revolución externa*”.<sup>5</sup> En este sentido, es importante no confundir

---

o con “sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia compañía”.’ (Morris, 2000: 66-67).

<sup>4</sup> Buñuel justifica con total naturalidad que muchas de sus películas, como *Nazarín*, *Viridiana* o *Él*, tan distintas a sus dos primeros films, *Un Chien andalou* y *L’Âge d’or*, sean tenidas también, como éstos, por películas surrealistas. Buñuel insiste en que el surrealismo es un *estado del espíritu*, una forma de ver la vida y de entender los problemas del hombre, lo que en su caso subsiste de manera coherente a lo largo de toda su producción cinematográfica. Es más, apunta Sánchez Vidal que si bien no hay dudas sobre *Un perro andaluz* o *La Edad de oro*, ‘ya *Las Hurdes* (1932) plantea problemas, aunque no para los críticos más solventes, que captan la continuidad moral -e incluso estética- entre ambas propuestas.’ (Sánchez Vidal en García Gállego (comp.), 1987: 91). Así mismo, cuando André Bazin pregunta a Buñuel por la conexión de *Las Hurdes* con el surrealismo, que en principio resultan tan distantes, contesta el cineasta: ‘Veo una gran relación. Hice *Las Hurdes* porque tenía una visión surrealista, porque me interesaba el problema del hombre. Veía la realidad de otra forma distinta a como la había visto antes del surrealismo.’ (Bazin, 1977: 103). Incluso André Breton observó la pervivencia del surrealismo en la obra de Buñuel, hallando concomitancias entre *Los olvidados* (1950) y las dos primeras películas del aragonés.

<sup>5</sup> Artaud lo expuso muy claramente: ‘*Le 10 décembre 1926 à 9 heures du soir, au café du «Prophète» à Paris, les surréalistes se réunissent en congrès. Il s’agit de savoir ce que, en face de la révolution sociale qui gronde, le Surréalisme va faire de son propre mouvement. Pour moi, étant donné ce que nous savons du communisme marxiste auquel il s’agissait de se rallier, la question ne pouvait même pas se poser. Est-ce qu’Artaud se fout de la révolution ? me fut-il demandé. Je me fous de la vôtre, pas de la mienne, répondis-je en quittant le Surréalisme, puisque le Surréalisme était lui aussi devenu un parti.*’ (Artaud, 1980: 146-147).

[‘El 10 de diciembre de 1926 a las nueve de la noche en el café del Prophete en París los surrealistas se reunieron en congreso. Se trata de saber qué hará el surrealismo de su propio movimiento frente a la revolución social que ronda. Para mí la cuestión no podía ni plantearse, tomando en cuenta lo que sabemos del comunismo marxista al que se trataba de afiliarse. Y se me preguntó: ¿A Artaud no le



ambos formatos de revolución: primero la “*revolución del espíritu*”, o “*revolución total*” (“*revolución integral*”, que diría Artaud), que es la fuente nutriente del surrealismo, y por otro, la segunda, equivalente a la “*Revolución*” de Marx y Engels; y eso que el propio Luis Buñuel fue miembro del Partido Comunista.<sup>6</sup> En sus palabras: ‘Los movimientos revolucionarios en todo el mundo se ocupan esencialmente de las realidades materiales, económicas, políticas; del reparto de las riquezas entre las clases opuestas. Nosotros los surrealistas queríamos realizar una revolución del pensamiento, que es lo que condiciona la vida humana, y preocuparnos del espíritu y no de la materia, para cambiar los fundamentos de la sociedad.’ (Citado en Alcalá, 1973: 116). De todas formas, este posicionamiento no va en detrimento de una acción social o política. Por el contrario, esta es, de hecho, su finalidad ulterior. Pero conviene lograrla desde una “*revolución interna*”, esto es, desde una revolución del “*cuerpo*”. Si no, el compromiso político no se sostiene. Esto es lo que Breton, con su visión pragmática, no entendía.

En definitiva, la “*revolución del espíritu*” deberá hacerse también por medio del desmoronamiento de la sociedad que lo subyuga; sin embargo, conviene tener en cuenta que antes de emplear una táctica *macropolítica*, urge una lucha “anti-edípica”, de objetivos *micropolíticos*. Hay que hacer, pues, como Heliogábalo, el “rey anarquista”, que deshace el *socius* provocando primero una anarquía interna, *orgánica, corporal*.<sup>7</sup> Dicho de otro modo, hay que atacar a *Edipo antes que a Imperio*; y de esta forma, *ambos caerán a la vez*. La cuestión se resume, como plantea Marcuse, en la siguiente pregunta: ‘¿Para qué queremos una revolución si no conseguimos un hombre nuevo?’ (Marcuse, 1983: 33). Es esto justamente lo que pretende el surrealismo: un hombre nuevo. Un hombre, como diría Artaud, liberado del Juicio de Dios.

---

importa un carajo la revolución? “No, me importa un carajo la suya y no la mía”, le respondí abandonando el surrealismo porque el surrealismo se había convertido en un partido también.’ (Artaud, 1984: 107)].

<sup>6</sup> Como afiliado, la militancia comunista de Buñuel duró poco, de 1932 a 1938, ya que cualquier adecuación a una organización reglada decepcionaba las expectativas del cineasta. Puede decirse que su compromiso político, que le llevó incluso a trabajar en el servicio de contraespionaje de la República durante la Guerra Civil, se enmarcó siempre dentro de una dinámica “asistémica”. Manuel Alcalá apunta, efectivamente, que en política, la acción de Buñuel fue considerable, pero siempre ‘se mantuvo al margen de toda actuación concreta.’ (Alcalá, 1973: 70). Una faceta más del *nomadismo* del cineasta. Sin ir más lejos, le ocurriría de manera parecida con su participación dentro del propio grupo surrealista, que se desarrolló de 1925 a 1932, año en que Buñuel redacta y envía a Breton su “carta de dimisión”.

<sup>7</sup> ‘*Héliogabale est un anarchiste-né, et qui supporte mal la couronne, et tous ses actes de roi sont des actes d’anarchiste-né, ennemi public de l’ordre, qui est un ennemi de l’ordre public; mais son anarchie, il la pratique d’abord en lui-même et contre lui-même, et l’anarchie qu’il apporte dans le gouvernement de Rome, on peut dire qu’il prêche d’exemple et qu’il l’a payée le prix qu’il fallait.*’ (Artaud, 1982: 83-84).

[‘Heliogábalo era un anarquista nato, que soportaba mal la corona y, todos sus actos de rey fueron actos de anarquista nato, enemigo público del orden, que es un enemigo del orden público; pero su anarquía la practicaba en primer lugar en sí mismo y contra sí mismo, y la anarquía que aportó al gobierno de Roma podemos decir que la predicó con el ejemplo y que la pagó con el precio adecuado.’ (Artaud, 1997b: 89)].

Por todo ello resulta comprensible que Buñuel terminara contradiciendo las pautas instauradas por Breton, y que lo hiciera en términos muy parecidos a los de Artaud. En realidad, fue desde sus primeros contactos con el grupo parisino que Buñuel notó puntos de disensión con el cabeza de grupo. Corría el año 1925 cuando el aragonés, becado por la Residencia de Estudiantes, viaja a París con una recomendación para la Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, presidida por el filósofo Henri Bergson. Es en este contexto cuando Buñuel entra en relación con el círculo de Breton. Desde el primer momento, el cineasta se reconocería incapaz de tolerar la acusada tendencia al caudillaje y la inclinación demagógica del líder surrealista.<sup>8</sup> Atleta incansable de un especial ejercicio de libertad, Buñuel buscó siempre el espacio de su propio compromiso con un *surrealismo vital*, al margen de cánones y normas.

Cierto es que Buñuel firmó el *Segundo Manifiesto Surrealista* y que apoyó la publicación de *La Révolution Surréaliste*, pero nada de ello le forzó a aceptar los designios de Breton.<sup>9</sup> ‘La rebeldía de Buñuel, sin embargo, no es programática, sino vital.’ (Alcalá, 1973: 115). En consecuencia, podemos decir que Buñuel funciona como un “*nómada*” que se une a la agrupación surrealista, pero que una vez está dentro no deja de moverse y no se deja codificar. Así, opera como un “*lobo*” dentro de la “*masa*”, estando en contante fuga dentro del grupo. En este sentido, Buñuel responde claramente a un perfil “*menor*” dentro de un “*grupo molar*”. Son tales sus disparidades con el colectivo francés que ya en el año 1929, el cineasta acaricia la idea de editar su propia revista, dirigida con Dalí, y que se caracterizaría, según sus palabras, por un “*espíritu netamente antifrancés*”. El proyecto no llegó a materializarse; sin embargo no deja de ser interesante, ya que, como observó Román Gubern, prometía un incipiente alejamiento del círculo “bretoniano”. Buñuel tiene muy claro que el surrealismo es un *estado del espíritu*, y no la “teología” que Breton ha elaborado a partir de éste. Por eso defiende una idea de surrealismo que es, por encima de todo, una forma de vivir la vida desarrollada por una generación que hizo de la irracionalidad su bandera. De ahí se entiende, como se estudiaba en el capítulo 4, que “hubiese surrealismo” antes incluso de que Breton lo definiera como tal, y que muchos de los artistas españoles fueran, por así decirlo, “surrealistas *avant la lettre*”:

---

<sup>8</sup> Según la reveladora declaración de Buñuel: ‘He estado siempre al lado de aquellos que buscan la verdad, pero los dejo cuando creen haberla encontrado. Se vuelven a menudo muy fanáticos, lo que detesto, o si no ideólogos: no soy intelectual y sus discursos me hacen huir. Como todos los discursos. Para mí el mejor orador es aquel que desde la primera frase saca de sus bolsillos un par de pistolas y dispara sobre el público.’ (López Villegas (ed.), 2000: 35).

<sup>9</sup> ‘Buñuel y Dalí fueron admitidos oficialmente en el íntimo cenáculo [...] como ortodoxos y militantes. Esta ortodoxia de Luis duraría bien poco y fue rota en el instante en que Breton intentó coartar la ideología del cineasta e imponerle la suya propia.’ (Alcalá, 1973: 63).

‘El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar de surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París. Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de *Un Chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta.’ (Buñuel, 1982: 104).

Luis Buñuel: *surrealista sin etiqueta*. Un surrealista expatriado; hasta cierto punto, autoexiliado del surrealismo, y no obstante, un surrealista que no renuncia al surrealismo. Salta a la vista entonces que, junto con Artaud, Buñuel deviene otro de los grandes casos bautizados por Breton con la etiqueta de “*tránsfugas*” del surrealismo –en su día, componentes del grupo que, por su ambigua relación con el colectivo (relación de tira y afloja, relación de “*esquizo*”) se tornaron demasiado molestos para el líder, siendo a la sazón rechazados.<sup>10</sup> Así pues, caso indiscutible de “*rizoma*”, Buñuel traza en el surrealismo una trayectoria de escape, como Artaud dibujase también la suya; “líneas de fuga” que pretenden hacer devenir el constructo *molarizado* modelado por Breton. Deleuze y Guattari consideran que una operación de este tipo es viable, ya que “*rizoma*” y “*raíz*” no son exactamente opuestos, sino que suelen convivir interrelacionados en la forma de “*raicilla*”. Su desarrollo como uno u otra dependerá de las circunstancias; de modo que la clave está en desarrollar las “*raicillas*” de manera horizontal para convertirlas en “*rizomas*” y evitar que caigan en la verticalidad de las “*raíces*”. ‘*So the rhizome is not the opposite of the root, rather the rhizome is within the root, just as the root is within the rhizome. In fact, in a sense the root and the rhizome are less distinct spaces but rather two different strategies or attitudes.*’ (O’Sullivan, 2006: 32).<sup>11</sup>

### **6.1.2. Revolución onírica.**

Dicho lo anterior, cabe la posibilidad de que del tronco del “árbol bretoniano” brote un esqueje que consiga finalmente devenir “*rizoma*”; esto es, un surrealismo “menor” en el

---

<sup>10</sup> En palabras de Manuel Alcalá: ‘Ya recordábamos anteriormente, cómo fracasó cualquier intento de incluir a Luis Buñuel en una ideología programática. Cuando el movimiento “surrealista” le alineó entre sus filas, ignoraba que el indómito aragonés no se sometería a ninguna condición de ningún tipo en sus ulteriores actuaciones. Por eso principalmente sobrevino la ruptura con el surrealismo.’ (Alcalá, 1973: 115).

<sup>11</sup> [Así que el “*rizoma*” no es el opuesto de la “*raíz*”, como tampoco el “*rizoma*” puede entenderse sin la “*raíz*”, lo mismo que la “*raíz*” sin el “*rizoma*”. De hecho, en cierto sentido, la “*raíz*” y el “*rizoma*” no son tanto espacios diferentes como dos actitudes o estrategias diferentes. (*Mi traducción*)].

contexto de un grupo “mayoritario”. Un surrealismo que tendrá que ser cultivado necesariamente por sus “tránsfugas”, por sus “nómadas”, por aquellos que *hacen “rizoma” en el “organismo”*. Algo que compete directamente al “nómada” Buñuel, quien al trazar sus “líneas de fuga” ayuda a poner las bases de una “*revolución libidinal*”; una “*revolución interna*”, “*revolución corporal*” en cuanto “*revolución del espíritu*”: aquella revolución del deseo inconsciente que rompe con las formulaciones estipuladas por Breton. En concreto, esta revolución adquiere la forma preeminente de una “*revolución onírica*”, tan del gusto de los surrealistas. Revolución que, como habrá ocasión de comprobar, se bifurca en multitud de “mesetas” que relacionan la vida y obra del cineasta a través de distintos “dispositivos” estéticos. Pasando ahora a estudiarlos, señalaremos en primer lugar la tendencia buñueliana al absurdo, la cual favorece por un lado una disociación identitaria considerable<sup>12</sup>, y por otro localiza en el sueño su ámbito privilegiado de acción, donde todo, *incluso lo más absurdo*, es posible. Precisamente queriendo llevar el absurdo a la vida cotidiana -una especie de fusión de sueño y vigilia-Buñuel idearía incansables “dispositivos” de provocación y divertimento. En capítulos anteriores se aludía, por ejemplo, a las “mojaduras de primavera”, que el cineasta prodigaba entre sus compañeros de la Residencia de Estudiantes; aunque destacan también el “pedómetro”, el “concurso de menstruación”, o las “visitas guiadas” al Museo del Prado, en las que Buñuel improvisaba descaradamente los comentarios explicativos de los cuadros. Es, pues, una voluntad (hasta cierto extremo “esquizoanalítica”) de *construcción por destrucción* lo que induce a Buñuel a orientar su sentir surrealista hacia estos elementos de humor negro, ilógico y lúdico. Y es que, como hace notar Huizinga, *el juego es puramente irracional*. ‘Este último elemento, la “broma” del juego, resiste a todo análisis, a toda interpretación lógica.’ (Huizinga, 2010: 13). Por eso interesaba tanto a Buñuel, que a este respecto pareciera seguir la arenga lanzada por Gómez de la Serna desde las páginas de *El libro mudo* (1911): ‘extinguirlo todo, inmolarlo, lunatizarlo, desconcertarlo, borrarlo y... absurdizarlo sobre todo y ante todo...’ (Gómez de la Serna, 1996a: 564).

No obstante, Buñuel no se queda solamente en el humor desconcertante del absurdo, sino que se inmiscuye de lleno en los entresijos de la irracionalidad hasta alcanzar el ámbito del

---

<sup>12</sup> Ramón Gómez de la Serna se dirige a sí mismo *como a un otro* cuando se exhorta a “*devenir-absurdo*”: ‘Ramón, seamos ante todo absurdos... Habremos matado una costumbre, habremos roto una trabazón [...]. Seremos menos representativos [...]. Ramón, el absurdo es un barrunto y aunque no sea en conclusión nada, es a lo menos una posición en contra de la costumbre... Es un paso excéntrico, es una huida precipitada hacia mares nuevos, para los que, ya en altar mar se inventara una nueva brújula...’ (Gómez de la Serna, 1996a: 558). El absurdo hace mella en la representación, en el hábito, y da alas a las “líneas de fuga” para que el “nómada” invente una nueva brújula; una brújula absurda, la brújula del *flâneur*; pues el absurdo trae consigo la aparición de una subjetividad eventual, como *haecceidad*, producto fluido y transformable de las síntesis deseantes. ‘Ramón, qué bien... ser eventual, inconsútil, todo decantado, todo frondoso.’ (Gómez de la Serna, 1996a: 575).

sueño. Sin ir más lejos, la formalización visual de sus películas suele remitir a procedimientos análogos a los del sueño (condensación, desplazamiento, etc.), o bien responden a un ambiente fuertemente onírico, que las asemeja a *auténticos sueños*. Ocurre así en su primer film, *Un Chien andalou* (1929), que como es sabido nació de la confluencia de los sueños de Buñuel con los de Dalí<sup>13</sup>; también en *L'Âge d'or* (1930), e incluso en títulos más tardíos como *El ángel exterminador* (1962), *El fantasma de la libertad* (1974), o *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), donde el recurso al encadenamiento de escenas oníricas es llevado a su máxima potencia. De hecho, la importancia del sueño es una componente clave en el imaginario buñueliano.<sup>14</sup> ‘Si me dijeran: te quedan veinte años de vida, ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?, yo respondería: dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños [...]’ (Buñuel, 1982: 92). Esta actitud de Buñuel desemboca en una acusada afición por las ensoñaciones, o lo que es lo mismo, por los “*sueños diurnos*” (“*daydreaming*”), que el cineasta reconocía haber cultivado con placer durante toda su vida: soñar con los ojos abiertos, fantasear... Ensoñaciones que plasma incluso en los personajes de sus películas, como *Subida al cielo* (1951) o *Belle de jour* (1967). Buñuel apreciaba especialmente este potencial incontrolable y sorprendente, que asaltaba al individuo en cualquier instante o situación. Según decía: ‘La ensoñación es casi tan importante como los sueños, y tan imprevisible y poderosa.’ (Buñuel, 1982: 97). Nada que ver con Breton y su gusto por los “*sueños lúcidos*” teorizados por su admirado Herbey de Sanit-Denys; sueños en los que el individuo es consciente de lo que está soñando y organiza las formaciones inconscientes en función de una lógica racional.<sup>15</sup>

En Buñuel, los sueños y ensoñaciones son fuente de imágenes inconscientes que fluyen incontroladas y circulan libremente. Es, por así decirlo, un rasgo evidente de *nomadismo inconsciente*; un aspecto que apuntara Ernst Bloch al reivindicar los “*sueños diurnos*”: ‘El que sueña no queda nunca atado al lugar. Al contrario, se mueve casi a su antojo del lugar o de la

---

<sup>13</sup> Recordamos lo dicho por Buñuel: ‘Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: “¿Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?”.’ (Buñuel, 1982: 103).

<sup>14</sup> El recurso a las imágenes oníricas es constante en el cine de Buñuel, como se aprecia desde su primera película; imágenes que le servían para escapar de la racionalidad de la narración fílmica: ‘Posteriormente [a *Un Chien andalou*] he introducido sueños en mis películas, tratando de evitar el aspecto racional y explicativo que suelen tener. Un día dije a un productor mexicano, a quien la broma no hizo mucha gracia: “Si la película es demasiado corta, meteré un sueño”.’ (Buñuel, 1982: 92).

<sup>15</sup> Como reconocía el propio Buñuel: ‘Me gusta abandonarme a la imaginación cuando estoy en reposo. No precisamente para encontrar temas de futuras películas, sino para hallar asociaciones irreales.’ (Citado en Alcalá, 1973: 128).

situación en que se encuentra.’ (Bloch, 2004I: 50).<sup>16</sup> Se puede decir, entonces, que Buñuel es un fantaseador diurno, un soñador despierto. Como la protagonista de *Viridiana* (1961), Buñuel es un individuo “enfermo de sonambulismo”; un individuo que vive entre el sueño y la vigilia, con toda la actividad deseante que esto trae consigo. ‘En verdad que el sueño y la vigilia son dos vasos comunicantes en los que se manifiesta una sola fuerza: el deseo.’ (Roguer, 1956: 86). Sonambulismo que, además, va relacionado con un elemento clave en la reivindicación surrealista del inconsciente: la hipnosis, que fue otra afición muy destacada de Buñuel durante sus años residenciales.<sup>17</sup> Como se mencionara en páginas previas, el estado de hipnosis es correlativo a la libertad del inconsciente en estado de vigilia, habiendo logrado desbancar el dominio del “yo”. Por eso la hipnosis se convierte en una vía perfecta para alcanzar la “*realidad surreal*”. Por el contrario, es sabido que Freud se valía de la hipnosis para acceder al inconsciente de sus pacientes y extraer supuestamente los síntomas de su dolencia, ya que en su opinión, sólo en el ‘estado hipnótico podía el paciente llegar al conocimiento de los sucesos patógenos relacionados con sus síntomas.’ (Freud, 1985: 50). De manera muy distinta empleaba Buñuel sus notorias capacidades para la hipnosis, pues precisamente la razón que le llevaba a hipnotizar a cuantos le rodeaban era la de promover la irrupción inconsciente. De todas formas, es necesario recordar que no siempre disfrutó la hipnosis de estas licencias dentro del grupo surrealista: André Breton, que fue también otro gran hipnotizador, forzó el abandono de la hipnosis esgrimiendo la inseguridad de las acciones emprendidas en trance. Buñuel, en cambio, recurre a la hipnosis con la intención expresa de desencadenar la actividad inconsciente.

En esta línea de la hipnosis y demás transiciones entre el estado consciente e inconsciente, se encuentran las alucinaciones, las cuales dejan también una huella importante en la construcción de la subjetividad buñueliana (recuérdese por ejemplo la conocida alucinación de su padre muerto). Volviendo a su cine, Buñuel sabrá insertar frecuentes guiños a la realidad alucinatoria, que se hacen clásicos en escenas como la visión de *Robinson Crusoe* (1954), en la que el protagonista, sediento y delirando por la fiebre, tiene la visión de pedir agua a su padre, que se la niega; pero sobre todo en la secuencia de la mano cortada que se mueve a su libre

---

<sup>16</sup> Es más, la relación de Bloch con el surrealismo no es precisamente gratuita, como ha señalado especialmente por José Jiménez. Véase por ejemplo el último capítulo del libro de Bloch *Herencia de esta época* (1935), titulado precisamente “Surrealismos pensantes”.

<sup>17</sup> ‘En aquella época, espontáneamente, me puse a practicar el hipnotismo. Conseguí hacer dormir con bastante facilidad a numerosas personas, en particular al ayudante del contable de la Residencia, un tal Lizcano, haciéndole mirar fijamente mi dedo. Un día me costó muchísimo trabajo despertarle.’ (Buñuel, 1982: 68). Entre los amigos fueron varios los que cayeron presa del influjo hipnotizador de Buñuel, no así Lorca, a quien el cineasta curiosamente nunca consiguió dormir. En la familia, quien solía ser hipnotizado era su hermano Alfonso. Pero sin duda, el caso más célebre entre las hipnosis de Buñuel, como relata él mismo en sus memorias, fue el de Rafaela, una joven enfermiza que trabajaba como cocinera en un burdel madrileño, a quien Buñuel hipnotizaba con asombrosa facilidad, cumpliendo ella eficazmente todos los mandatos que de él recibía mientras estaba en trance sonámbulo.

albedrío por la estancia en la que han quedado “atrapados” los burgueses de *El ángel exterminador* (1962).<sup>18</sup> Curiosamente, si remitimos al ámbito clínico, las alucinaciones de manos seccionadas suelen entroncar con determinadas patologías mentales, sobre todo con la esquizofrenia y su “Síndrome de la mano ajena”.<sup>19</sup> Estas visiones, en las que un miembro corporal tiene capacidad de acción al margen de la voluntad del sujeto, o sencillamente se percibe como un ente extraño al resto del cuerpo, denotan una tendencia a la fragmentación de la identidad orgánica y de la noción misma del ego psíquico, sometido a un proceso de disolución del “yo”.<sup>20</sup> No por casualidad, las alucinaciones están íntimamente hermanadas con el delirio, con la disociación de personalidad y con otras formas de locura. Son, por tanto, un elemento más que permite hablar de Buñuel como “*esquizo*”: la identidad buñueliana está en perenne descomposición y “devenir”, yendo y viniendo entre el sueño y la realidad diurna, sin despreciar los flirteos con la locura. Un inconsciente, pues, que reivindica por doquier su productividad rizomática. Deleuze y Guattari lo dicen claramente: los delirios y las alucinaciones son el producto de las síntesis afectantes de las “máquinas deseantes”. ‘*L’émotion intensive, l’affect, est à la fois racine commune et principe de différenciation des délires et hallucinations.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 101).<sup>21</sup>

Por todo ello, entre las distintas patologías mentales, el esquizofrénico se convierte en el gran ejemplo de productor de deseo; quien mejor acopla y desconecta sus “máquinas deseantes”.<sup>22</sup> A este respecto, llama poderosamente la atención que Buñuel quisiera rodar una

---

<sup>18</sup> Una idea, la de la mano cortada, que Buñuel había concebido en 1944 en “Alucinación en torno a una mano muerta”, texto que iba a ser una escena para la película de Robert Florey *La bestia con cinco dedos* (1946).

<sup>19</sup> Entre los enfermos de esquizofrenia se produce ‘un fenómeno neurológico, el signo de la mano ajena, en el que el paciente realiza de hecho actos no intencionados. [...] es un síndrome de desconexión en el que la mano opuesta a la lesión muestra perseverancia motriz, asimiento forzado y comportamiento aparentemente intencionado sin volición consciente o conocimiento por parte del paciente. Los enfermos encuentran el comportamiento de su “mano ajena” muy perturbador y a menudo la mantienen sujeta con la mano buena para impedir sus movimientos [...]’. (Frith, 1995: 117).

<sup>20</sup> Resultan dignas de mención las alucinaciones que suelen aparecer en personas que han sufrido alguna amputación: son las conocidas alucinaciones de los “miembros fantasma”, como las llamó Weir Mitchell hacia 1870, quien había estado trabajando con pacientes amputados de la Guerra de Secesión. Una década después, William James publicaba un artículo titulado “La conciencia de los miembros perdidos”. Finalmente, están las alucinaciones de no reconocimiento de los propios miembros, que se perciben como ajenos al cuerpo completo. Es el famoso caso, narrado por Oliver Sacks, de “El hombre que se cayó de la cama”, quien al acostarse, sentía insistentemente entre las sábanas la pierna de alguien, que al tocarla notaba fría e inerte, y al empujarla con repugnancia para arrojarla del lecho, caía él también junto con la pierna. Estaba “adosado” a ella; pues era, en realidad, una de sus piernas. Un tema, el de la pierna seccionada, que obsesionaba a Buñuel, dejando constancia de ello en títulos como *Tristana*.

<sup>21</sup> [‘Son estos devenires y sentimientos intensos, estas emociones intensivas que alimentan delirios y alucinaciones.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 340)].

<sup>22</sup> En palabras de Guattari: ‘*Nous avons pris comme référence le désir dans l’un de ses états les plus critiques, les plus aigus: celui du schizophrène. [...] Il nous semble que certains schizophrènes expriment directement un déchiffrement libre du désir.*’ (Deleuze, 2002: 370).

película sobre la esquizofrenia, la cual quedaría finalmente irrealizada.<sup>23</sup> A pesar de este infructuoso proyecto, era notorio el interés de Buñuel por filmar historias de tema psicopatológico. Las muestras más evidentes son *Ensayo de un crimen* (1955), también titulada *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, y *Él* (1953); ésta última definida por Buñuel como el retrato de un paranoico en el que él mismo llegaba a reconocerse en parte. No obstante, el film no pasó con demasiado éxito por el Festival de Cannes, aunque el psiquiatra Jacques Lacan quedó fascinado y habló largamente de la película con Buñuel, proyectándola incluso a sus alumnos. Dicho esto, se aprecia sin dificultad la confluencia, en este nudo gordiano del pensamiento de Buñuel, de los pilares esenciales del deseo; los cuales, sintetizados en el medio común de la locura, desembocan en la esquizofrenia, defendida por los autores de *L'Anti-Œdipe* como el único instrumento para la producción de la subjetividad rizomática; para la construcción del “CsO”. En este extremo, convocamos la reveladora opinión de Víctor Fuentes, experto en la figura de Buñuel, que encuentra una directa vinculación entre la obra buñueliana y los aspectos centrales de la tesis “deleuzoguattariana”: ‘Al mismo tiempo quizá Buñuel nos hubiera dado un adelanto cinematográfico del “análisis-esquizo” que postulaban Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti-Edipo*: la esquizofrenia como algo libertador e impugnadora del capitalismo, expresión máxima del flujo desterritorializado del deseo.’ (Fuentes, 2005: 269).

### **6.1.3. “No interpretar”: Buñuel contra el psicoanálisis.**

No sorprende demasiado esta afición de Buñuel por la locura si se tiene en cuenta lo que ya se dijo en páginas anteriores: que el loco es aquel que consigue trasladar el sueño a la vida diurna; en otras palabras, aquel que consigue *vivir de acuerdo al inconsciente*, libre de cargas superyoicas. En su obra teatral titulada precisamente *Sinrazón* (1928) recoge Sánchez Mejías una sentencia parecida: ‘Hay quien opina, con sobrado fundamento, que la locura es al hombre despierto lo que el sueño al hombre dormido. Un hombre loco es, por tanto, un hombre que sueña constantemente.’ (Di Gesù, 2006: 145).<sup>24</sup> Definición que bien podríamos aplicar a

---

[‘Hemos tomado como referencia el deseo en uno de sus estados más críticos y extremos, el del esquizofrénico. (...) Nos parece que algunos esquizofrénicos expresan directamente un desciframiento libre del deseo.’ (Deleuze, 2005: 338)].

<sup>23</sup> En capítulos precedentes se refería la anécdota de esta película: el proyecto surge en el tiempo en que Buñuel trabajaba en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; idea que planteó al célebre doctor Alexander, discípulo de Freud, que se mostró en un principio muy interesado, así que Buñuel le envió una copia de *Un Chien andalou* para que la viera. La carta de respuesta de Alexander no se hizo esperar. En ella decía que ‘Ha visto *Un chien andalou* y se declara (con sus palabras exactas) *scared to death* (mortalmente asustado, o, si se prefiere, espantado). No deseaba tener más relaciones con el tal Luis Buñuel.’ (Buñuel, 1982: 223).

<sup>24</sup> Es de recibo mencionar que Sánchez Mejías no fue el único escritor del entorno de las vanguardias y de la Generación del 27 que se adentró en el campo de la psicología. En España comienzan a ponerse de moda en estos años los temas relacionados con la locura, de lo que son claro testimonio



Buñuel, habiendo constatado la atención que dedica tanto a los sueños como a las patologías mentales. Diremos entonces que Luis Buñuel es, por extensión, *un loco*, o en otras palabras, *un hombre que sueña constantemente*. Y como gran *soñador* que fue, Buñuel no aceptaría jamás la obsesión interpretativa del psicoanálisis, que criticó duramente, a pesar de haber leído a Freud con auténtico fervor durante sus años juveniles en la Residencia de Estudiantes. Buñuel mismo emprende a este respecto una importante puntualización: por un lado, según recoge en sus memorias, el impacto que le provocó la obra del maestro del psicoanálisis fue un impulso arrollador para liberar los instintos, fascinado con el descubrimiento del inconsciente. Pero por otro lado, no compartía el análisis sistemático de las producciones inconscientes. De ahí se entiende que Buñuel se volcase desde temprana fecha en cultivar fenómenos oníricos e hipnóticos, pero no en la actividad hermenéutica que el psicoanálisis efectúa sobre los mismos.<sup>25</sup>

Se recordará de anteriores capítulos la razón de este peculiar giro de “atracción-repulsión” entre el surrealismo y el psicoanálisis. En su momento exponíamos que los surrealistas se acercaban al pensamiento de Freud para tomar prestado lo que éste tiene de liberador, fundamentalmente el puesto privilegiado que otorga al inconsciente y a sus formaciones más erotizadas y destructivas. Pero por otro lado, en lo que respecta a su mecánica de interpretación “sintomática”, los surrealistas se mostraban, por lo general, disconformes;

---

varias obras teatrales, como *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), de Giménez Caballero, *Tararí* (1929), de Valentín Andrés Álvarez, trama protagonizada por los locos de un manicomio, o la pieza de teatro *Tic-Tac* (1926), de Guillermo de Torre, que introduce en potencia lo que será el concepto surrealista del sueño. Aunque no son los únicos ejemplos. Como señala Francisco Aranda: ‘En la fecha clave de 1898, [Pío] Baroja publicó *Hacia el inconsciente*, sólido trabajo sobre el terror y el automatismo cerebral, en el mismo momento en que el Dr. Freud, uno de los pilares de la erudición surrealista, iniciaba sus investigaciones sobre el subconsciente.’ (Aranda, 1981: 22). No es de extrañar esta tendencia generalizada entre los autores españoles de la época, ya que de 1922 a 1934, por iniciativa de Ortega y Gasset, los escritos de Freud comienzan a publicarse, en la traducción de Luis López Ballesteros (labor que fue celebrada en una carta personal por el propio Freud), en la editorial Biblioteca Nueva; ediciones que, por cierto, manejaron Buñuel y Dalí en la Residencia de Estudiantes.

<sup>25</sup> Tanto Luis Buñuel como Salvador Dalí cultivaron con pasión las lecturas freudianas durante los años que pasaron en la Residencia de Estudiantes. Pero lo cierto es que la cosa circulaba en el ambiente. Por ejemplo, José María Hinojosa y Emilio Prados, éste último gran amigo de García Lorca, fueron otros de los “surrealistas españoles” que primero leyeron a Freud y difundieron su obra entre los jóvenes de su generación. En general, el ambiente intelectual español era en estos momentos excepcionalmente proclive a la recepción de las teorías psicoanalíticas, y esto, por supuesto, se hizo notar en la Residencia, adonde se trasladó, en 1928, Sandor Ferenczi para pronunciar la conferencia titulada “Aprendizaje del psicoanálisis y transformación psicoanalítica del carácter”. Curiosamente, en el comentario del acto recogido en el diario ABC se señaló al ponente como “el discípulo más fiel y al mismo tiempo más original” de Freud, en cuya teoría dogmática pretendía introducir ciertas innovaciones. Este interés por temas de psicología se explica también en función de la propia Institución Libre de Enseñanza, de la que deriva la fundación de la Residencia. Y es que la ideología krausopositivista en la que aquélla se sostenía, se mostraba muy abierta a las nuevas corrientes evolucionistas y creativas, así como psicológico-experimentales, y a sus implicaciones filosóficas en un marco docente. Destacan especialmente las *Lecciones sumarias de Psicología* (1874) de don Francisco Giner de los Ríos.

justo lo que le ocurre a Buñuel.<sup>26</sup> Según argumentábamos, Freud y el surrealismo coinciden tan sólo en determinados aspectos, básicamente en la revalorización que ambos hacen del inconsciente; mientras difieren en la finalidad de dicha revalorización: uno pretende interpretarlo, y el otro dejarlo fluir. Con lo cual, el psicoanálisis ejerce una acción de doble efecto sobre los surrealistas: atracción (gracias a su componente irracional) pero también distanciamiento (a causa de la organización racional de sus métodos, basados en la interpretación). Este fenómeno se hacía especialmente notorio en André Breton, quien fue capaz de reconocer la dominación psiquiátrica del inconsciente, para terminar, sin embargo, dándole la razón al método freudiano.<sup>27</sup> Así las cosas, Breton acepta con devoción la interpretación de los sueños instaurada por el psicoanálisis, desarrollando él también lo que en un principio había criticado.<sup>28</sup> Una dinámica completamente distinta a la que apreciamos en Buñuel. A decir verdad, nunca demostró interés en comprender los procesos inconscientes que tanto le atraían, ni mucho menos se dedicó a buscarles una interpretación. Para él bastaba con impulsarlos y permitirles *afectar* libremente. Esta actitud de Buñuel se concreta en un “lema” personal, que se hace característico del cineasta: *no interpretar*.<sup>29</sup>

Por eso, sus películas tampoco debían ser interpretadas. Él mismo evitaría siempre darles un sentido: ‘Durante toda mi vida me he esforzado por aceptar, *sin intentar comprenderlas*, las imágenes convulsivas que se me presentaban. [...] Psiquiatras y psicoanalistas de todas clases

---

<sup>26</sup> ‘A lo largo de su vida, la actitud de Buñuel ante el psicoanálisis es ambigua, contradictoria, como lo fuera en el caso de Breton y otros surrealistas. Al comienzo abraza con entusiasmo y lleva a su cine los descubrimientos freudianos. “Freud abrió una ventana maravillosa hacia el interior del hombre”, nos dice en una ocasión, la cual él siguió abriendo en su cine. Sin embargo, también criticó y hasta ridiculizó, en declaraciones y en algunas de sus películas, al psicoanálisis, en particular por lo que éste tiene de práctica científica, clínica, y de terapéutica reservada a una clase social privilegiada y también las interpretaciones del arte, desde “un psicologismo fácil” y hasta “risible”.’ (Fuentes, 2005: 265).

<sup>27</sup> En *Les vases communicants*, Breton critica al “padre” del psicoanálisis por su inclinación a dogmatizar la interpretación de los sueños y a elaborar a partir de ello una carga culpabilizadora: ‘*Malheureusement, l’auteur qui estime, d’autre part, que plus la vie est pure, plus le rêve est pur, parle de culpabilité dans le rêve, à la façon des anciens inquisiteurs, et se pose trîtreusement en spiritualiste.*’ (Breton, 1992a: 111).

[‘Desgraciadamente, el autor que, por otra parte, estima que cuanto más pura es la vida, más puro es el sueño, habla de culpabilidad en el sueño, a la manera de los antiguos inquisidores, y toma traidoramente la actitud de espiritualista.’ (Breton, 2005: 20)].

<sup>28</sup> Su crítica no le impide respaldar finalmente la fórmula interpretativa de Freud: ‘*Tout ce qu’à cet effet, il me paraît nécessaire de retenir de l’œuvre de Freud est la méthode d’interprétation des rêves, et ceci pour les raisons suivantes: c’est de beaucoup la trouvaille la plus originale que cet auteur ait fait [...].*’ (Breton, 1992a: 116).

[‘Todo lo que a este efecto me parece necesario retener de la obra de Freud es el método de la interpretación de los sueños, y esto por las razones siguientes: es con mucho el hallazgo más original que este autor ha hecho (...).’ (Breton, 2005: 26)].

<sup>29</sup> ‘Hay un rechazo manifiesto en Buñuel a saber el porqué de las cosas presentes en sus filmes. No tiene demasiadas ganas de conocerlas. Él no ha hecho cine para eso (el cebo de un auto-análisis), sino para mantener a buena distancia un desconocimiento de sí, siendo plenamente consciente de los riesgos y de los eventuales fallos de este sistema.’ (Tesson, 1995: 19).

han escrito mucho sobre mis películas. Se lo agradezco, pero nunca leo sus obras. No me interesa. [...] *Horror a comprender. Felicidad de recibir lo inesperado.*' (Buñuel, 1982: 172).<sup>30</sup> En estas circunstancias, los films buñuelianos se engarzan como una colección espontánea de "asociaciones de imágenes inconscientes" cuya única motivación es la de *producir y afectar*, suscitando así el "devenir" del espectador. De esta forma, en las películas de Buñuel no hay propiamente *nada que interpretar*, dado que no hay contenido latente que descifrar, no hay significado; únicamente producción inconsciente de deseo.<sup>31</sup> Así que, como vemos, psicoanálisis y surrealismo se acercan mucho pero también se alejan bastante, y en algunos puntos casi se repelen. Lo cual no implica, empero, que los surrealistas no reconocieran la inmensa labor de restitución inconsciente debida al psicoanálisis, como remarcó el propio Buñuel, quien expresaba su opinión en estos términos: '*No me gustan la psicología, el análisis y el psicoanálisis.* Desde luego, tengo excelentes amigos entre los psicoanalistas, y algunos han escrito para interpretar mis películas desde su punto de vista. Allá ellos. Huelga decir, por otra parte, que la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente me aportaron mucho en mi juventud.' (Buñuel, 1982: 222). Ciertamente, no hay desacuerdo al afirmar que la disciplina psicoanalítica abrió una maravillosa ventana al "ello", que permitió la entrada de aires regeneradores. La parte negativa es que Freud, que fue el primero en abrirla de par en par, la cerró después a cal y canto. He aquí donde surrealistas como Artaud y Buñuel se desentienden del psicoanálisis, pues no quieren aplicar su metodología interpretativa. "Desterritorialización" y no "reterritorialización".

Todo ello nos lleva a concluir que si los sueños son, en efecto, la vía regia al inconsciente, precisamente por esta razón no deben interpretarse; y también por eso muchos surrealistas no pudieron tolerar el aplastamiento conceptual de las formaciones oníricas. Así al menos lo concibe Buñuel: '*Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo.*' (Buñuel, 1982: 92).<sup>32</sup> Son abundantes, de hecho, las declaraciones del cineasta en las que asegura aborrecer la costumbre de interpretar las películas, de extraer un "diagnóstico" acerca

---

<sup>30</sup> [La cursiva es mía].

<sup>31</sup> '*Désirer consiste en ceci: faire des coupes, laisser couler certains flux, opérer des prélèvements sur les flux, couper les chaînes qui épousent les flux. Tout ce système de l'inconscient ou du désir qui coule, qui coupe, qui laisse couler, ce système tout à fait littéral de l'inconscient, contrairement à ce que pense la psychanalyse traditionnelle, ne signifie rien. Il n'y a pas de sens, il n'y a aucune interprétation à donner, cela ne veut rien dire.*' (Deleuze, 2002: 323-324).

[*'Deseo consiste en esto: interrumpir o dejar correr ciertos flujos, hacer extracciones de flujos, cortar las cadenas que retienen los flujos. Todo este sistema del deseo que circula, que se interrumpe, que deja manar, este sistema estrictamente literal del inconsciente, contrariamente a lo que piensa el psicoanálisis tradicional, no significa nada. No tiene sentido, no hay que darle interpretación.'* (Deleuze, 2005: 297)].

<sup>32</sup> [La cursiva es mía].

de la personalidad e intenciones del director partiendo de los elementos aparecidos en el film. Buñuel se lamentaba de este hábito: ‘La gente siempre quiere una explicación para todo. Es la consecuencia de siglos de educación burguesa.’ (Citado en Poyato Sánchez, 2011: 140). Sólo en una temprana ocasión, en las notas a la realización de *Un Chien andalou*, expresa tímidamente la idea de que, en el caso de ser necesaria una interpretación, ésta debiera hacerse a partir del psicoanálisis: ‘La motivación de las imágenes fue o se pretendió que lo fuera, puramente irracional: son tan misteriosas e inexplicables para [el autor] como para el espectador. NADA en el film simboliza NADA. El único procedimiento de investigación de los símbolos sería[,] tal vez[,] el Psicoanálisis.’ (Citado en Hernández Pin; y Sánchez (coords.), 2009: 32). Ahora bien, este comentario no debe confundirse con un apoyo directo de Buñuel a la construcción metodológica del psicoanálisis; él, que tanto rechazaba la interpretación psicológica de sus creaciones. Estimamos que esta alusión del cineasta a la investigación simbólica no implica realmente la aceptación del sistema analítico freudiano, sino que va, más bien, en la línea de sugerir la riqueza de conexiones deseantes contenida en sus películas, al margen de la consciencia racional.

Buñuel mismo se encargó de dejar claro que las escenas de sus films no *significan nada*, con lo cual no hay motivo para hacerlas merecedoras de un estudio “sintomático” a la manera del psicoanálisis. En cambio, *sí que serían susceptibles de un estudio de “esquizoanálisis”*. Pues creemos que es esto justamente a lo que en todo caso se refiere Buñuel: el único “análisis” viable de su cine sería de tipo *rizomático*; en otras palabras, una labor encaminada a descubrir qué conexiones y desconexiones de deseo inconsciente han funcionado en esta escena o en aquella, qué síntesis productivas han tenido lugar, cómo han operado los engranajes del “ello” para desencadenar sus procesos afectantes, etc. Así pues, es obvio que Buñuel no aboga por interpretar sus películas, ni mucho menos; aunque deja también abierta la posibilidad de rastrear las potencialidades inconscientes que intervienen en ellas.<sup>33</sup> En definitiva, *Buñuel no está hablando propiamente de psicoanálisis, sino de “esquizoanálisis”*, en el sentido en que lo exponía Guattari: ‘*Si una interpretación ha de ser hecha a partir de un análisis del inconsciente, ésta consistiría en detectar los esbozos, los índices, los cristales de productividad molecular.*’ (Guattari; y Rolnik, 2006: 271). En torno a sus películas lo único que cabría efectuar sería un análisis emprendido desde el deseo y no desde la representación codificadora. Por lo tanto, se hace imposible insertar en este contexto un examen simbólico de tipo freudiano,

---

<sup>33</sup> Sobre *Un Chien andalou*, dice Fernando Rampérez: ‘La interpretación psicoanalítica, en cualquier caso e insistimos en ello, es sólo una de las posibles, si bien aparece avalada por las declaraciones de los propios surrealistas (aunque no por las del propio Buñuel).’ (Rampérez, 2007: 144).

-ese “pueril simbolismo de Freud”, como dijera Lovecraft<sup>34</sup> - cuando, además, de partida, ‘la clasificación taxonómica de símbolos inconscientes tampoco constituye por sí misma el medio más adecuado de aproximarnos a la estética del surrealismo.’ (Subirats, 1997: 111).

En resumidas cuentas, no cabe aquí ninguna interpretación axiomática. Recordemos la recomendación “deleuzoguattariana”: ‘*Pour les énoncés comme pour les désirs, la question n’est jamais de réduire l’inconscient, de l’interpréter ni de le faire signifier suivant un arbre. La question, c’est de produire de l’inconscient, et, avec lui, de nouveaux énoncés, d’autres désirs: le rhizome est cette production d’inconscient même.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 27).<sup>35</sup> No se olvide que ya habíamos talado todos los “árboles genealógicos”: el de Porfirio, el de Galton, el de Linneo, y también, por supuesto, el de Freud. No hay verticalidad; sólo horizontalidad rizomática, conexiones entre “mesetas”. Insistimos, pues, en que no es posible ningún psicoanálisis, dado que las películas de Buñuel no *representan*, no son *significantes*. En todo caso son *connotativas* de operaciones sintéticas de la libido, y es por eso que pueden ser intervenidas *esquizoanalíticamente*, pero no psicoanalíticamente, en tanto en cuanto no presentan un contenido que traducir.<sup>36</sup> Así también las creaciones buñuelianas no desenmascaran un contenido oculto, sino que *lo producen*: en ellas no hay un argumento discursivo, sólo deseo en acción. ‘*Produire du désir, telle est la seule vocation du signe, dans tous les sens où ça se machine.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 47).<sup>37</sup> Por eso, parecidamente al verso lorquiano, Buñuel se opone a toda interpretación: ‘No, no. Yo no pregunto. Yo deseo.’ (García Lorca, 2008II: 278). De ahí que las oníricas creaciones de Buñuel no sean un objeto de estudio factible a la comprensión del psicoanálisis, a pesar incluso de haber sido numerosos los analistas interesados en interpretar dichas películas, tal y como observó el propio Buñuel. Sencillamente, la predisposición arborescente del psicoanálisis es incapaz de dialogar con la naturaleza deseante de dicha cinematografía.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Se alude al relato “*Beyond the Wall of Sleep*” de H. P. Lovecraft.

<sup>35</sup> [‘Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción del inconsciente.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 23)].

<sup>36</sup> Es más, como apunta José Luis Pardo, no hay psicoanálisis de las imágenes –*las imágenes no tienen inconsciente, son inconsciente(s)*. Las imágenes, contrariamente al paciente sobre el diván: ‘No ocultan nada, son evidencias puras, deseo de decir la verdad a toda costa o, más bien, impotencia para mentir. No es un inconsciente que se hace evidente a fuerza de ocultarse, sino, por el contrario, una evidencia que se hace invisible a fuerza de mostrarse. Las imágenes no tienen inconsciente, son inconsciente(s). Por eso no puede interpretarse o descodificarse [...]’ (Pardo, 2004: 40).

<sup>37</sup> [‘Producir el deseo, ésta es la única vocación del signo, en todos los sentidos en que ello se maquina.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 45)].

<sup>38</sup> De acuerdo con esto, la producción buñueliana no es imposible de analizar; y por supuesto tampoco insinuamos que su cine sea “superficial” o carente de contenido. Como reconocía Jean-Claude Carrière, guionista, amigo y gran colaborador de Buñuel durante años, el propio cineasta fue capaz de

En este panorama, si hubiera que hallar una metodología de análisis para el cine de Buñuel, quizá la única forma de “interpretación” válida sería aquella que Antonin Artaud denominó “*volonté de sens*” (“voluntad de sentido”): un sistema que permite la unión de las rupturas de un “*cuero*” en estado de separación intensa, constituyendo así un “dispositivo” de comprensión que en sí mismo está *roto*, mal formulado, confuso. Una forma de comprensión inconexa, que fragmenta las unidades de sentido y luego las rehace de manera *no significativa*. Una forma de comprensión, si se quiere, propiamente esquizoide, que es, de hecho, el único “sentido” que se puede vislumbrar en Buñuel: el sentido cortocircuitado de la oscilación “esquizo-paranoide”. Por otro lado, esta *des-organización* conceptual es seguramente lo que Deleuze califica, a partir de la obra de Proust, como “*puro interpretar*”: un procedimiento de interpretación que, a diferencia del psicoanalítico, no tiene ni sujeto ni objeto específico, y cuya mecánica dista mucho de ser la clasificación sintomática de aquél, hasta el punto de asemejarse a la transversalidad del sueño.<sup>39</sup> También Derrida, en *La escritura y la diferencia*, señalaba dos tipos de interpretación: una cuyo objetivo es descifrar, extraer una “verdad” o un origen a partir del signo; y otra, de corte nietzscheano, que intenta traspasar el gozne trascendental de una supuesta esencia oculta tras el signo. Todas estas alternativas de interpretación, en donde las claves de comprensión se tornan “flujos-esquizias” en vez de “síntomas-símbolos”, serían muy útiles en el estudio del cine de Buñuel. Un tipo de interpretación -si así podemos llamarlo- que no tiene nada en común con el eterno “*calco*” psicoanalítico, que retorna siempre al “papá-mamá-yo”, convencido de la necesidad de traducir los “contenidos manifiestos”. Por su parte, la interpretación esquizoanalítica se dedicará a trazar cartografías del inconsciente, produciendo “*mapas*” en los que la comprensión es fragmentada, difusa, fluida.

No comprende el psicoanálisis que la interpretación del inconsciente es imposible: ‘*No hay un sentido latente, deformado, una significación verdadera a la espera de una interpretación que vendría a desnudarla.*’ (Guattari; y Rolnik, 2006: 259). En el inconsciente

---

bucear en los entresijos del inconsciente y del deseo humano, sin requerir para ello de una aplicación sistemática del psicoanálisis, que aborrecía: ‘Su eterna aversión por la psicología (*arbitraria, inútil, limitada*) y su odio hacia las explicaciones, sea cual fuere el acto que las hubiera provocado -y siempre que ese acto le pareciera posible y real-, no le impidieron penetrar, por efracción y en repetidas ocasiones, en algunos de los más profundos meandros de la existencia.’ (Carrière, 2001a: 292).

<sup>39</sup> En opinión de Deleuze, ‘*le sommeil est l’image du pur interpréter qui s’enroule dans tous les signes et se développe à travers toutes les facultés. L’interpréter n’a pas d’autre unité que de transversale; lui seul est la divinité dont toute chose est fragment, mais sa «forme divine» ne ramasse ni ne recolle les fragments, elle les porte au contraire à l’état le plus haut, le plus aigu, empêchant qu’ils forment un ensemble autant que d’être détachés.*’ (Deleuze, 2014b: 156).

[‘el sueño es la imagen del puro interpretar que se enrolla en todos los signos y se desarrolla a través de todas las facultades. El interpretar no tiene más unidad que la transversal; sólo él es la divinidad del que todo es fragmento, pero su “forma divina” no recoge ni adhiere de nuevo dos fragmentos, los conduce -al contrario- al estado más alto, más agudizado, impidiendo tanto que forman un conjunto como que estén desligados.’ (Deleuze, 1995b: 135)].

sólo hay producción de deseo. Como dicen Deleuze y Guattari: ‘*Rien que des bandes d’intensité, des potentiels, des seuils et des gradients.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 26).<sup>40</sup> Tan sólo hay asociaciones, conexiones y fracturas, las cuales se ven amenazadas por la traducción; herramienta fundamental de la “codificación”. Por eso precisamente, a diferencia de lo que pensaba el “padre” del psicoanálisis, los sueños no admiten ser interpretados. Los sueños no son un producto del inconsciente reprimido que deba ser analizado, sino que son *producción inconsciente* con valor en sí mismos.<sup>41</sup> A diferencia de Freud, Buñuel trabaja en sus películas para neutralizar la experiencia del “entender” en torno al sueño, oponiéndose tajantemente a su interpretación. Deleuze y Guattari estarían de acuerdo en considerar a Buñuel una especie de Bartleby, en la medida en que los “dispositivos” buñuelianos *no permiten ser interpretados*.<sup>42</sup> Ante la interrogación, como Bartleby, Buñuel siempre responde: “*I would prefer not to*” (“preferiría no hacerlo”), recordando casi la fórmula lorquiana: ‘No preguntarme nada./ He visto que las cosas/ cuando buscan su curso encuentran su vacío.’ (García Lorca, 2008II: 565). Bartleby rechaza todo contexto, hace imposible su interpretación, y así obtiene una identidad *sin identidad* (Bartleby carece de estatuto óntico). En suma, una actitud de *respuesta declinatoria*, que da a luz una “*ontología negativa*” sustentada en la “anti-interpretación”, en el silencio de la explicación, en la “no-traducción”.<sup>43</sup> ‘Se trata, pues, de esto: Bartleby es lo que se resiste a la interpretación.’ (Pardo en Melville; Deleuze; y Agamben, 2000: 177). Por eso Buñuel, el “esquizo”, el que carece de identidad, se resiste también a aportar significados.

#### 6.1.4. “Complejo de Edipo”, familia y matrimonio.

Decíamos antes que en la producción inconsciente no hay “contenido latente” (el deseo no conoce la trascendencia, sino la inmanencia; la horizontalidad en lugar de la verticalidad). Pues bien, si no hay Significado que traducir, tampoco habrá entonces un Autor que interpretar.

---

<sup>40</sup> [‘Sólo bandas de intensidad, potenciales, umbrales y gradientes.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 27)].

<sup>41</sup> Como dijera Fernando Savater: ‘Lo que no habría que perdonarle al psicoanálisis freudiano es haber disminuido la fundamental extrañeza del sueño y haberla sustituido por un álgebra de asociaciones dislocadas o, aún peor, por un consultorio sentimental. [...] ¡Qué disparate, interpretar científicamente un sueño, racionalizarlo, conceptualizarlo! ¡Qué profunda irracionalidad, aún más, qué desprecio a la razón hay en la pretensión misma de tal cosa! Por utilizar un símil del pensador romántico Carl Gustav Carus, es como intentar enseñar geografía a una paloma mensajera: la forma más sencilla de que ésta extravíe su camino.’ (Savater, 1983: 103).

<sup>42</sup> Se hace alusión al relato de Herman Melville *Bartleby, el escribiente*, que sirve a Deleuze para indagar en la descomposición yoica por medio de la “agramaticalidad” de la expresión propia y la comicidad ilógica. Como dijera Deleuze, Bartleby es “el hombre sin referencias”.

<sup>43</sup> ‘En este sentido, la declinatoria de Bartleby (“No tengo nada que decirle”, *I want nothing to say to you*) expresa, como todas, una petición: reclama el derecho (de los inocentes) a no declarar, el derecho al silencio. Quienes le “conocen” apenas pueden verle (pasa inadvertido), pero ante todo no pueden “leerle” (comprenderle), y cuando habla lo hace sin decir nada. Como una partitura escrita en una clave desconocida, prefiere no ser interpretado.’ (Pardo, 2010: 134).

En efecto, no hay Sujeto que comprender. Ocurría así en la “literatura menor” de Artaud, en la escritura automática, y ocurrirá también en el cine de Buñuel. El Autor como “hacedor” de la obra murió hace tiempo. Ahora el protagonista es la “*multitud*”. Y hablar de “multitud” supone referirnos no a un Sujeto unívoco, un sujeto con mayúsculas, sino a un “*sujeto-en-devenir*”. Un sujeto endeble, “molecular”, atravesado por umbrales afectantes según los infinitos “yoes” que permiten las trayectorias de fuga. Se transforma así el Autor, por gracia del “devenir”, en una comunidad en sí mismo (“soy legión”), pero también en una colectividad “molecular” (“*manada*”) a través de los “agenciamientos” gestados en sus creaciones artísticas. Tal es el caso de Buñuel. Sus películas resultan “agenciamientos de enunciación colectiva”, surgidos de “mesetas” interconectadas con diversidad de “objetos parciales”. Buñuel mismo deviene, así, “máquina abstracta”, que es colectiva por definición. De forma que sus creaciones artísticas, aun siendo de una sola persona, no son “productos individualizados”, sino más propiamente “*máquinas de guerra*”, de las que se valen los “grupos-sujeto” para deshacer toda “molaridad”: ‘[...] *toute énonciation individuée reste prisonnière des significations dominantes, tout désir signifiant renvoie à des sujets dominés [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 33).<sup>44</sup>

Ya indicábamos en su momento que las obras de arte son la “máquina de guerra” más potente. Conforman una “meseta” de gran productividad: son un lugar de “devenir”, y un “espacio liso” para la constitución del “grupo-sujeto”. Se erige, por tanto, en un marco propicio para el fortalecimiento biopolítico, en la medida en que la obra de arte implica, por encima de todo, un acto de resistencia frente a la dominación “edípico-imperial”.<sup>45</sup> Este es, justamente, el tipo de obra generada por la “*máquina abstracta-Buñuel*”, que dispone sus “máquinas de guerra” contra el “microfascismo” pero también contra el “macrofascismo”, proponiendo la fabricación de nuevas “máquinas sociales” acordes a la acción liberada de las “máquinas deseantes”. Por eso Buñuel arremete especialmente contra la gran tríada de poder del socius: familia, burguesía e Iglesia. Las tres se hallan particularmente imbricadas: la familia, como institución de control y disciplinamiento del deseo, es una extensión del psicoanálisis, a la vez

---

<sup>44</sup> [‘(...) cualquier enunciación individualizada permanece prisionera de las significaciones dominantes, cualquier deseo signifiante, remite a sujetos dominados (...).’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 27)].

<sup>45</sup> ‘*Quel est le rapport de l’œuvre d’art avec la communication? Aucun. L’œuvre d’art n’est pas un instrument de communication. L’œuvre d’art n’a rien à faire avec la communication. L’œuvre d’art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l’œuvre d’art et l’acte de résistance. Là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l’information et la communication à titre d’acte de résistance.*’ (Deleuze, 2003a: 300).

[‘¿Qué relaciones mantiene la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. La obra de arte no contiene, en sentido estricto, la menor dosis de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Eso sí. La obra de arte tiene algo que ver con la información y con la comunicación solamente en términos de acto de resistencia.’ (Deleuze, 2007a: 288)].



núcleo de desarrollo edípico y ambiente de normalización de la moral burguesa que reprime los instintos; a lo cual se suma, en perfecta sintonía, la losa culpabilizadora del catolicismo. Analizándolos según este orden, la familia se nos presenta como el pilar básico de la subjetividad “molar”; la que jugando al “papá-mamá-yo” inviste el “superyó” en el inconsciente de su prole. A Buñuel, en cambio, no le interesa esta subjetividad moldeada por la institución doméstica. Por el contrario, la convierte en el blanco de sus ataques, sabedor de que la función básica de la familia, como delegada de los cánones de aculturamiento civilizatorio, es reprimir la fuerza de Eros. Producción deseante estrangulada en el triángulo edípico por necesidad del “principio de realidad”.

Así pues, Buñuel no acepta este inconsciente sometido a Edipo, y la forma que tiene de demostrarlo es atentar sistemáticamente contra la familia; entendida ésta como “*organismo*” tradicional aburguesado, que sirve de apoyo a la instauración de parámetros de normalización.<sup>46</sup> Es por eso que familia y psicoanálisis se llevan tan bien, porque se apoyan mutuamente y colaboran en establecer el control edípico en el inconsciente colectivo a partir del modelo nuclear doméstico. En este contexto, la “máquina abstracta-Buñuel” persigue *desfamiliarizar* los procesos sintéticos de la libido.<sup>47</sup> Para lo cual emprende un combate contra el bastión central de la instancia familiar: la figura del Padre, que es el trasunto directo de la aplicación psicoanalítica en la familia; el *Padre como “superyó”* (en él se halla la guía, la moral, la vigilancia, el juicio, el castigo). En definitiva, un poder patriarcal contra el que se levantan los surrealistas, y muy especialmente Buñuel, que incluso mantuvo con su propio padre una tensa relación de sometimiento, sólo resuelta tras el fallecimiento del progenitor; tal y como le ocurriera a Antonin Artaud.<sup>48</sup> Buñuel resumió su conflicto en estos términos: ‘Cuando murió mi

---

<sup>46</sup> Un fenómeno que Buñuel observó y criticó con firmeza a lo largo de su filmografía; aunque ya había sido advertido tempranamente por Tristan Tzara y recogido en el *Manifiesto Dadá*: ‘El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las propensiones antirreales del hombre y sistematiza la burguesía.’ (González García; *et. al.* (comps.), 1999: 195). Una lástima que André Breton, cegado por su lucha de liderazgo con Tzara, hiciera oídos sordos al aviso.

<sup>47</sup> ‘*La schizo-analyse se propose de défaire l’inconscient expressif œdipien, toujours artificiel, répressif et réprimé, médiatisé par la famille, pour atteindre à l’inconscient productif immédiat.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 117).

[‘El esquizoanálisis se propone deshacer el inconsciente expresivo edípico, siempre artificial, represivo y reprimido, mediatizado por la familia, para llegar al inconsciente productivo inmediato.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 104)].

<sup>48</sup> En palabras de Artaud: ‘*Beaucoup plus qu’un mouvement littéraire, il a été une révolte morale, le cri organique de l’homme, les ruades de l’être en nous contre toute coercition. Et d’abord la coercition du Père. Le mouvement surréaliste tout entier a été une profonde, une intérieure insurrection contre toutes les formes du Père, contre la prépondérance envahissante du Père dans les mœurs et dans les idées.*’ (Artaud, 1980: 141).

[‘(El surrealismo) Fue más que un movimiento literario, una revuelta moral, el grito orgánico del hombre, las patadas del ser que dentro de nosotros lucha contra toda coerción. Y antes que nada la coerción del Padre. El movimiento surrealista ha sido en su totalidad una profunda, una interior insurrección contra todas las formas del Padre en las costumbres y en las ideas.’ (Artaud, 1984: 101)].

padre tuve aquella sensación de liberación y me bebí dos copas de coñac.’ (Aub, 1985: 41). Semejante situación, la del hijo oprimido por el padre, se da también con especial intensidad en Salvador Dalí. Claro ejemplo de ello es un irrealizado proyecto cinematográfico que el pintor concibe hacia 1930 en forma de un documental que iba a titularse *Contra la familia*, y que iba a estar plagado de alusiones dirigidas contra la estructura familiar.<sup>49</sup> De hecho, Dalí se identificaba a sí mismo con Guillermo Tell, el *héroe* que se rebela contra el padre, poniendo en entredicho su autoridad. Es más, Dalí no sólo se rebela contra su propio padre, sino también con su “padre espiritual”, Breton.<sup>50</sup> En estas circunstancias, no es sorprendente que tanto Buñuel como Dalí terminaran abandonando el colectivo surrealista; grupo que parecía una extensión familiar regida por otro padre controlador y represor.

Así pues, no cabe duda de que en estos hijos “renegados” del surrealismo existe una intención evidente de “*matar al Padre*”. Parricidio que responde a las características propias de un “Contra-Edipo”.<sup>51</sup> Se trata, en efecto, de un rasgo del sujeto “pre-edípico”; aquel cuya productividad inconsciente no se ha visto todavía atrapada, *enraizada*, en el marco triangular de la representación familiarista. Concretamente, el parricidio delata el esfuerzo del inconsciente por liberarse la identidad “mayoritaria” que impone Edipo. Por tanto, indica la presencia de un inconsciente que aún no se ha acomodado a los patrones ontológicos de la fórmula edípica. En otras palabras, el “asesinato del Padre” consiste en una particularidad del individuo cuyo deseo no ha sufrido todavía la adecuación al “Complejo de Edipo”, y que por ende, no ha padecido la *domesticación* (el ambiente doméstico domestica) de sus pulsiones. Ahora bien, esta inclinación al asesinato del padre, que tanto alarmó a Freud cuando la “descubrió”, pierde su poderosa capacidad de perturbación en el momento en que el maestro del psicoanálisis la explica como “tendencia natural”, justificada en base a un proceso de desarrollo emocional por el que *pasa todo el mundo*. ¡“Calcos”, y más “calcos”! Así que, en vez de dejar la puerta abierta a la subversión del inconsciente -el asesinato del progenitor-, Freud aplaca este riesgo, capturándolo en un itinerario específico de evolución de la libido, en virtud del cual su único sentido sería el

---

<sup>49</sup> En el caso de Dalí, la estructura triangular de la familia nuclear se vuelve aún más compleja, ya que el padre contrae segundas nupcias con la que fuera su cuñada, Catalina, dos años después de la muerte de su primera esposa, Felipa, en 1921. Así, Dalí tiene por segunda madre a su “*tieta*”; una singular circunstancia doméstica, aunque no tan infrecuente en la costumbre de la época tras enviudar el hombre.

<sup>50</sup> Al inicio de *Diario de un genio* Dalí cita a Freud: “Quien se rebela contra la autoridad paterna y la vence, es un héroe.” Así mismo, en un apartado de *Confesiones inconfesables* titulado “¿Cómo deshacernos de nuestro padre?”, comenta que el suyo propio le parecía una suerte de Moisés y Júpiter. ‘Pero, poco a poco, Moisés se fue despojando de su barba de autoridad y Júpiter de su rayo. No quedó más que un Guillermo Tell: un hombre cuyo éxito depende del heroísmo de su hijo y de su estoicismo.’ (Dalí, 2003II: 304).

<sup>51</sup> ‘Con el término contra-edipo se designa generalmente el conjunto de posiciones parentales caracterizadas por llevar la marca de la conflictividad edípica del padre o de la madre; encontramos en él los temas del incesto y del asesinato.’ (Cruz Hernández, 1976: 298-299).

de canalizar la envidia hacia el padre por tener acceso a la madre. De esta manera, Freud se apropia del potencial rupturista de esta pulsión de destrucción y la recubre de una argumentación prejuiciada que la desprovee de su fuerza de afectación. Así, desde la perspectiva psicoanalítica, este pretendido “asesinato” respondería tan sólo a una razón edípica (la rivalidad del niño con el padre), y no a la actividad explosiva del deseo en sí mismo, que busca liberarse del lastre superyoico.

Véase el caso de Buñuel: al morir su padre, contando el cineasta 23 años, tuvo el gesto de asumir ciertos aspectos correspondientes al rango paterno (calzarse las botas del padre, fumar sus puros), que adoptó en calidad de primogénito. Además, la adoración que la madre siempre demostró por su primer retoño se vincula a esa relación amorosa entre hijo y madre, una vez acaecida la muerte del padre.<sup>52</sup> Asombroso parecido mantiene la biografía de Buñuel con la de Freud en este punto, ya que el maestro del psicoanálisis fue también el mayor de sus hermanos y el favorito de su madre, lo que le conduciría a una encrucijada de sentimientos edípicos.<sup>53</sup> Además, el hecho de disfrutar de esta posición como hijo predilecto de la madre es un aspecto que contribuye al aumento de la rivalidad con el padre.<sup>54</sup> Según reza la teoría psicoanalítica, la madre es el objeto del primer impulso sexual del niño, impulso intolerable para los principios morales de la civilización, que coartan su desarrollo. En lo que respecta a Buñuel, aquí toma parte la ensoñación imaginativa, que le permite una alternativa para poder realizar lo que en la vida diurna está prohibido. Así por ejemplo, relataba el cineasta sus fantasías eróticas con la reina Victoria Eugenia, directamente relacionadas con la simbiosis conceptual “madre-reina”

---

<sup>52</sup> ‘Luis Buñuel fue el primogénito de siete hermanos habidos del matrimonio de Leonardo Buñuel con María Portolés. El padre tenía cuarenta y cuatro años y la madre diecisiete cuando nace Luis. [...] Haber sido el primogénito y que los padres tuvieran esa gran diferencia de edad, va a ser un hecho de gran importancia para la vida y obra del genial aragonés. La situación edípica, cobra unos tintes más dramáticos en los primogénitos que en el resto de los hermanos; si además tenemos en cuenta que la madre le llevaba a Luis unos diecisiete años y el padre a la madre veintisiete, la amenaza incestuosa es mucho mayor, y esta situación le va a perseguir a Luis toda su vida, como veremos más adelante, tanto en sus sueños, como en sus fantasías o en su cinematografía.’ (Valdivieso, 1992: 43-44).

<sup>53</sup> ‘Jacob Freud, su padre, se había casado dos veces, la primera a los 17 años. Tenía dos hijos de ese primer matrimonio, Emanuel y Philip, y cuando enviudó volvió a casarse con una joven de veinte años, Amalia Nathansohn, la madre de Freud, que resultaba ser así, de la misma generación que sus hijastros. Cuando Emanuel, el medio hermano mayor, se casó a su vez y tuvo hijos, las dos familias vivieron unidas, en una intimidad tanto mayor cuanto que las casas estaban juntas. Es de imaginarse cuántas complicaciones psicológicas podrían resultar de aquella situación paradójica [...] Su madre y su medio hermano Philip eran exactamente de la misma edad, el niño se sentía seguramente tentado a emparejarlos, de modo que Jakob, el padre, representaba el papel de abuelo que habría podido ser lógicamente el suyo, dada su edad.’ (Robert, 1966: 30-31).

<sup>54</sup> Mientras la madre lo mimaba y privilegiaba por encima de sus hermanos, Freud recibía de su padre un trato imparcial, ante cuya autoridad se mostró, desde temprana edad, reticente y rebelde, con aires de superioridad. Erich Fromm se hace eco de este rasgo de Freud: ‘Esta vinculación a la madre y el papel de hijo admirado y favorito tuvo consecuencias importantes en el desarrollo de su carácter, que el mismo Freud vio y consignó en un sentido probablemente autobiográfico: “Un individuo que ha sido el favorito indiscutible de su madre conserva toda la vida el sentimiento de ser un vencedor y esa confianza en el éxito que a menudo conduce al éxito real”.’ (Fromm, 1960: 26-27).

(como ocurría con la mítica Yocasta).<sup>55</sup> Ahora bien, a pesar de lo comentado, es absolutamente necesario señalar, para el correcto progreso de nuestra argumentación, que aunque estos elementos sugieran síntomas edípicos, Buñuel no acepta la realización plena de la teoría freudiana, sino que se vuelve contra ella, presentando una respuesta ambivalente al “Complejo de Edipo”. La clave está en que Buñuel no concluye dicho proceso, sino que lo aborta antes de asumir el rol derivado de la identificación excluyente dentro del triángulo “papá-mamá-yo”. Dicho brevemente, Buñuel no termina de pasar por el Complejo edípico; se queda en una primera fase (una fase de “desterritorialización”), en la que la productividad deseante deshacía las referencias aceptables (asesinato del padre, posesión de la madre). Pero en cuanto vislumbra una segunda fase (fase de “reterritorialización”) en la que se impone la aceptación de un modelo ontológico concreto, Buñuel renuncia.

Así, Buñuel rehúye el rol del hijo edípico, el hijo subyugado por el padre, hijo que asume su posición en el núcleo familiar por miedo a la amenaza de castración. Ciertamente, Buñuel no encaja en este itinerario deseante, e igualmente evita desempeñar, por extensión, el rol del padre en la vida adulta; una subjetividad “*molar*” y “*mayoritaria*” que se resiste a ocupar de manera perenne. Buñuel se niega, pues, a *echar raíces* en la figura del Padre. En efecto, *Buñuel rechaza ser el Padre, como rechaza ser el hijo sometido al juicio paterno*, y en este sentido, no termina de atravesar el “Complejo de Edipo”, sino que se queda en su etapa inicial, correspondiente a la destrucción del progenitor. Por eso el inconsciente buñueliano se asimila al del individuo “pre-edípico”, aquel sujeto todavía no edipizado que aspira a eliminar la figura patriarcal por el mero hecho de liberarse de ella, sin que esto implique necesariamente la voluntad de suplir dicha función. Y es que, contrariamente a la idea freudiana, el sujeto “pre-edípico” pretende tan sólo destruir al padre, sin intención ulterior de asumir su posición en el entramado familiar. Su objetivo es matar al Padre, o sea, suprimir el “superyó”, deshacer la censura que éste ejerce en el inconsciente, y permanecer ahí, como el beduino, moviéndose sin cambiar de sitio, sorteando la “sobrecodificación” que se cierne sobre él. Buñuel se adecua especialmente a este perfil “pre-edípico”, en tanto en cuanto comparte la etapa inicial de enfrentamiento con el Padre, pero después, y he aquí lo importante, huye de dicho encasillamiento antes de quedar anexionado a semejante rol identitario.

---

<sup>55</sup> En sus memorias, confiesa Buñuel: ‘Por ejemplo, de muy joven soñaba despierto con la guapa reina Victoria de España, la esposa de Alfonso XIII. A los catorce años, incluso imaginé un pequeño guión en el que se hallaba el origen de *Viridiana*. Una noche, la reina se retiraba a sus aposentos, sus doncellas la ayudaban a acostarse y la dejaban sola. Ella bebía entonces un vaso de leche en el que yo había puesto un narcótico irresistible. Un instante después, cuando ella ya estaba profundamente dormida, yo me introducía en el lecho real, donde podía gozar de la reina.’ (Buñuel, 1982: 97).

En sus actitudes personales y en múltiples aspectos de su biografía puede comprobarse esta circunstancia. Como se verá en adelante, *Buñuel es un “nómada” incapaz de echar raíces en el puesto del padre ni en el del hijo*. No hay forma de clasificarlo, de codificarlo, de edipizarlo. Buñuel se mantiene al margen de cualquier “reterritorialización”. Su subjetividad rizomática está constantemente deviniendo uno en otro: el hijo que “deviene-padre” y el padre que “deviene-hijo”. Por tanto, al carecer de patrones subjetivantes delineados, no hay esquematización edípica posible en el caso buñueliano. El cineasta trastorna de esta forma los esquemas ontológicos de Edipo, pues por un lado se aleja de la imagen del hijo vencido bajo el yugo paterno, y por otro elude también la identificación plena con la subjetividad paterna. Mencionábamos antes que el cineasta ansiaba eliminar al padre, y que una vez acontecido el fallecimiento de éste, asumió momentáneamente algunos caracteres suyos; sin embargo, Buñuel no persiste en esta idea de habitar el puesto paterno, que intuye peligrosamente como una encarcelación. En cambio, lo que de suplantación pudiera tener la actitud de Buñuel a la muerte de su padre no es propiamente una repetición del modelo patriarcal, sino que, como indica González Requena, es más bien un elemento indicador del repudio del sentimiento de culpa y la ausencia de duelo. En efecto, he aquí el punto en que se aleja de Edipo: *Buñuel, hijo no vencido, se rebela contra el padre, pero renuncia a ser el padre*. Evita, pues, mimetizarse con ninguno de estos “rostros”; no quiere quedar encajado en los papeles del “teatro de la representación”. Su ruptura respecto a la subjetivación paterna se evidencia particularmente en la tendencia a “dar muerte” al hijo, como aparece en *L’Âge d’or*, quizá su película más crítica con la institución familiar. “¡Qué alegría haber matado a nuestros hijos!” dice Gaston Modot a Lya Lys en el encuentro furtivo en el jardín. No se olvide tampoco la escena en que el guarda dispara contra su hijo por haberle tirado al suelo el tabaco. Visto lo visto, si el padre es padre por el hecho de tener hijos, está claro que Buñuel “no quiere ser padre”. Así pues, cierto es que Buñuel quería matar al Padre, pero tampoco quiere quedar atrapado al sustituirle. *Se fuga, pues, de esta identidad*. Ya lo advertíamos en su momento; una cosa es suprimir al padre, y otra muy distinta, ocupar su puesto, convertirse en otro padre como el que se acaba de destituir.

Por todo ello, el “Complejo de Edipo” en Buñuel entraña un recorrido “*esquizo-paranoide*”, en el cual el deseo oscila entre ambos polos sin quedar fijo en ninguno, como es propio de los *paseos* rizomáticos. Por eso, ‘el Edipo en Buñuel no es sólo el deseo infantil de deshacerse del padre para quedarse solo con la madre, lo que se entiende por Edipo positivo, también hay un miedo-deseo de ser poseído por el padre, es decir, lo que se denomina un Edipo *negativo*.’ (Valdivieso, 1992: 47-48). De esta manera, Buñuel se pasea como “esquizo” por la identidad “molar” del padre, no para asumirla, sino justamente para deshacerla, *para hacerla “devenir-menor*”. En consecuencia, el parricidio en Buñuel se entiende, no desde la

construcción teórica con la que Freud se esfuerza en justificar este deseo de destrucción, sino desde la tendencia irrefrenable de eliminar la instancia superyoica. Parricidio, pues, sencillamente en pos de la liberación del deseo. Y así también, Buñuel fluctúa siempre entre las identidades del hijo y del padre (el doble movimiento “esquizo-paranoide”), pudiendo ser ambos y ninguno a la vez. Ante semejante posibilidad de des-organización, por fin, *la familia nuclear desaparece*. De nuevo, “yo soy mi padre, mi madre, mi hijo y yo”. Llegados a este punto, surge una de las grandes dicotomías que persiguen a Buñuel durante su vida, y que, por causa de su personal indefinición, se traducirá en una difícil coyuntura respecto al matrimonio, la esposa y los hijos. Ocurre que el matrimonio, que lleva implícita la imposición de una determinada forma de vivir el amor, la sexualidad, y la reproducción, supone un importante elemento de conflictividad para el cineasta. Conforme a la visión surrealista de Buñuel, el matrimonio ocupa la base de la normativa social represora del deseo, que tanto atormentaba a los surrealistas: el matrimonio se constituye en el soporte fundamental de la familia patriarcal monógama, aceptada por tradición como modelo de vida en sociedad. En este contexto, hablar de matrimonio implica referirse a la piedra angular de la familia nuclear, que hace posible el Edipo a pequeña escala, reproduciéndolo luego a nivel colectivo.

Desde esta perspectiva, no es de extrañar que, para Buñuel, la unión matrimonial se tornara en el pilar esencial de esa tipología de socius que el surrealismo pretendía hacer estallar con su “*amour fou*”. Implicaba también, claro está, un encasillamiento en la identidad del “padre-marido”, lo cual requiere además una posición social y el desempeño de un trabajo bien remunerado, con el que mantener a la esposa y prole, y contribuir como una pieza más a la macromáquina del sistema capitalista-civilizador. En tales circunstancias, el matrimonio conllevaría la aceptación del trabajo como ese valor sacrosanto en el que se basa la sociedad burguesa, entendido como actividad orientada al mayor beneficio económico, y moralmente como una carga impuesta para sobrevivir (“ganarás el pan con el sudor de tu frente”, decía el castigo bíblico). Los surrealistas fueron de los primeros en atacar esta concepción del trabajo. Por un lado, reivindicaban un uso asistemático del tiempo para dedicarlo a funciones no precisamente “rentables”, como las ensoñaciones, el fantaseo, el devenir urbano, etc. Y por otro, ya en el nº 4 de *La Révolution Surréaliste*, proclamaban la “guerra contra el trabajo asalariado”; es decir, contra el trabajo entendido como la actividad que se realiza a cambio de una recompensa económica.<sup>56</sup> Según la opinión surrealista, el trabajo es realmente la actividad que

---

<sup>56</sup> Incluso Breton secundó este punto de vista: ‘Pues bien, lo que Breton negó por principio fue el valor moral del trabajo. Convencido como Rimbaud de que “la mano con pluma vale lo que la mano con carro”, amó a aquellos que no encontraban su “mano”. “Estoy obligado a aceptar la idea de trabajo como necesidad material, y en este sentido estoy completamente a favor de su mejora y su reparto más justo. Que las siniestras obligaciones de la vida me lo impongan, pase, pero que se me pida creer en él,

ennoblece y libera el espíritu gracias al desarrollo creativo que ofrece, y no solamente por la seguridad económica que comporta.<sup>57</sup> Podríamos decir que los surrealistas, parecidamente a Antonio Negri, contraponen el “trabajo vivo” al “trabajo asalariado”, teniendo presente que aquél debe preceder a éste.<sup>58</sup> Buñuel mismo se expresaba en estos términos a través del personaje de Don Lope en *Tristana*.<sup>59</sup>

Esta es, en definitiva, una de las dificultades que encuentran los surrealistas en su guerra contra la vida matrimonial, dado que el casamiento suponía “hacerse como el padre” en todos los sentidos. A pesar de ello, Buñuel se casaría en el año 1934, aunque las circunstancias un tanto anómalas en las que contrajo matrimonio llevan a pensar que lo hizo de manera “plenamente surrealista”. La ceremonia, que fue por lo civil, hubo de celebrarse en secreto por expresa indicación del cineasta, quien se opuso incluso a que asistiera la familia de su prometida, Jeanne Rucar. En la boda tan sólo estuvieron presentes los testigos: un amigo de Buñuel, Hernando Viñes, acompañado por su mujer, y un desconocido que pasaba por la calle. Al término de la misma no hubo ni banquete ni fotógrafo (los recién casados se tomaron algunas instantáneas en un fotomatón callejero). Es más, Buñuel se había trasladado a París, la ciudad de la novia, las horas necesarias para casarse, almorzar con su ya mujer y con el matrimonio Viñes, y coger esa misma tarde el tren de regreso a España, tan atareado estaba en sus afanes. Ni

---

reverenciar el mío o el de otro, eso jamás. Una vez más prefiero caminar en la noche a creer que camino en el día. De nada sirve estar vivo el tiempo que uno trabaja”.’ (Alexandrian, 1974: 173).

<sup>57</sup> Foucault, en *Historia de la locura*, analiza el trabajo como castigo impuesto a los “anormales”; mendigos, vagabundos, alienados, soñadores..., sujetos susceptibles de poner en peligro el estado de vida organizado –la civilización no puede permitirse ociosos. Estos individuos, que pululan en los márgenes del sistema, deben ser forzados a “trabajar”: se les recluye en prisiones, manicomios, reformatorios, y *se les castiga con trabajos*; eso sí, con la caritativa idea de que se les está proporcionando herramientas para su posterior reinserción en sociedad. Esta visión del trabajo como losa aplastante de la voluntad deseante es uno de los caballos de batalla del surrealismo. Como dijese Louis Aragon: “Nunca trabajaré, mis manos son puras”. Los surrealistas hacen evidente su desprecio por el trabajo asalariado, así como por el compromiso con las formas institucionalizadas de la vida adulta. No por casualidad, los surrealistas admiraban a Fourier, socialista utópico, que trató de dar forma a la estructura de una sociedad en la que el trabajo se convirtiera en un juego. El trabajo sería entonces, en palabras de Hardt y Negri, una *afirmación de la vida misma*; pues, según Deleuze y Guattari: ‘*Les deux modèles moteurs idéaux seraient celui du travail et celui de l’action libre.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 494).

[‘Los dos motores ideales serían el del trabajo y el de la *acción libre.*’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 399)].

<sup>58</sup> Retornamos, pues, a Negri para plantear el trabajo como “*labor power*”; esto es, como producto creativo de la “*multitud*”, que el autor italiano denominó “*trabajo de Dionisos*”. Por tanto, una noción de trabajo abordada desde la acción deseante e instintiva (“las potencias dionisiacas”, dice Negri). Trabajo como “*alegría*” (ya no se ganará el pan con el sudor de la frente). El trabajo no debe ser visto como una imposición ni como un castigo, sino como una realización creativa, común y lúdica, de carácter abstracto, afectivo, inmaterial, lingüístico, artístico, científico, etc.

<sup>59</sup> Buñuel recoge en sus memorias el “discurso” de Don Lope: ‘Pobres trabajadores. ¡Cornudos y apaleados! El trabajo es una maldición, Saturno. ¡Abajo el trabajo que se hace para ganarse la vida! Ese trabajo no dignifica, como dicen, no sirve más que para llenarles la panza a los cerdos que nos explotan. Por el contrario, el trabajo que se hace por gusto, por vocación, ennoblece al hombre. Todo el mundo tendría que poder trabajar así.’ (Buñuel, 1982: 121).

siquiera cayó en la cuenta de comprar las alianzas. ¿Y a qué se debe una boda tan extraña? En su libro de memorias, que ve la luz algunos años después de la muerte de Buñuel, Jeanne Rucar da en la clave: ‘Entonces no comprendí su actitud respecto a la boda, ahora la comprendo: sus ideas surrealistas iban en contra de toda convención social, de la sociedad misma. El matrimonio era una convención, aun así quiso que nos casáramos por lo civil.’ (Rucar, 1990: 50). En efecto, si el matrimonio era uno de los puntales de la sociedad represiva contra la que Buñuel dirigía sus diatribas, es lógico pensar que tales convicciones surrealistas le pondrían en una difícil coyuntura respecto al hecho mismo del matrimonio, como en general con todo lo referente a la participación “institucional” de su vida familiar.<sup>60</sup> Seguramente, Buñuel se sentía en la difícil tesitura que pusiera en palabras Antonin Artaud: ‘*Un homme qui admet la patrie, un homme qui lutte pour la famille, c’est un homme qui trahit. Ce qu’il trahit, c’est ce qui est pour nous la raison de vivre et de lutter. [...] La famille est le fondement de la contrainte sociale. [...] Père, patrie, patron, telle est la trilogie qui sert de base à la vieille société patriarcale et, aujourd’hui, à la chiennerie fasciste.*’ (Artaud, 1980: 142).<sup>61</sup>

Así pues, volvemos a ver a Buñuel en un constante “ir y venir” esquizofrénico, un sujeto en fuga dentro de las instituciones del socius, en este caso la familiar. Ello no hace su vida doméstica más sencilla. Por el contrario, este constante “tira y afloja” del “esquizo” posiciona a Buñuel en una extraña condición de marido y padre de dos hijos. A la vez ausente y estricto, impartía sus dosis de cariño contrarrestadas con ciertos componentes de rigurosidad que inspiraban en los hijos la autoridad debida al padre. Curiosamente, mientras que como surrealista Buñuel promulgaba una revolución en términos de “terrorismo social”, en su casa debía reinar una bien aprehendida noción de orden. Pero esto no sólo ocurría con los hijos, sino también especialmente con su mujer, que como representante de la unión familiar desprestigiada por los surrealistas, experimentó en primera persona la compleja tensión bidireccional de Buñuel, quien prácticamente ocultaba ante los demás el hecho mismo de tener esposa. Nunca la llevaba a ninguna reunión con sus amigos, ni la presentaba a casi nadie, a lo cual se sumaba la

---

<sup>60</sup> Por ejemplo, cuando nació su primer hijo, Buñuel se opuso férreamente a bautizarlo, y cuando éste creció y quiso hacer la primera comunión, Buñuel se lo permitió pero a condición de que no lo supieran sus amigos surrealistas. Por tanto, es obvio que al casarse no quisiera hacerlo público, ni que se celebrase la acostumbrada reunión familiar para la puesta en escena del regocijo que estipulan las convenciones sociales. Así mismo, se habrá notado que no faltó el toque surrealista, con la intervención del azar y del absurdo, personificado en el viandante anónimo que ejerció como testigo del enlace.

<sup>61</sup> [‘Un hombre que admite la patria, un hombre que lucha por la familia, es un hombre que traiciona. Lo que traiciona es lo que para nosotros [los surrealistas] es la razón de vivir y de luchar. (...) La familia es el fundamento de la coacción social. (...) Padre, Patria, Patrón es la teología que sirve de base a la vieja sociedad patriarcal y hoy a la jauría fascista.’ (Artaud, 1984: 102)].



problemática educación machista del aragonés.<sup>62</sup> Hasta cierto punto, Buñuel era un “casado sin mujer”; un “casado soltero” –cruce de opuestos; “nómada” nuevamente. Como recordaba Rafael Alberti, ‘Buñuel era como un soltero que tenía una mujer, legal o lo que fuera, pero que ni siquiera lo parecía, porque le daba tanto aire de misterio, que no sabíamos bien qué era.’ (Aub, 1985: 310). Salta a la vista que se trata de un desesperado intento de fuga por parte de Buñuel, que intenta huir de categorías establecidas, sobre todo de la idea convencional y aburguesada del matrimonio. Y es que para el cineasta, al igual que para los autores de *L’Anti-Edipe*, la institución conyugal constituía un modelo social “mayoritario” donde el deseo era objeto de “territorialización”. ‘*Le triangle se forme dans l’usage parental, et se reproduit dans l’usage conjugal.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 86).<sup>63</sup>

Así pues, en Buñuel se localiza una acusada disyuntiva entre el “esquizo” y el “paranoico”, en continuo funcionamiento a base de rupturas y conexiones de un signo y otro. La conclusión a este fenómeno es que en Buñuel no existe ninguna *organización* coherente o uniforme, sino una formación constantemente cortocircuitada, puramente esquizofrénica; bipolar, si se prefiere. *No hay un suelo ontológico firme bajo el nombre de Luis Buñuel*, sino un cúmulo de líneas de tensión y eventos afectantes, que en todo caso, conforman una entidad inconsciente, amorfa, diluida. Ya lo advertía Manuel Alcalá: ‘Lo primero que sorprende y asombra en Luis Buñuel es la profunda y constante alternancia de su vida. Diríase que toda ella está movida por una incesante dialéctica, donde las contradicciones y paradojas se enfrentan en rápida oscilación hacia una síntesis superior jamás en reposo.’ (Alcalá, 1973: 15). Contradicciones y paradojas que tienen, como se ha visto, una extraordinaria dimensión en la ambivalencia buñueliana en el seno de la propia familia. Al hilo de esta cuestión, muchas veces se ha observado una importante componente de machismo en esta actitud polarizada de Buñuel; perspectiva que se completó con una visión de conjunto tras la publicación del libro de memorias de su mujer. En efecto, es indiscutible que el contexto patriarcal en el que creció el cineasta supuso un arraigo fundamental que aparece periódicamente en “dispositivos molares” de control y ordenamiento, y en un fortalecimiento del perfil “mayoritario” (“hombre-blanco-heterosexual-europeo”). En cualquier caso, y al margen de efectuar una crítica moral acerca del machismo del realizador, lo cierto es que este fenómeno no minimiza el funcionamiento esquizoide en la vida y obra del de Calanda -cosa, como vemos, harto probada-, si bien ello no

---

<sup>62</sup> Una amiga del matrimonio, Conchita Mantecón, esposa de Juan Vicéns, rememora para Max Aub esta dicotomía de Buñuel hacia su mujer: ‘Jeanne era la esposa incógnita, porque en realidad jamás la llevaba con él a ningún sitio ni nadie conocía a Jeanne más que el pobre Moreno Villa, que parece ser que la iba a ver con cierta frecuencia. [...] Juanita era la esposa incógnita, dedicada a sacar de paseo al Retiro a su niño. Muy surrealista y todo, pero...’. (Aub, 1985: 240).

<sup>63</sup> [‘El triángulo se forma en el uso parental y se reproduce en el uso conyugal.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 78)].

quita que dejase de ser el hombre que impidió a su mujer practicar deporte o tocar el piano.<sup>64</sup> Estos elementos son aspectos que interesan en este estudio, pero únicamente en la medida en que participan como consecuencia del *paseo* de “*double bind*” del “esquizo”, que tan característico se hace en Buñuel.

Este fenómeno reviste tal dimensión que en ocasiones se ha comentado que el cineasta pareciera tener una especie de doble personalidad. Lo cual, por otra parte, tampoco resulta raro en una subjetividad que ronda la esquizofrenia, como es la de Buñuel. Una subjetividad por completo imposible de catalogar. Es más, la única certeza que podemos tener al respecto de la construcción identitaria de Buñuel es precisamente el hecho de que no hay certezas. A Buñuel no hay forma de asirlo, de *com-prenderlo*. Su subjetividad es tan incomprensible como inaprensible. En una palabra, indefinible. La cuestión, por tanto, va más allá de que Buñuel proyectase la construcción de su identidad en dos esferas; la pública, *surrealista* y *revolucionaria*, y la privada, *doméstica* y *rígida*. El proceso de producción de la subjetividad buñueliana supera con creces esta dicotomía, pues en realidad, no existen meramente estos dos niveles autónomos e independizados, sino que sus elementos se hallan interrelacionados en una misma “meseta” de fronteras sin acotar. Llegados a este punto, cabe plantearse la siguiente pregunta: ¿Cuántos Buñuel hay en Buñuel? ¿Cuántas dobles personalidades habitan en él? Difícil sería contestar a este interrogante, ya que como “CsO”, Buñuel es *infinito*. Es un “yo” en disolución que *deviene múltiple* en función de los “afectos” que experimenta; campo en donde juegan un papel crucial sus películas, abarrotadas de personajes “nómadas” en perenne mutación.<sup>65</sup> Buñuel mismo “*deviene-multitud*” a través de los personajes de sus películas, pudiendo decir como Pessoa: ‘Hoy ya no tengo personalidad: todo lo que en mí haya de

---

<sup>64</sup> Jeanne practicaba gimnasia rítmica, llegando incluso a ganar una medalla de bronce en las Olimpiadas de París del año 1924. Luis no quiso que continuara haciendo gimnasia, porque durante los ejercicios se entrenaba con una equipación de túnicas griegas, que dejaban las piernas al descubierto. Respecto al piano, es una anécdota conocida. Tras una comida en casa de Jeanne, los padres de la joven le pidieron que tocara algo para Luis, ignorando que éste estaba celoso del profesor de piano de su novia:

‘Traté de lucirme. Al acabar Luis me comentó:

- Para tocar como tocas... sería mejor no hacerlo...

Cerré la tapa del teclado con lentitud, cuidando de colocar perfecta la tira verde de fieltro. Me levanté del banquillo. Fue la última vez que toqué el piano de manera profesional. Escribí una nota al profesor avisándole que ya no tomaría más clases. Nunca me atreví a oponerme a Luis.’ (Rucar, 1990: 38).

Pasados los años, Buñuel regaló el piano a un amigo en una apuesta “surrealista”. Razón por la cual el libro de memorias de Jeanne Rucar se titula precisamente *Memorias de una mujer sin piano*.

<sup>65</sup> Buñuel crea personajes de una identidad movible e indeterminable. El espectador no consigue hacerse idea muy clara de cómo son, por qué cambian, ni en qué se convierten; cuáles son las fuerzas deseantes que los impulsan. Célestine, Viridiana o el padre Nazario, Catalina y Alejandro; Sévérine, la modélica esposa burguesa, a la vez prostituta de lujo; o Tristana, al mismo tiempo niña y mujer, hija, amante, esposa..., son todos ellos personajes en los que no hay un “yo” claro. Transitan entre la bondad y la maldad, el amor y el odio, la atracción y la repulsa, la carne y el espíritu. Según Buñuel: ‘En mis películas nadie es fatalmente malo ni enteramente bueno.’ (Pérez Turrent; y de la Colina, 2002: 52).

humano, yo lo divido entre los varios autores de cuya obra he sido el ejecutor. Hoy soy el punto de reunión de una pequeña humanidad sólo mía.’ (Pessoa, 2013: 378). Así, cada individualidad puede ser varias. ¡Una legión! ¡Una “*multitud monstruosa*”! En palabras de Negri, ‘nos descubrimos a nosotros mismos como una multitud de cuerpos, y al mismo tiempo reconocemos que cada cuerpo es él mismo una multitud -de moléculas, deseos, formas de vida e invenciones. En cada uno de nosotros habita una legión de demonios, o tal vez de ángeles -éste es el fundamento último, el grado cero de la multitud.’ (Negri, 2004: 109).

#### **6.1.5. *Contra el Edipo social: civilización, burguesía e Iglesia.***

Abrimos ahora el círculo familiar para introducirnos de lleno en el ámbito social, donde comprobaremos que la dualidad “esquizo-paranoide” de Buñuel continúa siendo efectiva. En este caso, la fuga buñueliana se producirá en el marco de la clase social a la que el cineasta se vincula por propia pertenencia: la burguesía española de finales del siglo XIX, contra la que pronto toma posición. De hecho, Buñuel se vuelve contra ella y se enfrenta duramente a los valores que inculca dicho entorno. Así se convierte nuevamente en un *tránsfuga*; en una subjetividad “menor” dentro de un “grupo sometido”. De este modo, Buñuel “deviene-nómada” en el seno de la “identidad molar burguesa”, propia del hombre “blanco-heterosexual-europeo”, poniéndola en entredicho. Si bien, como antes se decía, Buñuel no consigue desprenderse totalmente de este poso tradicional, burgués y patriarcal; lo que se hace patente en sus *paseos* “esquizo-paranoicos”. Como hijo de un rico hombre de negocios, Buñuel disfrutó en la infancia de los beneficios de una posición económica holgada, que él mismo reconocería pasados los años como la de un “niño mimado”, el niño rico engreído del pueblo, que se regocijaba en su particular imperio. Una burguesía ‘contra la que el cineasta se rebelaría más tarde de modo furioso, tal vez por haber gozado intensamente de sus atractivos y haber reflexionado sobre sus profundas alienaciones.’ (Alcalá, 1973: 17). El joven Buñuel, como otros tantos compañeros de generación, no tardó en darse cuenta de las sombras que ocultaba esta institución social llamada burguesía, la cual, íntimamente ligada a la célula familiar, comparte con ella las funciones represoras de la “moral cultural sexual” que el surrealismo denunciara encarecidamente.

Familia y burguesía se producen conjuntamente y se retroalimentan como instrumentos al servicio del “superyó”. De ahí que la burguesía contribuya también de manera crucial a la propagación de Edipo y su consiguiente “malestar en la cultura”, que los surrealistas sufrían como un duro lastre. Por eso el orden burgués se erige en el enemigo a derribar. Buñuel lo tiene claro: la burguesía es la decantación colectiva del formato familiar dominado por el Padre. Con lo cual, el asesinato paterno deberá hacerse extensivo también a la clase burguesa, de la que, en

efecto, es el brazo ejecutor. En cualquier caso, en Buñuel no es posible desligar la crítica familiar de la crítica a la burguesía, que suelen ir unidas en una síntesis indisoluble y casi indiferenciable. Ocurre así por ejemplo en *La Edad de oro* (1930), también en *El ángel exterminador* (1962), en *El discreto encanto de la burguesía* (1972), y sobre todo en *El fantasma de la libertad* (1974), donde se acomete una hilarante sátira de la clase burguesa.<sup>66</sup> Sorprendentemente, este enfrentamiento contra la estructura social está protagonizado por quienes, siendo hijos de burgueses, arremeten contra sus orígenes con agresividad destructiva. Los surrealistas, en palabras de Buñuel, eran, de hecho, *burgueses que rechazaban la burguesía*, y que frente a los valores que habían heredado de ésta, proponen un código de conducta violentamente distinto.<sup>67</sup> Buñuel explica que ‘aquella moral surrealista, agresiva y clarividente solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores tradicionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios, exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas.’ (Buñuel, 1982: 106).

Dicho código de conducta que abraza Buñuel, contrario por completo al que se extrae de la vida burguesa y doméstica convencional, sustenta sus principios en la actividad inaprensible del deseo, que rompe por fin con los límites que el “superyó” dispone para acotarla: la pasión y el “*amour fou*” se encargan de dinamitar el constructo matrimonial y familiar, mientras que el insulto, lo “*siniestro*” (“*the uncanny*”)<sup>68</sup> y el “*humour noire*” destapan la violencia reprimida por la demanda de convivencia colectiva. ‘Terroristas culturales, los surrealistas pretendían fustigar las buenas costumbres.’ (Baxter, 1996: 53). Un axioma que era ampliamente compartido por Buñuel. ‘Luis Buñuel, como todo el surrealismo, va ante todo contra el agobio social de las costumbres.’ (Gómez de la Serna, 2005: 541). En definitiva, por medio de estos “dispositivos ético-estéticos”, los surrealistas pretendían derrumbar los mecanismos sociales inhibidores de la libre acción del deseo. Uno de los más potentes es el “*amour fou*”, que contradice mejor que ningún otro la norma social ejercida sobre Eros. Buñuel supo plasmarlo con especial atino en *La*

---

<sup>66</sup> El humor negro del surrealismo es, de hecho, uno de los elementos clave que sirven en la destitución de la “máquina social” burguesa; pues como dijera Gómez de la Serna: ‘Solo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor, que deshace idealmente lo que es irritante que esté tan hecho, tan unificado, tan en estrados de entronización.’ (Gómez de la Serna, 2005: 454).

<sup>67</sup> Al rememorar a los componentes del grupo surrealista francés, Buñuel insiste en que eran “revolucionarios” dentro de su propia clase social; un aspecto que compartían sus compañeros del entorno de la Residencia de Estudiantes: ‘La mayoría de aquellos revolucionarios -al igual que los señoritos que yo frecuentaba en Madrid- eran de buena familia. Burgueses que se rebelaban contra la burguesía. Éste era mi caso. A ello se sumaba en mí cierto instinto negativo, destructor que siempre he sentido con más fuerza que toda tendencia creadora. Por ejemplo, siempre me ha parecido más atractiva la idea de incendiar un museo que la de abrir un centro cultural o fundar un hospital.’ (Buñuel, 1982: 106).

<sup>68</sup> Estudiada en profundidad por Hal Foster (*Compulsive beauty*, 1993), la componente “*siniestra*” del surrealismo repercute en un frente de “desestabilización” que ataca sistemáticamente “la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social”.

*Edad de oro*. En este film, la pareja protagonista responde tan sólo a la fuerza arrolladora de su pulsión instintiva; justificación suficiente que les llevará a violentar todo impedimento que se oponga a su unión. ‘Para llegar a los brazos de la mujer, Modot [actor protagonista del film] ultraja la triple identidad que impide la realización del deseo: la propiedad, la familia, la moral.’ (Cesarman, 1976: 17). Este poder instintivo del “*amour fou*” se aprecia en toda su dimensión en otra película de Buñuel, *Abismos de pasión* (1954), inspirada en la novela *Cumbres borrascosas*, que fascinaba a los surrealistas por ser, en palabras de Bataille, ‘quizá la más bella, la más profundamente violenta de las historias de amor...’ (Bataille, 1971: 26). Una historia de tintes pasionales en donde el amor es sublimado a través del odio y la muerte.<sup>69</sup>

Esta visión del amor como paradoja indomable de rencor y perversión, encaja perfectamente con el gusto de Buñuel por el “*amor loco*”, sin olvidar tampoco la obra del marqués de Sade, en la que el cineasta descubrió el *sentido destructivo del amor*. ‘Buñuel y Sade están emparentados por una idea: el erotismo se asocia siempre a las ideas de muerte y destrucción.’ (López Villegas, 1998: 76).<sup>70</sup> De modo que, lejos del amor romántico, acomodado y fructífero, el amor de los surrealistas es un amor destructor y devorador del otro; un amor descarnado, que se hace tangible en la violencia y en la muerte. Es precisamente este tipo de amor el que sirve a Buñuel para sostener su ataque al socius, dirigiendo sus principales proyectiles contra la familia y la burguesía; parcelas que abonan un amor que nada tiene de instintivo, pues se trata, más bien, de una construcción cultural que se ha hecho pasar por

---

<sup>69</sup> Buñuel defendía una convicción parecida: ‘[...] acaso un amor apasionado, sublime, que alcanza el nivel más elevado de la llama, es incompatible con la vida. Es demasiado grande, demasiado fuerte para ella. Sólo la muerte puede acogerlo.’ (Buñuel, 1982: 143). De hecho, ya desde 1930 Buñuel barajaba la posibilidad de hacer una película sobre *Cumbres borrascosas*, un proyecto en colaboración con los surrealistas Unik y Sadoul, pero que finalmente no cuajó; hasta que en 1953, en su etapa mexicana, el cineasta pudo abordar la idea primigenia en una película de la que, de todos modos, no quedó muy satisfecho. Por su parte, la novela de Emily Brontë era uno de los libros favoritos de los surrealistas, en cuya historia encontraron un perfecto ejemplo de “*amour fou*”: la conjunción de amor y odio, pasión y muerte, *amor como destrucción* (Eros-Thánatos). ‘*Cumbres borrascosas* contenía, obviamente, una historia de *amour fou* muy apreciada por los surrealistas, y Santiago Ontañón nos ha legado el único testimonio conocido de por qué interesaba esta novela a Buñuel, al escribir en sus memorias que “le llamaba poderosamente el odio del protagonista a la familia de aquella chica que no llega a amar. Ese odio de la novela le parecía maravilloso. Y eso es puro surrealismo”.’ (Gubern; y Hammond, 2009: 147).

<sup>70</sup> Semejante concepción de amor enlaza también con la obsesión buñueliana por el mito de Tristán e Isolda; otra historia de pasión desgarradora, que el cineasta incluyó de manera subliminal en sus películas a través de la partitura wagneriana que incorporó a la banda sonora de *Abismos de pasión* y *La Edad de oro*. Ejemplos tan insólitos de amor plantean, en definitiva, una ruptura con el amor aburguesado y romántico, conyugal y doméstico, que conviene al mantenimiento de la civilización vigente. Ya Slavoj Žižek se refería al amor de Tristán e Isolda como el ejemplo de perversión más radical del instinto natural, cuya pulsión incondicional aspira a suspender el dominio de la cultura en un retorno constante a la muerte. ‘*Tristan appelle Isolde, Isolde appelle Tristan, tous deux avancent vers le trou noir d’une conscience de soi où le flot les entraîne, la mort.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 166).

[‘Tristán llama a Isolda, Isolda llama a Tristán, y ambos avanzan hacia el agujero negro de una conciencia de sí mismo a la que los arrastra la corriente, la muerte.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 136)].

“natural” y que, en realidad, canaliza los impulsos de Eros en un formato invariable (matrimonio y hogar) reproducido al infinito. Este tipo de amor es, por tanto, un amor que proviene del marco familiar edípico, y que sirve de sostén a la sociedad represora. De ahí que Buñuel quisiera introducir a toda costa el “*amour fou*” en el entramado del socius, pues un amor así haría saltar por los aires toda organización social. El amor que promulga Buñuel afirma la acción del deseo liberado, y como señala el propio cineasta, no hay sociedad que no base su estructura en la constricción de los instintos, como imperativo de primer orden para lograr una convivencia armoniosa.<sup>71</sup> La civilización implica, en definitiva, el sacrificio de los instintos.<sup>72</sup>

Por el contrario, el amor buñueliano es distinto del “amor civilizado”. Se trata de un amor visceral, contundente, agresivo. Tal es así que en del cine de Buñuel no encontraremos ni una sola muestra de banal sensiblería. Ni un solo beso de enamorados. El de Buñuel es, prácticamente, un amor *aséptico*. Un calificativo que, por otro lado, no es gratuito. La noción de “*asepsia*” comporta un valor estético fundamental en los movimientos de vanguardia, por el cual se atacaba el estilo romántico y simbolista, ya trasnochado.<sup>73</sup> En su aplicación “moral”, la asepsia se dirigía contra el tradicionalismo amoroso, familiar y social, en búsqueda de un hombre nuevo, con instintos renovados; un hombre prístino, mecánico, desinfectado, transparente, e inmune a la sensibilidad farragosa.<sup>74</sup> Como decía Gómez de la Serna: ‘Lo aséptico es algo más que lo limpio: es lo que ha acabado con ciertos microbios misteriosos que están no solo en lo exterior de un rasgo del espíritu, sino en lo interior y en su aliento.’ (Gómez de la Serna, 2005: 303). En el contexto español, Luis Buñuel, al igual que Dalí y Lorca, y en general, el grupo residencial, fueron destacados adalides de esta visión de lo “*aséptico*”, que recrearon bajo el concepto de “*putrefacción*”; término particularísimo de este entorno creativo de la vanguardia española, cuya introducción en el ambiente residencial atribuye Ian Gibson a Dalí,

---

<sup>71</sup> Gubern ha recogido las declaraciones del cineasta a este respecto: “Ninguna sociedad organizada favorece el amor -ha dicho Buñuel-. No hablo, por supuesto, de las relaciones tibias y prudentes, sino de la pasión total, entera, que no se nutre más que de ella misma: el *amour fou*. Este amor aísla a los amantes, los hace rebeldes ante cualquier deber social o lazo familiar y les conduce a destruir todo. Este amor asusta a la sociedad y le estorba. Y la sociedad usa de todos sus medios para separar a estos amantes, como se separaría dos perros en la calle”. (Gubern, 1977: 52).

<sup>72</sup> Según la teoría freudiana, ‘cada individuo es virtualmente un enemigo de la civilización, a pesar de tener que reconocer su general interés humano. Se da, en efecto, el hecho singular de que los hombres, no obstante serles imposible existir en el aislamiento, sienten como un peso intolerable los sacrificios que la civilización les impone para hacer posible la vida en común.’ (Freud, 2003b: 214).

<sup>73</sup> ‘En jerga de la vanguardia artística, todo ello acaso se cifra en la palabra-sésamo de entonces: “asepsia”. Asepsia, muy en primer lugar, para desasimiento, saqueo y liquidación del agotado y caduco mundo anterior.’ (Martínez Sarrión, 2008: 16).

<sup>74</sup> Ya en el *Segundo Manifiesto*, introducía André Breton este término de “asepsia”: ‘*Nous disons que l’opération surréaliste n’a chance d’être menée à bien que si elle s’effectue dans des conditions d’asepsie morale dont il est encore très peu d’hommes à vouloir entendre parler.*’ (Breton, 1979b: 150).

[‘Afirmamos que la operación surrealista solamente podrá llevarse a buen término si se efectúa en unas condiciones de asepsia moral de las que todavía hay muy pocos hombres que quieran oír hablar.’ (Breton, 2002: 161)].

quien ya en sus años de instituto en Figueras solía emplear la palabra “*putrefacto*”. Planteado a grandes rasgos, lo “putrefacto” calificaba aquellas actitudes y personas imbuidas de lo tradicional, romántico y almibarado, así como de lo ornamental y sensiblero; aspectos que las nuevas generaciones, coetáneas del maquinismo y el cinematógrafo, eran incapaces de tolerar.<sup>75</sup>

Según explicaba Pepín Bello: ‘Un “putrefacto” era para nosotros un individuo o cosa que reunía una serie de cualidades decadentes. [...] Lo que rayaba en lo cursi, lo anacrónico, lo provinciano, lo engolado. Para nosotros un putrefacto era una persona muy convencional, muy antigua, católica, con cuello alto, duro y corbata. [...] Un señor gordo que llevaba corbata y un gran bigote era un putrefacto. En fin, todo lo tradicional y conservador era putrefacto.’ (Castillo; y Sardá, 2007: 52-53). Con dicho concepto, estos jóvenes vehiculaban una dura crítica a la sociedad burguesa de la cual provenían, atacando tanto el tipo social burgués, como el arte realizado desde estos patrones estéticos. En semejante escenario, hubo consenso en calificar a Juan Ramón Jiménez, por su melindroso estilo, el “jefe de los putrefactos españoles”, como lo tildó Dalí por su sensiblería y sus “emociones roñosas”.<sup>76</sup> Precisamente relacionado con Juan Ramón, surge en el imaginario de la “Resi” la iconografía del burro putrefacto o “carnuzo”, que por un lado remite al Platero de Juan Ramón y por otro a las anécdotas de infancia de Buñuel y Pepín en tierras aragonesas, cuando era frecuente encontrarse en los campos los restos de burros muertos.<sup>77</sup> Así mismo, Dalí se especializó en divertidos dibujos de “putrefactos” encorbatados,

---

<sup>75</sup> En la esfera teórica de lo “anti-putrefacto”, el cine juega un papel fundamental, pues en su condición de arte joven y mecanicista, ajeno, por tanto, a la Academia y a la tradición estética arcaizante, sirve de apoyo a las generaciones de vanguardia en la defensa de una estética *aséptica*. En especial, las películas de Buster Keaton se convierten para el grupo residencial en el ejemplo perfecto de “anti-putrefacción”, por la expresividad comedida, fría y onírica del actor mudo, que Buñuel calificó de “desinfección sentimental”, en contraposición a Chaplin, a quien atacaba duramente por sus formas más sensibleras y románticas. Incluso Antonin Artaud se pronunciaría de manera parecida cuando, defendiendo el cine “humorístico” y “esmaltado de sueños”, remite a los films de Keaton y a “los menos humanos de Charlot”. (Sobre este tema véase Molina Barea, María del Carmen (2013): “Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia”, *Archivo Español de Arte*, Vol. LXXXVI, N° 341, pp. 29-48).

<sup>76</sup> Muy esclarecedor, en 1927 Dalí escribe a Pepín Bello diciéndole: ‘La poesía verdaderamente desinfectada es la poesía de los burros podridos. Ya estoy completamente antiartístico y preparo un Manifiesto antiartístico, lo firmarán sastres, motoristas, bailarines, banqueros, cineastas, maniqués, artistas de music-hal, aviadores y burros podridos. [...] Juan Ramón, Jefe de los putrefactos españoles. [¿] Qué te parece esta poesía? Qué lejos de [el] éxtasis ñoño [,] sentimental y anti-poético de un Juan Ramón por ejemplo(?)’ (Santos Torroella, 1992: 198-199).

<sup>77</sup> En 1928, Buñuel y Dalí envían una breve carta a Juan Ramón Jiménez, en un tono no precisamente amigable. La misiva decía así:

‘Nuestro distinguido amigo:

Nos creemos en el deber de decirle -sí, desinteresadamente- que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histórica, por arbitraria.

con sus monóculos y pipas de fumar, que iban a ser publicados en un libro con texto de Lorca, de título *Los putrefactos*, que finalmente no vio la luz. No obstante, la idea de putrefacción tuvo merecedora aplicación en los burros de *Un Chien andalou*, y en los que abarrotan la producción pictórica de Dalí en estos años, en cuadros como *La miel es más dulce que la sangre* (1927), *Aparato y mano* (1927), *Cenicitas* (1927), y *El asno podrido* (1928).

Así pues, la pasión agresiva y anti-putrefacta del amor buñueliano se perfila como un arma “anti-civilizada” que sortea las fronteras sociales, morales y lazos familiares prohibitivos, en busca de una ansiada “*edad de oro*”; una especie de sociedad primitiva, originaria, en la que el deseo pudiera obrar sin restricciones. Freud, en cambio, a pesar de soñar con una edad dorada similar, y aun reconociendo que la limitación de los instintos requerida por la civilización provoca un profundo malestar en el individuo (el “malestar en la cultura”), considera del todo imposible el advenimiento de esa sociedad utópica en la que se pudiese conjugar la vida en común con los instintos individuales libres de represión.<sup>78</sup> Y es que, por encima de todo, para el “padre” del psicoanálisis la civilización no puede desaparecer, a riesgo de enfrentarnos a un caos absoluto. Este es el infructuoso “porvenir de una ilusión” que atormenta también a Freud; la ilusión inalcanzable de la vuelta a esa sociedad de “bárbaros”, infantil e instintiva, que, dadas las circunstancias, no ve factible. En esta tesitura, lo irónico de Freud es que se hace consciente de la imposición de la represión libidinal y de las consecuencias de frustración que dicho control tiene sobre el individuo; y aunque declara que quisiera superarlas, no encuentra el modo de hacerlo. Lo sorprendente es que, en vez de buscar medios para materializar esta difícil combinación de sociedad y deseo, se conforme sencillamente con la situación vigente, y puesto que no puede contrarrestarla, se acomode a ella. Así las cosas, el razonamiento freudiano es el siguiente: si el inconsciente no puede combatir contra el frente represivo que se le opone por parte de la civilización, tendrá que acoplarse a las demandas de ésta, ya que en caso contrario, *terminará enfermando*. Aquí entra la muy oportuna invención del “Complejo de Edipo”; la

---

Especialmente: ¡¡MERDE!! Para su *Platero y yo*, para su fácil y malintencionado *Platero y yo*, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado.

¡MIERDA!

Sinceramente,

Luis Buñuel  
Salvador Dalí.’ (Ramírez, 2002: 29).

<sup>78</sup> ‘Puede creerse en la posibilidad de una nueva regulación de las relaciones humanas, que cegará las fuentes del descontento ante la cultura, renunciando a la coerción y a la yugulación de los instintos, de manera que los hombres puedan consagrarse, sin ser perturbados por la discordia interior, a la adquisición y al disfrute de los bienes terrenos. Esto sería la edad de oro, pero es muy dudoso que pueda llegarse a ello. Parece, más bien, que toda la civilización ha de basarse sobre la coerción y la renuncia a los instintos [...]’ (Freud, 1983: 215).



fórmula psicológica perfecta para encajar el inconsciente rebelde en la normativa social. Según argumenta Freud, el psicoanálisis busca limar los síntomas de protesta del deseo ante su represión para proporcionar a los individuos una supervivencia *lo menos dolorosa posible* dentro de la sociedad.<sup>79</sup>

Dicho de otro modo, el psicoanálisis *ayuda* a pasar por el “Complejo de Edipo”; proceso que reajusta los instintos para hacer posible la vida en el marco civilizatorio. En otras palabras, lo que busca el psicoanálisis es fortalecer el “yo” y debilitar el “ello”. Edipo, el que alivia los sufrimientos del hombre; el que viene a facilitar la acomodación del deseo a sus restricciones. ¡Nada más alejado de la actitud de los surrealistas! Éstos, en vez de ofrecer el deseo en bandeja, luchan por él, en la convicción de que los instintos deben ser liberados, y si esto no es compatible con la sociedad, entonces es la sociedad la que debe ser destruida. Es la civilización la que debe desaparecer. Para los surrealistas no hay civilización que merezca la rendición del inconsciente. Desde el interior de la máquina reterritorializadora, éste romperá sus cadenas. Pero, ¿qué pasará después? ¿Nos enfrentamos, como pensaba Freud, a un caos total, o qué ordenamiento social nos queda? En otras palabras, ¿qué sociedad cabe plantear si no es la civilizada? Obviamente, la de los bárbaros. Ahora bien, no se entienda esto como un oxímoron: es cierto que los bárbaros no tienen *sociedad*, pero sí formas de gestión del “común”: “grupos moleculares” y “agenciamientos colectivos”. Los bárbaros no hacen sociedad, no hacen civilización; pero hacen *agrupación rizomática*, *agrupación biopolítica*. Ya en 1925, en el texto “La revolución ante todo y siempre”, los surrealistas declaraban: “Ciertamente somos bárbaros puesto que determinada forma de civilización nos da náuseas”. *Determinada forma de civilización*. No descartan entonces otro posible formato de orden colectivo: una comunidad de “bárbaros”, según ellos mismos se designan. Buñuel es quien mejor se adentra en las posibilidades de reconstrucción social después de la ansiada destrucción del modelo civilizado. Por un lado, Buñuel destruye; recuérdese, por ejemplo, la explosión del atentado anarquista en las galerías comerciales en la última escena de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), o el francotirador en *El fantasma de la libertad* (1974), rémora del terrorismo surrealista que incitaba a disparar de manera aleatoria. ‘Creo que soy por naturaleza un espíritu destructor. Y desde luego de toda sociedad. A menudo he vuelto sobre el tema del hombre en lucha contra

---

<sup>79</sup> En el ensayo “El yo y el ello”, expone Freud sus preocupaciones sobre las tensiones irresolubles entre deseo y civilización: ‘A mi juicio, ha de contarse con el hecho de que todos los hombres integran tendencias destructoras -antisociales y anticulturales- y que en gran número de personas tales tendencias son bastante poderosas para determinar su conducta en la sociedad humana. [...] Lo decisivo está en si es posible aminorar, y en qué medida, los sacrificios impuestos a los hombres en cuanto a la renuncia a la satisfacción de sus instintos, conciliarlos con aquellos que continúen siendo necesarios y compensarles de ellos.’ (Freud, 2003b: 215-216).

una sociedad que busca oprimirlo y degradarlo.’ (Buñuel en López Villegas (ed.), 2000: 37). Pero por otro, reconstruye; en línea del “paradigma ético-estético”.

En este punto, Buñuel bucea con maestría en la formación de una nueva sociedad y juega con varias opciones testadas a lo largo de sus películas. Por un lado, *La mort en ce jardin* (1956) hace las veces de experimento sociológico en miniatura que le sirve a Buñuel para destruir metafóricamente el modelo de socius establecido. En un entorno de riesgo extremo, como es la selva, sitúa el cineasta a varios individuos escogidos, representativos de las diferentes tipificaciones del instinto social: un padre anciano con su inocente hija adolescente, un joven sacerdote de moral intachable, un atractivo aventurero prófugo de la justicia, una prostituta con dotes de *femme fatale*..., y los aísla en un contexto de supervivencia límite. La tensión *in crescendo* hará que los personajes evolucionen en sus respectivos perfiles hasta salirse de los esquemas que supuestamente les corresponden, para terminar autodestruyéndose por causa de la locura del padre, que dispara contra los compañeros de grupo. No obstante, en Buñuel subsiste la posibilidad de una reconstrucción social alternativa, ya que de la masacre se salvan la hija y el aventurero, y juntos parten hacia un destino desconocido. La formulación de este argumento recuerda al de *El ángel exterminador* (1962), en el que un grupo de burgueses recluidos en una casa señorial vuelve a funcionar como una metáfora reducida de la sociedad. Temiendo por sus vidas en una simpática e irónica situación de aislamiento, los burgueses lucharán por su supervivencia hacinados durante varios días en una habitación sin apenas víveres; tiempo en el que irán perdiendo progresivamente sus buenas formas y exquisita educación, que Buñuel critica como lo que es, una falaz carcasa, producto de la vida en sociedad. En su lugar, se abrirán paso los instintos primarios, las pulsiones primitivas y las alucinaciones. El cineasta regala en este film una inteligente visión de la sociedad sumida en el caos, en pleno proceso de desmoronamiento, y así hace tomar conciencia de la facilidad con que podría llegarse al colapso: tan sólo con extraer a los individuos de su ambiente y colocarlos en un entorno de riesgo se comprobaría la escasa resistencia de la organización cultural frente a la fuerza arrolladora de los instintos, ese substrato animal reprimido por la civilización.

Así pues, quién sabe si el ángel exterminador nos libraré del apocalipsis. En cualquier caso, frente a este destino, Buñuel se plantea posibles opciones. Baraja por ejemplo, el aislamiento individual en el caso del eremita de *Simón del desierto* (1965); un modo de vida que después de todo tampoco parece efectivo, ya que el santo estilista no consigue hacer vida en soledad; pues es contantemente abordado por distintos personajes y termina cayendo en la tentación, cuando se reintegra en la sociedad y sus perniciosos hábitos. Quizás sea entonces otro tipo de aislado el que haga posible el nuevo socius. Por ejemplo el náufrago protagonista de

*Robinson Crusoe* (1954), quien a diferencia de los burgueses aislados en su propia “isla” (no en vano, *Él ángel exterminador* iba a titularse *Los naufragos de la calle Providencia*), combina la desconexión del entorno con la posibilidad de construir una nueva sociedad partiendo de cero, lejos de instituciones de control y normas de disciplinamiento, idea que atraía poderosamente a Buñuel. De hecho, según relata Francisco García Lorca, ‘uno de los personajes que Luis tenía constantemente en la cabeza durante los años veinte era Robinson.’ (Aub, 1985: 272). Robinson se abstrae de toda dominación para materializar *su propio socius*, que habrá de poner en práctica con otro ser humano, sin mediación de estructuras familiares, religiosas, etc. Así pues, este “nómada” tiene la oportunidad de hablar frente a frente con su deseo, sin tener que acoplarlo a una organización civilizatoria impuesta. En este retrato del personaje es donde Buñuel se reconoce a sí mismo: ‘El libro no me atraía, el caso de Robinson sí. Me interesaba el naufragio, la supervivencia, la isla, la lucha con la naturaleza, la soledad, la aparición del otro hombre...’ (Citado en Fuentes, 2013: 121).<sup>80</sup>

Podríamos aventurar que el protagonista de esta nueva sociedad es una especie de “buen salvaje”. Es el individuo primitivo, el niño todavía sin “culturizar”<sup>81</sup>; ese “alma indígena” que buscaba Antonin Artaud cuando en 1936 pone rumbo a México, al México “aún no colonizado por Hernán Cortés”, rastreando una sociedad felizmente “no civilizada”.<sup>82</sup> En sus palabras: ‘*Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l’homme.*’ (Artaud, 1980: 212).<sup>83</sup> Para lograr este nuevo socius -socius “monstruoso”- los surrealistas combatirán los pilares habituales, en especial la familia, que como es sabido, intentan descabezar con el asesinato del Padre. Ya en *Dostoievski y el parricidio* (1927) decía Freud que el asesinato paterno es el

---

<sup>80</sup> A pesar de todo, al principio la idea de adaptar la historia de Robinson Crusoe no entusiasmaba a Buñuel. Él estaba más interesado en otras novelas de Defoe, como *Diario del año de la peste* (1722). Ya sabemos que el cineasta siempre demostró atención por esta enfermedad; algo en lo que coincidiría felizmente con Artaud (“devenir-apestados” para deshacer el *organismo*). Quizá por los mismos motivos, Gilles Deleuze prefería la versión de Robinson de Michel Tournier. Según exponía en *Logique du sens*, la historia de Robinson contada por Tournier en su novela *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967), se centra mejor que la de Defoe en el proceso de una subjetividad que “deviene-mundo”, obligada a desarrollarse en un entorno sin “otros”; por tanto, un proceso de aislamiento del mundo parecido al que el experimenta el esquizofrénico, que construye su propio mundo interno. Deleuze considera también esta pragmática de Robinson en su texto “Causas y razones de las islas desiertas”, explicando la labor de Robinson como creador de un modo de vida nuevo en un entorno nuevo.

<sup>81</sup> En *Emilio o la educación* (1762) sostenía Rousseau que cuando un niño llega al mundo lo hace al margen de condicionamientos culturales, sociales o religiosos; libre de cualquier restricción a causa de la vida civilizada en comunidad; es en este sentido que usa la expresión “el buen salvaje”.

<sup>82</sup> Artaud adquiere consciencia del profundo *malestar* que impregna el socius en su totalidad, y observa el mastodóntico naufragio al que se aproxima el sistema cultural occidental. Por eso, rechazando el modelo europeo de “civilización”, en 1936 se traslada a México en busca de una sociedad *dorada*; sociedad primitiva, que el poeta halló en la tribu de los tarahumaras. Conviviendo con ellos experimentó que lo onírico podía convivir con lo diurno a través de las alucinaciones provocadas por la ingesta de peyote; sustancia de efectos altamente psicodélicos, que estos indígenas empleaban en sus ritos.

<sup>83</sup> [‘Yo he venido a México a buscar una nueva idea del hombre.’ (Artaud, 1984: 176)].

crimen primordial del individuo; el crimen capital de la Humanidad, del que nace un originario sentimiento de culpa inherente a la propia condición de especie “culturizada”. Esta violencia proyectada en el entorno familiar sirve a Freud para afirmar una especie de “pecado original”, que entronca directamente con el crimen de Caín y Abel.<sup>84</sup> Este lastre moral que Freud “normaliza” como rasgo definitorio del ser humano, hace de la culpabilidad un aspecto fundamental en la malograda resolución del parricidio. Pero además, dicha culpa no se justifica sólo por el intento de asesinar al padre, sino también a causa del pretendido incesto con la madre, que es severamente castigado por la conciencia superyoica y convertido en el gran tabú edípico. De esta manera, el “Complejo de Edipo” logra hacerse con las fuerzas deseantes más potentes: el homicidio y el incesto. Sometidas estas dos, el dominio del inconsciente se hace cosa fácil. Sin embargo, los surrealistas, que antes se resistieron al robo de su instinto parricida, se resisten ahora al del incesto.<sup>85</sup>

En cambio, la familia burguesa sabe evitar esta desestructuración del ordenamiento deseante entre los miembros del hogar, y para ello maneja a la perfección el sentimiento de culpa. En este panorama, la Iglesia es la otra institución, junto con la familiar, que mejor rentabiliza dicha carga de remordimiento. Aliándose con la célula doméstica, e íntimamente dependiente de su estructura edípica, la tradición católica y su dogma religioso harán aún más efectivo el control del deseo. De ahí, pues, que el organismo eclesiástico, junto con sus principales símbolos, costumbres y representantes fueran un elemento más de rechazo por parte de los surrealistas, que se enardecían de poner en práctica un fuerte sentimiento anticlerical. Anécdota muy conocida en este sentido es el insulto público, sin motivo aparente, del surrealista Benjamin Péret a un cura en plena calle. Pero sin duda es Luis Buñuel quien se convierte en la punta de lanza de este colectivo en su batalla contra la religión, que el aragonés parodia en numerosas películas, con escenas que van desde la *Última Cena* de Leonardo recreada por los mendigos de *Viridiana* (1961), hasta el fusilamiento del Papa en *La vía láctea* (1969). Son

---

<sup>84</sup> Bajo la influencia de la teoría hereditaria de Lamarck, el “padre” del psicoanálisis resalta la terrible acción cometida por nuestros ancestros, cuya responsabilidad se propagaría entre las generaciones venideras en forma de un hondo sentimiento de culpa. El propio Freud debía saberlo de primera mano, pues él mismo reconoció haber experimentado en la infancia este sentimiento en relación a su hermano Julius, de quien tenía envidia. El pequeño enfermó y falleció antes de cumplir un año y Freud asumió una irracional carga de responsabilidad por esta muerte, que deseaba inconscientemente. Esta compleja relación para con el hermano nos recuerda a Dalí y su conflictiva problemática del “doble” motivada por su hermano Salvador, muerto antes de nacer él, cuya presencia sobre su propia identidad era constante, hasta el punto de que el pintor decía querer matar *el fantasma de su hermano muerto*.

<sup>85</sup> El incesto permite desestructurar el sistema familiar-social. Véase el poema lorquiano “Thamar y Amnón”, que ilustra la violación de la hermana y la consecuente huida del hermano proscrito. Por otra parte, el incesto permite también escapar de la subjetividad “molar”, ya que la identidad incestuosa es múltiple: el individuo puede devenir padre, madre, hijo, hija, hermano, hermana..., según a quien tenga por amante. Tal y como dijera Buñuel en su texto “Caballería rústica”: “Éramos tres hermanos. Él, Ella y Yo. ÉL=ELLA. ELLA=YO. ÉL=YO.” O Lorca, en su poema “Pórtico”: “Yo-Tú-Él./ En un solo plano”. Ciertamente, el incesto sirve para devenir “persona colectiva”.

muchos, de hecho, los recursos que usa Buñuel para subvertir el universo sacro, por medio de lo profano y escandaloso, lo erótico y escabroso; elementos que él mismo decía encontrar en la propia parafernalia del catolicismo y en la panoplia de santos martirizados, de lozanos cuerpos semidesnudos sufriendo éxtasis, mutilaciones y perversiones casi “sadianas”.<sup>86</sup> Pero quizá la escena fundamental del repertorio buñueliano sea la de los sacerdotes arrastrados junto con dos pianos de cola y sendos burros putrefactos en *Un Chien andalou*; lastre de la aculturación religiosa y aburguesada hecho imagen, que pareciera ilustrar las palabras de Luis Cernuda, uno de los surrealistas españoles más convencidos, en su poema “Vientres sentados”: ‘Contra vuestra moral contra vuestras leyes/ Contra vuestra sociedad contra vuestro dios.’ (Harris; y Maristany (eds.), 1977: 549-550).

La crítica a los sacerdotes como encarnación de la represión del deseo es un tema que también acomete Antonin Artaud, especialmente en el guión de *La concha y el reverendo* (*La coquille et le clergyman*), filmado por Germaine Dulac en 1928. Artaud siempre se mostró un combativo enemigo de la censura de los instintos por parte de la religión, que increpa arremetiendo contra sus principales estandartes: ‘*La croix est le signe qu’il faut faire tomber. Voilà 757 siècles que le mal s’y suspend et s’y accroche, voilà 2 mille ans qu’il s’est servi de son coup d’arrêt pour clouer l’homme et l’empêcher désormais d’avancer, voilà l’éternité elle-même qu’il bute les choses et qu’il les croise pour les empêcher de circuler.*’ (Artaud, 2004: 251).<sup>87</sup> En esto coincide plenamente con Buñuel, cuyo cine se halla plagado de ataques a la simbología católica, que el director conocía a la perfección por la formación religiosa recibida en su niñez; tradición con la que rompería drásticamente durante la adolescencia, al tiempo que leía a Darwin, Freud, y Sade, en el encuadre laico de la Residencia de Estudiantes. Esta difícil ambigüedad hacia lo religioso se mantiene a lo largo de la vida de Buñuel como parte de sus *paseos esquizoides*, refiriéndose a sí mismo como “ateo gracias a Dios”.<sup>88</sup> Católico renegado,

---

<sup>86</sup> En este punto, Buñuel se asemeja a Lorca, quien recibió, al igual que el aragonés, una profunda educación católica, que le hizo familiarizarse con el espectáculo litúrgico y las vidas de santos. Según recuerda el cineasta, en la etapa de la Residencia, Lorca le hizo leer *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, de donde extrajo años después la idea para *Simón del desierto* (película inspirada en la historia de San Simeón el estilista). A este respecto, Buñuel recuerda considerablemente a Sacher-Masoch, que en su infancia decía pasarse horas sentado en un apartado rincón de la casa de su abuela devorando libros de vidas de santos, cuyos tormentos carnales le sumían en un estado de turbación y excitación.

<sup>87</sup> [‘La cruz es el signo a derribar. Hace 757 siglos que el mal se aferra y se cuelga de ella, hace 2 mil años que se sirvió de su contragolpe para clavar al hombre e impedirle seguir avanzando, hace toda una eternidad que acorrala las cosas y las atraviesa para impedir que circulen.’ (Artaud, 1996b: 241)].

<sup>88</sup> En 1969, en una entrevista concedida a Jean de Baroncelli, crítico cinematográfico de *Le Monde*, declaraba Buñuel: “Gracias a Dios soy todavía ateo”. También en sus memorias, Buñuel bosqueja su renuncia de la fe “definiéndose” como “ateo gracias a Dios”; definición por demás indefinible. ¿Es ateo, o es creyente? Lo cierto es que tampoco hay posibilidad de codificar a Buñuel en ninguna de estas etiquetas. Buñuel, el “esquizo”, se nos escapa también en este aspecto. Ácido combatiente contra la Iglesia católica, su estructura e ideales, el cineasta se muestra, sin embargo, proclive a un personal interés hacia la teología y lo místico-católico. Por ejemplo, en una carta al actor Paco Rabal, Buñuel ya anciano

Buñuel mantendrá, sin embargo, una personalísima devoción mariana, sin esconder tampoco su insistencia, desde joven, a disfrazarse de cura, e incluso de monja. Así mismo, era costumbre en Buñuel conversar asiduamente con amigos sacerdotes, sobre todo jesuitas, con quienes estudió de niño en el colegio de “El Salvador” de Zaragoza.<sup>89</sup> Estas tiranteces, inquietudes de rechazo y apego con lo religioso, las refleja Buñuel en títulos como *Nazarín* (1959) o *Viridiana* (1961), en donde plasma personajes igualmente divididos entre una inclinación espiritual y otra terrenal.

A esta educación católica imputaba Buñuel el hecho de haber inoculado en el inconsciente colectivo un temor a la idea del infierno, la condena eterna y sus castigos, y un miedo interiorizado a la sexualidad, revestida de pecado y culpa. Según declara: ‘Para mí, toda la vida, el coito y el pecado han sido una misma cosa. Aun cuando perdí la fe. Es curioso, pierde uno la fe, pero no el sentimiento del pecado.’ (Aub, 1985: 160). La sombra de la amenaza de este Dios, Padre y juez castigador que todo lo ve (gran Panóptico policial del deseo), estaba presente en cada resquicio de la vida infantil, a través de la supervisión de los sacerdotes, que regulaban la tendencia instintiva de sus pupilos a través de la pedagogía pastoral y el seguimiento de los sacramentos. Entre éstos, la confesión era el más eficaz: el tribunal de Edipo hecho miniatura, obligaba al niño a enumerar sus faltas y asumir el castigo redentor impuesto por el cura-juez; no en vano, otro *padre*. En este sentido, el confesionario del sacerdote bien parecía la consulta de un psicoanalista. ‘*La psychanalyse devient la formation d’un nouveau type de prêtres, animateurs de la mauvaise conscience [...]*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 397).<sup>90</sup> Buñuel recuerda especialmente el temor de los jóvenes de su generación a confesar la práctica onanista, para cuya restricción la institución eclesiástica se alió con la instancia parental y con la medicina psicológica, que alimentaban el miedo infantil con la amenaza de padecer terribles enfermedades en la vida adulta.<sup>91</sup> El resultado fue la creación de un aplastante “superyó”, que el

---

incluye una significativa posdata: ‘Cuando veo el firmamento en una noche estrellada, mi corazón grita: “Creo en tu divina voluntad, Diosillo mío. ¡Mueran los ateos!”.’ (Guerrero Ruiz (ed.), 2001: 74).

<sup>89</sup> No obstante, el cineasta denunciaba en paralelo la educación represora que la Compañía de Jesús había ejercido en aquella España profunda de los tiempos de su infancia. Este aspecto ha sido observado con acierto precisamente por un jesuita, Manuel Alcalá: ‘Con los jesuitas ha conservado Buñuel unas relaciones peculiares que oscilan en alternancia violenta, desde el amor y el reproche, al agradecimiento y la crítica despiadada.’ (Alcalá, 1973: 24).

<sup>90</sup> [‘El psicoanálisis se convierte en la formación de un nuevo tipo de sacerdotes, animadores de la mala conciencia (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 342)].

<sup>91</sup> Según estudia Foucault, el cuerpo y la sexualidad son objetivos primarios del poder, que intenta ejercer una “anatomía-política” de control sobre los “anormales”. Entre estos “individuos a corregir” destaca el “onanista”; el niño masturbador, figura clave a lo largo del XIX, que acapara la literatura clínica de la época y alimenta la vigilancia parental como trasunto de la vigilancia psiquiátrica. ‘De hecho, el espacio de la familia debe ser un espacio de vigilancia continua. Los niños deben ser vigilados en su aseo, al acostarse, al levantarse, durante el sueño.’ (Foucault, 2007: 231). De acuerdo a lo recogido en los manuales de medicina de la época, la masturbación era causa de meningitis, encefalitis, mielitis, enfermedades óseas, afecciones de la médula espinal y un sinnúmero de dolencias, que podían favorecer incluso enfermedades venéreas. Se asienta así un programa de patologización de esta práctica, con fines

imaginario buñueliano condensa en el motivo iconográfico de la mano cortada o mano con hormigas, reiterativo en la producción del aragonés (*Un perro andaluz*, *La Edad de oro*, *El ángel exterminador*, etc.), el cual ha sido analizado muchas veces como equivalencia de la mano masturbatoria. Una mano que recuerda a la del síndrome esquizofrénico de la “mano ajena”.<sup>92</sup> En suma, de todo ello se extrae, como indicase Guattari, que el sentimiento de culpa y la mala conciencia son la alarma inconfundible de que las “máquinas deseantes” han quedado atrapadas bajo el control superyoico.<sup>93</sup> Por eso el “esquizo” debe fugarse.

#### **6.1.6. La doble personalidad buñueliana.**

La misión del “esquizo” consiste, pues, en combatir el “microfascismo” a la par que el “macrofascismo”. Una labor que no resulta sencilla, dado que el propio “esquizo” se ve en la tesitura de lidiar con una doble tendencia de tipo “*esquizo-paranoide*”. En ello va implícito un gran reto: no dejarse succionar por el polo paranoico. Pues, como dicen Deleuze y Guattari: ‘*Les arbres ont des lignes rhizomatiques, mais le rhizome a des points d’arborescence.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 47).<sup>94</sup> De esta forma, no hay “rizoma” que no contenga elementos arborescentes. En otras palabras, no hay “esquizo” que no integre aspectos paranoicos. Lo importante, sin embargo, es que gracias a su disposición nomádica, el “esquizo” consigue escapar de esta incipiente arborescencia. Nada que ver con el “trashumante”, que siguiendo una dinámica de “raicilla” quedará finalmente sometido a la fuerza “molar” paranoica. Esta marcada dicotomía entre un polo y otro constituye, en efecto, un rasgo propio del “esquizo”, haciendo posible precisamente el “*paseo del esquizo*” (la trayectoria del “nómada”, que circula entre ambos

---

de control “*microfascista*”: ‘Cuando se les prohíbe masturbarse, no se amenaza a los niños con una vida adulta perdida de desenfreno y vicio, sino una vida adulta completamente balada por las enfermedades. Es decir que no se trata tanto de una moralización como de una somatización, una patologización. [...] [en] los diferentes libros que se escribieron sobre diferentes enfermedades, a cargo de los médicos más oficiales del momento, van a ver la masturbación [...] como causa posible de todas las enfermedades posibles.’ (Foucault, 2007: 222-223). La España de finales del XIX era especialmente proclive a este tipo de teorías, de forma que la generación de Buñuel quedó hondamente traumatizada. De hecho, la similitud con Dalí, el “gran masturbador”, y con Lorca, angustiado por “el sacrificio del semen”, es enorme.

<sup>92</sup> La mano masturbatoria preside también numerosos lienzos dalinianos: *Aparato y mano* (1927), *El juego lúgubre* (1929), y sobre todo, *La mano (los remordimientos de conciencia)* (1930). Tampoco Lorca se libra de la obsesión onanista; véase por ejemplo el dibujo “El demonio de la masturbación” (ca. 1923) o “Manos cortadas” (1935). En este punto, advierte Román Gubern: ‘Hay que recordar, para entender mejor esta figuración, que en los colegios españoles, sometidos a un clima clerical de gran represión sexual, se alentaba la fantasía de que a los masturbadores les crecían pelos en la palma de la mano, además de padecer otras terribles desgracias (como las de secar la médula espinal o provocar la tisis, la ceguera o la impotencia).’ (Gubern, 1999: 400).

<sup>93</sup> ‘Si hubiese que señalar la *regla número 1 de la micropolítica, la número 1 y la única*, (una especie de parámetro de una analítica de las formaciones del inconsciente en el campo social) yo diría lo siguiente: *estar alerta frente a todos los factores de culpabilización; estar alerta frente a todo lo que bloquea los procesos de transformación del campo subjetivo.*’ (Guattari; y Rolnik, 2006: 157).

<sup>94</sup> [‘Los árboles tienen líneas rizomáticas, y el rizoma puntos de arborescencia.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 40)].

extremos). Buñuel ejemplifica claramente esta oscilación de opuestos en la acusada ambigüedad que le caracteriza, y que se hace evidente en su situación familiar; contexto en el que el cineasta pareciera desarrollar *una doble personalidad* (por un lado intransigente, por otro liberal).<sup>95</sup> Una imprecisión identitaria que, de hecho, él mismo reconocía: Buñuel afirmaba que si tuviera que definirse saldría por la puerta sin decir nada, dado que veía imposible poner coto a su personalidad. Según explicaba, su mente era totalmente cambiante; por la mañana opinaba una cosa, por la tarde le disgustaba, y volvía a apreciarla por la noche. Una variabilidad articulada en base a imprevisibles atracciones y repulsiones inconscientes, que sin duda recuerda a Artaud y su célebre “licuación” mental esquizofrénica.

Así pues, esta circunstancia hace de Buñuel una subjetividad mixta, plagada de interrogaciones; realmente, una fuente insondable de contradicciones –según la definición que daba Max Aub del cineasta: una “contradicción hecha arte”. En lo religioso, por ejemplo, ya se dijo que Buñuel dirigía una crítica inmisericorde contra todos los elementos de carácter sacro a su alcance; pero curiosamente mantiene amistad con religiosos y observa un interés –eso sí, muy particular- por lo espiritual.<sup>96</sup> Ocurre algo parecido con la cuestión de la perversión sexual, que destaca como una constante en las películas de Buñuel, mientras él mismo se esfuerza en dejar claro que personalmente no tenía nada de perverso, que la perversidad erótica sólo estaba en su cabeza, como elemento de provocación. ‘Prácticamente no soy en absoluto ni sádico ni masoquista. No lo soy más que teóricamente, y no acepto estos elementos más que como elementos de lucha y violencia.’ (Citado en Aranda, 1975: 80).<sup>97</sup> Y cómo no, idéntica dicotomía surge también en cuanto a la violencia y al instinto de asesinato. El personaje de Archibaldo de la Cruz, protagonista de *Ensayo de un crimen* (1955), encarna a la perfección este caso de desconexión interna, propio de la subjetividad buñueliana: Archibaldo, traumatizado desde la

---

<sup>95</sup> No debe olvidarse a este respecto la observación que hiciera Jack Spector al comentar que ‘los surrealistas, al igual que el resto de sus contemporáneos, mantenían un estrecho vínculo con los valores burgueses transmitidos por la familia, la iglesia y el trabajo, *que absorbieron y rechazaron al mismo tiempo.*’ (Spector, 1997: 29). [La cursiva es mía].

<sup>96</sup> En palabras del propio Buñuel: ‘Sí, yo soy don Lope [referido al personaje de *Tristana*]. [...] Muy liberal, muy anticlerical al principio, y, a la vejez, sentado en una camilla tomando chocolate, ¡qué maravilla de chocolate!, hablando con tres curas. Y la nieve, afuera.’ (Aub, 1985: 146).

<sup>97</sup> En conversación con Max Aub, Buñuel ratifica esta dualidad que le caracteriza:

‘- Siempre he pensado que en ti hay una dicotomía entre tu modo de pensar y lo que haces.

- Sí, es muy curioso, pero soy así. De un lado, mis ideas; del otro, la realidad. Lo cierto es que, cuando la guerra de España, era realidad todo lo que habíamos pensado, por lo menos lo que yo había pensado: quema de conventos, guerra, asesinatos, y yo estaba muerto de miedo, y no solamente eso, sino que estaba en contra. Soy revolucionario, pero la revolución me espanta. Soy anarquista, pero estoy totalmente en contra de los anarquistas.

- Tú eres comunista, pero totalmente burgués.

- Sí. Y soy sadista, pero un ser completamente normal. Todo lo llevo en mi cabeza, pero, en el momento en que se presenta la ocasión de realizar mis deseos, huyo, y no quiero saber nada. Todo lo que no es cristiano me es extraño. [...]’ (Aub, 1985: 149).



infancia por la muerte violenta de su institutriz, concibe en su mente sucesivos asesinatos que, en cuanto intenta llevarlos a la práctica, son abortados por circunstancias coyunturales. No obstante, el asesino frustrado, criminal tan sólo en su imaginación, se entrega al juez acusándose a sí mismo de varios asesinatos imaginados, a lo que éste le responde que “el pensamiento no delinque.” Si se arrestara por desear la muerte al prójimo, la prisión estaría abarrotada, argumenta el magistrado. Obsérvese, sin embargo, que el sentimiento de culpabilidad es tan potente que obliga a Archibaldo a acudir al “Padre” (encarnado en la figura del juez) y *confesar el pecado cometido, aunque sea de pensamiento.*

¡Cuánto se parece esta disyuntiva del personaje buñueliano a la del propio Sade! El divino marqués, tan venerado por el cineasta, y por los surrealistas en general como “paradigma de revolución”, decía ser un asesino en su imaginación, de donde procedían sus obras literarias, aunque al mismo tiempo fundaba la “Sociedad de los Amigos del Crimen”. Entonces, ¿hasta qué punto debe entenderse su revolución como imaginaria? Le pasaba igual a Thomas De Quincey, que no se limitaba a escribir *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), sino que desarrollaba al mismo tiempo un club llamado “Sociedad para la Supresión de la Virtud”. Así pues, ¿dónde termina la agresión imaginaria y dónde comienza la pragmática? Pregunta que, aplicada a una subjetividad esquizoide, parece imposible de resolver. De hecho, la frase de Sade “*Je suis un assassin imaginaire*” se aplica perfectamente a Buñuel; protagonista, como Archibaldo, de este continuo zigzagueo. No en vano, Buñuel vivió siempre teniendo muy presente este principio en apariencia irreconciliable con sus “máquinas deseantes”. ¿Cómo efectuar la destrucción social proclamada por el surrealismo? ¿Cómo llevar a la práctica el “terrorismo cultural”? El anarquismo que el cineasta asimiló en su juventud, y bajo cuyo signo realizó su tercer film, *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), le predispone para acometer esta difícil empresa, que logra resolver en sus películas, y con mayor dificultad en la vida real. ‘Quizá soy anarco-nihilista... pero pacífico. Mentalmente puedo colocar bombas en muchos sitios, en un ministerio, en una fábrica, en un embotellamiento de automóviles, en un lugar de esos donde se oye música a todo volumen... Mentalmente, insisto...’ (Buñuel en Fuentes, 2013: 149). Lo cierto es que la violencia surrealista le atraía poderosamente y la defendía sin fisuras, pero Buñuel no oculta su temor ante las posibles consecuencias devastadoras. De nuevo, otro *paseo* zigzagueante: ‘Jean-Claude Carrière nos dice que a Buñuel “el terrorismo le fascinaba y le repugnaba al mismo tiempo”.’ (Fuentes, 2013: 248). En este sentido, Buñuel adopta la forma de un extraño dispositivo “*terrorista-burgués*”, muy parecido, por cierto, al constructo

“Heliogábalo-anarquista” de Artaud.<sup>98</sup> En suma, un surrealista que, según decía su mujer, Jeanne Rucar, fue “el burgués más grande sobre la tierra”.<sup>99</sup>

Hablamos, pues, de una confluencia de opuestos en la que ninguno de sus componentes prevalece por encima del otro, sino que más bien se conectan y desconectan entre sí. He ahí el “paseo del esquizo”; el “devenir” del “nómada”. Es a causa de este nomadismo que a Buñuel le resulta imposible  *echar raíces*, concretarse, definirse.<sup>100</sup> Se trata, en resumidas cuentas, de la batalla interna sostenida por el cineasta; siempre en combate con su “microfascismo”, siempre en lucha con sus propios elementos territorializadores. Por todo ello, el gran dilema de Buñuel fue éste: ¿la revolución puede hacerse en la vida, o sólo en la imaginación? Como podrá suponerse, la respuesta la hallará en el sueño y en la locura reunidos en la creación cinematográfica; la única manera de sintetizar estos extremos y de hacer viable la revolución inconsciente en la vida cotidiana (lo cual explica el interés de Buñuel por las alucinaciones, la hipnosis y las patologías mentales). Entonces, ¿es factible la superación de esta frontera? ¿Es posible salvar el abismo entre realidad y sueño? En efecto, así lo creen los surrealistas, y a pesar de sus dudas así lo intuye también Buñuel, quien por medio de su cine pretende intervenir en el entramado deseante de la vida, a través del impacto sobre el espectador (como hacía Artaud en su “Teatro de la Crueldad”), y así conseguir la tan ansiada síntesis de ambos frentes en la cristalización de una realidad “*surreal*”.<sup>101</sup> Una realidad onírica e instintiva, distinta de la

---

<sup>98</sup> ‘*Ces oscillations de l’inconscient, ces passages souterrains d’un type à l’autre dans l’investissement libidinal, souvent la coexistence des deux, forment un des objets principaux de la schizo-analyse. Les deux pôles unis par Artaud dans la formule magique: Héliogabale-anarchiste, «l’image de toutes les contradictions humaines, et de la contradiction dans le principe».*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 330).

[‘Estas oscilaciones del inconsciente, estos pasos subterráneos de un tipo a otro en la catexis libidinal, a menudo la coexistencia de ambos, forman uno de los objetos principales del esquizo-análisis. Los dos polos unidos por Artaud en la fórmula mágica: Heliogábalo-anarquista, “la imagen de todas las contra-dicciones humanas y de la contradicción *en el principio*”.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 287)].

<sup>99</sup> En sus conversaciones con Max Aub, Buñuel se plantea esta problemática en relación a los límites de la revolución surrealista y la dificultad de casar la imaginación con la realidad de la vida:

‘- [...] Sin embargo, cuando cierro los ojos, yo soy nihilista. De verdad. Un nihilista total, un nihilista completo, sin reservas de ninguna clase. Pero cuando los abro, me doy cuenta de la imposibilidad...’

- Como buen burgués que eres.

- Si quieres...’ (Aub, 1985: 54-55).

<sup>100</sup> Haciendo hincapié en semejante ambigüedad de carácter, con estas palabras describe a Buñuel su guionista y amigo Jean-Claude Carrière: ‘[...] por temperamento, se sentía muy cómodo en medio de las contradicciones que otros juzgan insoportables: un no artista que fabricaba el mejor arte, un ateo obsesionado por el catolicismo, un burgués antiburgués pero a la vez discretamente burgués (y encantador) y, por encima de todo, un español expatriado que debió realizar la parte más importante de su obra en México y en París.’ (Carrière, 2001b: 292).

<sup>101</sup> Ya en el *Primer Manifiesto*, Breton daba indicaciones relativas a esta voluntad última del surrealismo: ‘*Le crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire.*’ (Breton, 1979b: 23-24).

habitual a la que estamos acostumbrados, que se halla presente en la existencia común. Sólo hay que saber conectar con su onda expansiva y ponerla en práctica. Recurriendo a la terminología deleuziana, diríamos que la *surrealidad* se encuentra en un estado inmanente, *virtual*, y por tanto es necesario *actualizarla*.<sup>102</sup> Artaud indicó el modo de llevarlo a cabo: la revolución del “*cuerpo*”; la “*révolution de l’esprit*”.

### 6.1.7. Cine: “*máquina de guerra*” (I). *Fetiche* e “*imagen-pulsión*”.

Según decíamos, la disyuntiva surrealista entre la revolución real o imaginaria es un tema aparentemente irresoluble. Sólo un “esquizo” a la manera de Buñuel podrá solventarlo, y aun con dificultades, pues como se ha visto, Buñuel mismo se esfuerza arduamente en llevar a la vida cotidiana los procesos de su actividad deseante y en liberar su inconsciente de los lastres del “superyó”.<sup>103</sup> Lo conseguirá por medio de la imprecisa construcción de su personalidad (esa “tremenda ambivalencia interior” de Buñuel, como dijera Manuel Alcalá), y por supuesto, a través de sus películas, que son sus particulares “*máquinas de guerra*”. Todas ellas dirigidas a despertar el inconsciente entumecido de los espectadores y a debilitar las estructuras arborescentes que ahí actúan, capturando el deseo; algo que se pone de manifiesto desde su primer film.<sup>104</sup> En estas circunstancias pudiera caerse en la idea, fácilmente asumible, de que la revolución surrealista de Buñuel se circunscribe tan sólo a la pantalla de cine, evitando su

---

[‘Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar.’ (Breton, 2002: 24)].

<sup>102</sup> ‘El concepto de surrealidad es, por tanto, una formulación de la realidad “Otra”, que los surrealistas identifican con el mundo de los sueños, es decir el mundo inconsciente. Proponiendo la posibilidad de otra/as realidades, se pone de manifiesto la realidad establecida como construcción social. Frente a una sociedad represiva, cuyos valores son perpetuados a través de un discurso que los (*re*)presenta como parte del orden natural y no como construcción de la cultura dominante, los surrealistas proponen otro modo de ser y estar en el mundo; es decir, proponen dar entrada en el discurso dominante, a la realidad y la lógica del “Otro”.’ (Castro, 2008: 18).

<sup>103</sup> En el caso de Buñuel, es grande el combate que el cineasta sostiene para liberar el inconsciente del sello superyoico; un enfrentamiento que sólo consiguió resolver plenamente en su etapa de madurez, momento en que, según su testimonio, logró desprenderse por completo de la idea de culpa y pecado “cometido en su cabeza”: ‘En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre. Esta libertad, como las otras, se la ha intentado reducir, borrar. A tal efecto, el cristianismo ha inventado el pecado de intención. Antaño, lo que yo imaginaba ser mi conciencia me prohibía ciertas imágenes: asesinar a mi hermano, acostarme con mi madre. Me decía: “¡Qué horror!”, y rechazaba furiosamente estos pensamientos, desde mucho tiempo atrás malditos. Sólo hacia los sesenta o sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de mi imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna de un pecado, y que había que dejar ir a la imaginación, aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera.’ (Buñuel, 1982: 171).

<sup>104</sup> Las opiniones de Dalí al respecto de *Un Chien andalou* son relevantes en este sentido; pues según explica, el objetivo de la película era: ‘Quebrar la inquietud mental del espectador y poner en evidencia la principal convicción que anima el conjunto del pensamiento surrealista: el valor todopoderoso del deseo.’ (Aranda, 1975: 96).

participación en la vida real. Por el contrario, las películas de Buñuel operan en la vida del público que las recibe, desencadenando un impacto de importantes dimensiones sobre el inconsciente, y a partir de ahí consiguen emborronar las conflictivas líneas divisorias entre imaginación y realidad. El cine disfruta de esta ventaja. Así lo proponía Buñuel en la conferencia titulada “El cine como instrumento de poesía”, que impartió en México en 1958, defendiendo la idea de que la pantalla es una trasposición de la mente humana, por donde pasan las imágenes inconscientes. Parecidamente, Deleuze decía que el cine es un “dispositivo de imágenes y signos”, perfecto para impulsar trayectorias de fuga, dada su capacidad para despertar “devenires” a partir de “*afectos*”. De igual forma, ‘Guattari concibe el cine como “modo singular de agenciamiento maquínico que tiene efectos importantes en la subjetividad del público.’ (Dosse, 2009: 552).

Así pues, el cine constituye una “máquina de guerra” idónea para contrarrestar el poder de Edipo. En este sentido parecía entenderlo Luis Buñuel cuando proclamaba: ‘El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto [...]’ (López Villegas (ed.), 2000: 67). En efecto, el cine tiene el potencial de devenir un arma para la liberación amplificada de las “máquinas deseantes”. No olvidemos que, según la expresión buñueliana, el cine es “*el ojo de la libertad*”.<sup>105</sup> De acuerdo con esto, si aceptamos que el cine es un “dispositivo” excepcional de liberación del inconsciente, no habrá motivo de extrañeza si surgen paralelismos con otros medios orientados al mismo propósito; medios muy apreciados también por los surrealistas, como son el sueño y la locura. Por ejemplo, tal y como indicaba Buñuel, el cine tiene mucho que ver con el sueño, particularmente en lo que respecta a la suspensión del sentido a nivel del relato y construcción de las formas. Así mismo, el cine demuestra una profunda relación con la locura, sobre todo por su facilidad para crear imágenes ilógicas y poner en pantalla los productos mentales de los alienados. Según Buñuel, ‘el espectador podría ver por sí mismo el mundo en que vive un esquizofrénico [...]’ (García Gállego (comp.), 1987: 93). Algo que supieron intuir también Deleuze y Guattari: ‘*Comment un délire commence-t-il? Il se peut que le cinéma soit apte à saisir le mouvement de la folie, précisément parce qu’il n’est pas analytique et régressif, mais explore un champ global de coexistence.*’ (Deleuze; y Guattari,

---

<sup>105</sup> Decía Buñuel a Fernando Cesarman: ‘Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas.’ (Cesarman, 1976: 9).

1973: 325-326).<sup>106</sup> Además, resulta llamativo el hecho contrastado de que muchos esquizofrénicos creen que sus alucinaciones son provocadas por una máquina de cine, o algún apartado similar, que proyecta en su mente las imágenes delirantes.<sup>107</sup>

Con lo cual, es claro que el cine promueve la aparición del inconsciente, de igual forma que hace posible la apertura de procesos encaminados a la disolución del “yo”; rasgos que comparte con el sueño y la locura. En esta medida, en el cine se da cita una nutrida oportunidad de “devenires”; hasta el punto de decir, siguiendo la expresión de Manuel Altolaguirre, que todo aquel que quiera obtener prestada un alma, busque refugio en el cine. En esta línea, Buñuel forja una personal convicción: ‘La mecánica del cine va muy bien con el surrealismo.’ (Aub, 1985: 57). No obstante, Buñuel no fue el único surrealista en defender esta tesis; Antonin Artaud se percató también de este hecho, y se interesó por el ámbito cinematográfico, en el que efectuó varias incursiones, entre las que figura el ya citado guión de *La coquille et le clergyman* (1928), película que mantiene importantes lazos de hermanamiento con *Un Chien andalou* (1929). Y es que tanto para Artaud como para Buñuel, el cine cumplía dos características básicas: por un lado, emparenta con la mecánica onírica, y por otro, funciona como un hipnótico revulsivo que saca a flote el inconsciente del espectador. Como Buñuel, ‘Artaud había comprendido igualmente las posibilidades surrealistas del cine como medio técnico del desplazamiento de lo real y de su sustitución por lo fantástico.’ (Subirats, 1997: 60). En este punto, es fundamental la capacidad del cinematógrafo para crear imágenes *liberadas de la representación*, esto es, imágenes que se salen de cualquier encuadre significativa. O lo que es lo mismo, la habilidad del cine para dar a luz “dispositivos” afectantes que impacten en el espectador. Este era el objetivo principal de Buñuel, a quien Carlos Fuentes se refirió como el “gran destructor de las conciencias tranquilas”. Sin ir más lejos, nadie afirmaría que el ojo cortado al comienzo de *Un Chien andalou*, imagen inaugural de la filmografía buñueliana, deja impune la sensibilidad del público. Pues bien, como esta imagen (¡firme declaración de intenciones!) hay que considerar también el resto de imágenes buñuelianas: auténticas bombas de relojería diseñadas para estallar en el corazón del sistema edípico, parecidamente a las que se proponía lanzar Artaud contra la

---

<sup>106</sup> [‘¿Cómo empieza un delirio? Es posible que el cine pueda captar el movimiento de la locura, precisamente porque no es analítico ni regresivo: explora un campo global de coexistencia.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 283)].

<sup>107</sup> Según explica el psicoanalista Víctor Tausk: ‘Habitualmente se trata, pues, de una linterna mágica o de un aparato de cine. A las imágenes se las ve en un solo plano, proyectadas sobre los muros y los vidrios. No son tridimensionales, como las alucinaciones visuales típicas.’ (Tausk, 1983: 183). Recuerda este fenómeno a las ya estudiadas imágenes hipnagógicas y a los efectos oníricos de la imagen cinematográfica, cuyas cualidades podían entrecruzarse desde las investigaciones sobre linternas mágicas de Atanasio Kircher en el siglo XVII, por las que Dalí sentía un vivo interés.

disposición *organizada* del público.<sup>108</sup> Artaud tenía claro que para suscitar la libre producción inconsciente era necesario recurrir a herramientas chocantes, y es por eso que desemboca también en el cine.<sup>109</sup>

Buñuel, por su parte, presenta una serie de constantes fácilmente apreciables a lo largo de sus películas, que le sirven para dar forma a una contundente reivindicación del inconsciente. Según la enumeración de Víctor Fuentes, consisten en: 1) distorsión y dislocamientos ópticos, temporales y espaciales; 2) anti-arte; 3) inversión de las expectativas; 4) yuxtaposición de imágenes incongruentes y distantes; y 5) liberación del objeto respecto de su funcionalidad, y su comparación en igualdad de condiciones con la figura humana. De entre este cúmulo de “dispositivos” destacaremos en primer lugar la propensión buñueliana a la descontextualización, fragmentación y distorsión, aplicada especialmente a la ruptura de la unidad corporal; lo que desemboca en una acusada práctica de fetichismo, de la que es ejemplo clásico el ojo seccionado de *Un Chien andalou*. A partir de este primer desgarró, Buñuel no tendrá reparo en trocear y despedazar según convenga, siendo quizás la pierna ortopédica de *Tristana* (1970) la más representativa de todas sus mutilaciones.<sup>110</sup> Incluso Gilles Deleuze se ha referido al peculiar

---

<sup>108</sup> Según decía en una carta a Breton: ‘[...] je m’étais rendu compte que c’était assez de mots, assez même de rugissements, et que ce qu’il fallait c’étaient des bombes [...]’ (Artaud, 2004: 1227).

[‘(...) me di cuenta de que ya bastaba de palabras, ya bastaba de rugidos inclusive, y que lo que se necesitaba eran bombas (...).’ (Artaud, 1977: 96)].

<sup>109</sup> Llama la atención que Buñuel aspirase a idénticos objetivos: sacudir la conciencia del espectador, aletargada a causa de la tradición y la realidad cotidiana acostumbrada. Por eso Buñuel, como también Artaud, entendía el cine como una bomba lanzada contra el buen gusto y los convencionalismos narrativos. Le parecía que el cine comercial, deudor del drama del teatro tradicional, sujeto al texto y a la representación del sentimiento, era un medio para adormecer la conciencia crítica del espectador. Un “*opio del pueblo*” que ha prostituido el “*ojo libertador del cine*”, decía el cineasta. Así, en la conferencia “El cine, instrumento de poesía” (1960), comentaba Buñuel: ‘Ha dicho Octavio Paz: “Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo”, y yo, parafraseando, agregó: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. [...] las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro [...]’ (López Villegas (ed.), 2000: 65-66). Con parecidas palabras se expresaba Dalí en su artículo de 1927 “Film arte, film anti-artístico”, publicado en *La Gaceta Literaria*, en el que argumentaba que los films antiartísticos son “*inyecciones de antiopio*”. Al igual que Artaud, las imágenes cinematográficas servían a Buñuel para despertar drásticamente las conciencias aletargadas por vía de la agresión y el escándalo. Según explicaba el propio Buñuel: ‘Para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas [...] era necesario producirle un choque casi traumático, en el mismo comienzo del film; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz. El espectador entraba en el estado catártico necesario para aceptar el desarrollo ulterior.’ (Citado en Aranda, 1975: 102).

<sup>110</sup> Este proceder buñueliano es común a la descomposición corporal que manifiestan otros autores de la época. Destaca, por ejemplo, Emilio Prados, el más surrealista de los poetas de la Generación del 27, con su poema “Hora de nacer”:

De un tajo -abierto  
en ojo a dos cuchillas-, separado  
de mí: corto y corto y corto -mi pie

fetichismo de Buñuel, empleando el término “*imagen-pulsión*”.<sup>111</sup> Ahora bien, en este punto es oportuno resaltar que la agresión contra la unidad del cuerpo incide en una descomposición análoga de la estructura psíquica; de suerte que la totalidad corporal deshecha se relaciona con una desestructuración de la organización yoica. Dicho de otra forma, la visión del organismo desmembrado se corresponde con una mente desarticulada. Ello se vincula directamente con la fragmentación del *cuerpo del esquizofrénico*, que el individuo siente como ajeno.<sup>112</sup> En definitiva, como dijera Artaud, el organismo estalla para rehacerse de nuevo. Para rehacerse como “*cuerpo*”.

Son muchos los autores de la Generación del 27 y vanguardias que demuestran influencia de este fenómeno. Por ejemplo Alberti, que en su poema “Chispazo”, recogido en *Cal y canto*, reitera el motivo de “las piernas sin cuerpo”; o Dámaso Alonso, quien en *Gozos de la vista* incluye una declaración particularmente “esquizofrénica”, incluso artaudiana, si se quiere: ‘Mis pies, mi vientre o manos/ los miro casi externos a mí, no-yo (tal, cosas).’ (Alonso, 1981: 13).<sup>113</sup>

---

metido en vista y tiempo-, para hallar  
-cuchilla en ojo- fin, a este mar hueco  
-luz que se enrolla a mi cintura-, y ver  
y ser, con él, comienzo en doble vilo  
y encarnación en cruz de mis huidas. (Prados, 1979: 89).

<sup>111</sup> No obstante, la desarticulación orgánica no es una característica exclusiva de Buñuel; y es que Artaud no escatima tampoco en amputaciones. Véanse algunas de sus piezas teatrales, como *Le Jet de sang* (1925) o *La Conquête du Mexique* (1933), en donde manos, piernas y otros miembros corporales caen al público en una lluvia sangrienta de impactante efecto. Hasta cierto punto, el fetichismo violento de Artaud y Buñuel recuerda a la desmembración corporal que pusiese en práctica Francis Bacon, el pintor que deshace el “*organismo*”. Así lo señalaba Deleuze: ‘*Mais aussi tout change avec les jambes: à gauche une jambe est déjà complète, tandis que l’autre est en train de se dessiner ; et à droite, c’est l’inverse: une jambe est déjà amputée, tandis que l’autre s’écoule. [...] C’est ainsi que les mutilations et les prothèses chez Bacon servent à tout un jeu de valeurs retirées ou ajoutés. C’est comme un ensemble de «sommeils» et de «réveils» hystériques affectant diverses parties d’un corps.*’ (Deleuze, 1981b: 53).

[‘Pero también todo cambia con las piernas: a la izquierda una pierna está ya completa, mientras que la otra está por dibujarse; y a la derecha es lo contrario, una pierna ya está amputada, mientras que la otra se desparrama. (...) Es así como las mutilaciones y las prótesis en Bacon sirven a todo un juego de valores anulados o añadidos. Es como un conjunto de “sueños” y “despertares” histéricos que afectan a diversas partes de un cuerpo.’ (Deleuze, 2009: 83)].

<sup>112</sup> He aquí la percepción rota que tiene el esquizofrénico de la propia dimensión corporal, como consecuencia de la disociación de su “yo” a nivel psíquico. Por eso, un cuerpo fragmentado indica un ego diluido; dos características propias del “esquizo”. ‘*D’où la manière schizophrénique de vivre la contradiction: soit dans la fente profonde qui traverse le corps, soit dans les parties morcelées qui s’emboîtent et tournoient. Corps-passoire, corps-morcelé et corps-dissocié forment les trois premières dimensions du corps schizophrénique.*’ (Deleuze, 1969: 107).

[‘De ahí el modo esquizofrénico de vivir la contradicción: bien en la grieta profunda que atraviesa el cuerpo, bien en las partes troceadas que se encajan y giran. Cuerpo-colador, cuerpo-troceado, cuerpo-disociado forman las tres primeras dimensiones del cuerpo esquizofrénico.’ (Deleuze, 2011: 118)].

<sup>113</sup> Así mismo, recuerda este desajuste corporal al que describía Lorca en el poema titulado “Amanes asesinados por una perdiz”: ‘Mano derecha,/sobre mano izquierda./ Mano izquierda,/con mano derecha./Pie derecho,/ con pie derecho. Pie izquierdo,/ con nube./ Cabello,/ con planta de pie./ Planta de

‘*Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 187).<sup>114</sup> ¿Por qué no desmembrar y desajustar el organismo? Al agredir dicha unidad se atacará también la unidad ontológica, deshaciendo el “rostro” en el que la identidad echa raíces.<sup>115</sup> En este proceso, sin duda la peor de las mutilaciones, como ha apreciado Sánchez Vidal, es la del ojo. No en vano, se ha señalado en repetidas ocasiones que el gesto buñueliano de rasgar el ojo entraña una directa anulación del “yo”, en cuanto supresión de la identidad del sujeto que mira. ‘Su eliminación supone también la del yo. En consecuencia, el mundo se fragmenta al debilitarse el sujeto.’ (García de la Concha (ed.), 1982: 60). El fetichismo del ojo mutilado supone, efectivamente, el atentado contra la entidad yoica: *ojo seccionado; Edipo cegado*. Supone también el ataque a la forma de percepción “óptica”, que Buñuel aborta en beneficio de la “háptica”: el ojo significante es violentado, suscitando una manera distinta de acercamiento al texto fílmico; no desde la interpretación, sino desde las connotaciones deseantes que sugieren sus imágenes. De manera que el imperio del ojo, el imperio de Edipo, queda desbancado.

Llegados a este punto, conviene aclarar que la idea de fetichismo perfilada previamente difiere de manera sustancial del concepto de fetiche propuesto por el psicoanálisis. Cuando en 1927 Freud publica el artículo “*Fetichismus*”, expone que el fetiche surge básicamente de la negativa del niño a aceptar la ausencia del pene en la madre, lo que verificaría el temible riesgo de la castración.<sup>116</sup> En cambio, en línea de Deleuze y Guattari, el fetiche se correspondería con los “*objetos parciales*” de las “síntesis deseantes”; como el pecho materno que alimentaba al lactante. Con lo cual, urge obrar aquí una diferencia fundamental: para el psicoanálisis, el fetiche es un objeto con significación, en la medida en que remite a un todo, a un “objeto completo” de referencias fálicas, del cual se desgaja. En cambio, los “objetos parciales” al modo “deleuzoguattariano” carecen de significado, no remiten a ningún conjunto, sino que son objetos productores de deseo en sí mismos, como parte integrante de las “máquinas deseantes”. De este modo, el fetiche psicoanalítico es *signo de algo*; es símbolo de la ausencia del pene en la mujer, y por tanto, en vez de darle valor por su potencial afectante, por disparar vectores de fuga y

---

pie./ con mejilla izquierda. [...] Muslo izquierdo./ con antebrazo izquierdo. Ojos cerrados./ con uñas abiertas./ Cintura, con nuca./ y con playa.’ (García Lorca, 2008II: 214-215).

<sup>114</sup> [‘Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 156-157)].

<sup>115</sup> Otro caso reseñable de extrañamiento corporal es el de la mujer histérica; sin duda uno de los mejores ejemplos de desarticulación orgánica: Lacan se refería al síntoma histérico como una desintegración corporal somáticamente localizada, que conduce al estado psíquico de un cuerpo despedazado.

<sup>116</sup> ‘Según Freud, la fijación fetichista nace de la negativa del niño a tomar conciencia de la ausencia del pene en la mujer (en la madre). [...] El fetiche no es pues otra cosa que “el sustituto del pene de la mujer (de la madre) [...]’ (Agamben, 1995: 69).



movilizar el deseo en cadenas de conexiones y disyunciones, se le otorga al fetiche una significación edípica.<sup>117</sup> En base a esta teoría, se constata de nuevo un fenómeno de “reterritorialización”: en el proceso de creación del fetiche, el psicoanálisis origina un “*órgano sin cuerpo*”, que integra seguidamente en un “*organismo*”, en el esquema triangular que el psicoanálisis ha diseñado. De manera que de aquello que podría haber sido un “objeto parcial”, fragmentario y asignificante, el psicoanálisis hace finalmente un “tótem fálico”.

A pesar de la generalizada influencia psicoanalítica, no todos los artistas del surrealismo abrazan la visión freudiana del fetiche. Buñuel, en concreto, se aleja de estas connotaciones interpretativas. De partida, ni siquiera se interesa por buscarle sentido al evidente fetichismo de sus películas; al contrario que Breton, capaz de explicar el significado del zapato de Cenicienta como transcripción figurada del pene. *Buñuel sencillamente no se involucra en la construcción de ninguna significación*; él expande fetiches por doquier sin que éstos puedan ser concretados en ningún objeto teórico que los justifique. Manos, piernas, ojos, zapatos... abarrotan libremente los films buñuelianos y se mantienen como “objetos parciales” sin referencia a ninguna construcción totalitaria. Los fetiches de Buñuel permanecen, pues, asignificantes, descontextualizados; constituyendo la base misma de la “imagen-pulsión”, ya que como señala Deleuze: ‘*L’objet de la pulsion, c’est toujours l’«objet partiel» ou le fetiche, quartier de viande, pièce crue, déchet, culotte de femme, chaussure. [...] La pulsion est un acte qui arrache, déchire, désarticule.*’ (Deleuze, 1983: 180).<sup>118</sup> Así pues, en los fetiches de Buñuel *no hay representación*; sólo cabe entenderlos como partes de “máquinas deseantes” y elementos de conexión entre sus relaciones de producción.<sup>119</sup> De lo cual cabe colegir, según la expresión

---

<sup>117</sup> ‘*Partial objects are what make up the parts of the desiring-machines [...] the partial objects do not refer in the least to an organism that would function phantasmatically as a lost unity or a totality to come. Their dispersion has nothing to do with lack, and constitutes their mode or presence in the multiplicity they form without unification or totalization. [...] In short, partial objects are the molecular functions of the unconscious.*’ (Genosko (ed.), 1996: 77-79).

[Los objetos parciales son los que conforman las partes de las “máquinas deseantes” (...) los objetos parciales no se refieren tanto a un organismo que funcionara fantasmáticamente como a una pérdida de unidad o totalidad por venir. Su dispersión no tiene nada que ver con la pérdida o la carencia, y constituyen su modo o presencia en la multiplicidad que ellos forman sin unificación o totalización (...) En suma, los *objetos parciales* son las *funciones moleculares* del *inconsciente*. (*Mi traducción*)].

<sup>118</sup> [‘El objeto de la pulsión es siempre “objeto parcial” o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, desecho, braga de mujer, zapato. (...) La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula.’ (Deleuze, 1984a: 186)].

<sup>119</sup> ‘*Les objets partiels ne sont pas des représentants des personnages parentaux ni des supports de relations familiales; ils sont des pièces dans les machines désirantes, renvoyant à un procès et à des rapports de production [...]. Une machine désirante, un objet partiel ne représente rien: il n’est pas représentatif. Il est bien support de relations et distributeur d’agents; mais ces agents ne sont pas des personnes, pas plus que ces relations ne sont intersubjectives. Ce sont des rapports de production comme tels, des agents de production et d’anti-production.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 54-55).

[‘Los objetos parciales no son representantes de los personajes parentales ni de los soportes de relaciones familiares; son piezas en las máquinas deseantes, que remiten a un proceso y a relaciones de

“deleuzoguattariana”, que *‘les objets partiels sont les fonctions moléculaires de l’inconscient.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 387).<sup>120</sup> Por tanto, el fetiche no tiene nada que ver con la explicación freudiana, versionada por Jacques Lacan y Donald Winnicott en la denominación de “*objeto transicional*”, patentada a su vez por Melanie Klein en una interpretación rigurosamente edípica, duramente criticada por Deleuze y Guattari.<sup>121</sup>

Entendidos como “objetos parciales”, los fetiches no se limitan al entramado edípico, no fijan el deseo, sino que lo expanden en una diversidad de conexiones “moleculares”. Por eso decían Deleuze y Guattari que *el fetichista está constantemente experimentando procesos de “devenir”*. En consecuencia, cabe afirmar que todo ejercicio de fetichismo respalda la actividad deseante del inconsciente. De ahí que la práctica fetichista incida también en la disolución del “yo”, al ampliar sus posibilidades de mutación. A este proceso de disolución yoica el fetichismo agrega la autonomía de los objetos, a los que confiere una entidad independizada, con “vida propia”, equiparable en importancia a la figura humana; lo cual encaja a la perfección con el recurso surrealista del “extrañamiento” (“*dépayement*”). Este fenómeno contribuye a desestabilizar aún más el “yo” psíquico, dado que la “subjetivización” de los objetos (la animación de lo inanimado) supone un perturbador motivo de cuestionamiento de la propia identidad por parte del individuo que les da uso. ‘El fetiche revela así un nuevo e inquietante modo de ser de los objetos, de los *facticia* fabricados por el hombre [...]’ (Agamben, 1995: 73). En rigor, esta pérdida de integridad yoica se acusa aún más por la creciente autonomía de los objetos, que, no por casualidad, saturan el imaginario surrealista. Como advirtiera Octavio Paz:

---

producción (...). Una máquina deseante, un objeto parcial no representa nada: no es representativo. Más bien es soporte de relaciones y distribuidor de agentes; pero estos agentes no son personas, como tampoco estas relaciones son intersubjetivas. Son simples relaciones de producción, agentes de producción y de antiproducción.’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 50-52)].

<sup>120</sup> [*(...) los objetos parciales son las funciones moleculares del inconsciente.’* (Deleuze; y Guattari, 1985: 335)].

<sup>121</sup> ‘*Mélanie Klein fit la découverte merveilleuse des objets partiels, ce monde d’explosions, de rotations, de vibrations. Mais comment expliquer qu’elle rate pourtant la logique de ces objets? C’est que, d’abord, elle les pense comme fantômes, et les juge du point de vue de la consommation, non pas d’une production réelle. [...] En second lieu, elle ne se débarrasse pas de l’idée que les objets partiels schizo-paranoïdes renvoient à un tout, soit originel dans une phase primitive, soit à venir dans la position dépressive ultérieure (l’Objet complet). [...] elle ne se sert pas des objets partiels pour faire sauter le carcan d’Œdipe, au contraire elle s’en sert ou feint de s’en servir pour diluer Œdipe, le miniaturiser, le multiplier, l’étendre aux bas-âges.’* (Deleuze; y Guattari, 1973: 52-53).

[‘Melanie Klein hizo el maravilloso descubrimiento de los objetos parciales, este mundo de explosiones, de rotaciones, de vibraciones. Sin embargo, ¿cómo explicar que fracase en la lógica de estos objetos? En primer lugar, ocurre que Melanie Klein los piensa como fantasmas y los juzga desde el punto de vista del consumo, y no como producción real. (...) En segundo lugar, Melanie Klein no se desembara de la idea de que los objetos parciales esquizo-paranoïdes remiten a un todo, ya original en una fase primitiva, ya por llegar en la posición depresiva ulterior (el Objeto completo). (...) Melanie Klein no utiliza los objetos parciales para hacer saltar la picota de Edipo, sino al contrario, los utiliza o finge utilizarlos para diluir Edipo, para miniaturizarlo, multiplicarlo, esparcirlo en la primera infancia.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 49-50)].

‘Si el objeto se subjetiviza, el yo se desintegra.’ (Citado en García de la Concha (ed.), 1982: 39). En otras palabras, la “autonomía ontológica” del objeto repercute directamente en un derrumbe de la noción de “individuo”. Así lo argumentaba Sánchez Vidal al enumerar los distintos mecanismos empleados por los surrealistas en su progresivo arrinconamiento del “yo”, gracias al papel protagonista desempeñado por los objetos más insospechados.

Estos fetiches componen, por tanto, un interesante cruce entre corporeidad y objetualidad, que imprimen una angustiada indefinición en el sujeto que los percibe. Esta disyuntiva decanta en motivos iconográficos más o menos repetitivos de la estética surrealista. Habría que destacar, con particular importancia, el maniquí; híbrido por excelencia de cuerpo y objeto, tampoco exento de fragmentación y desmembración, que incide en el *extrañamiento corporal* como parte de los planteamientos eróticos del surrealismo. Esto se comprende por el desconcertante sentido de duplicación del “yo” que despierta el maniquí, y que Buñuel supo aprovechar magistralmente en *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), con el maniquí de cera que Archibaldo introduce en el horno crematorio como sustitutivo fetichista de la modelo de carne y hueso. Aún así, la problemática del doble en Buñuel –que quedaba ya apuntada en *Un Chien andalou*– tiene su caso más extravagante en las “dos” Conchitas de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), pues tratándose de un solo personaje, es encarnado por dos actrices (Carole Bouquet y Ángela Molina).<sup>122</sup> Idéntico tema, el del doble, angustiaba, como sabemos, a Dalí, en quien tampoco escasea la figura del maniquí.<sup>123</sup> En cualquier caso, no es Buñuel el primer surrealista en destacar la importancia del maniquí; ya se localizaban precedentes en una conferencia de Artaud sobre el dinamismo de los maniqués, publicada en 1932 en *La Nouvelle Revue Française*. E incluso en el *Manifiesto Surrealista*, donde aparecía una alusión temprana a la categoría estética de lo “maravilloso” en los maniqués. Así mismo, otros creadores de la época vinculados al surrealismo, caso de Maruja Mallo, presentan parecido interés por el maniquí “deshumanizador”, que plasma en la serie *Estampas de máquinas y maniqués* (1928). No olvidamos tampoco a Gómez de la Serna, quien como Hans Bellmer con su *poupée*, convivió durante años con un maniquí de cera.

---

<sup>122</sup> Según la experta opinión de Agustín Sánchez Vidal: ‘El maniquí revela así el papel crucial que juegan los objetos en el cine de Buñuel, donde llegan a constituir auténticas prótesis por las que circulan con autonomía juegos de tensiones procedentes o destinadas a los personajes de carne y hueso.’ (Sánchez Vidal, 1993: 89).

<sup>123</sup> Véase el cuadro *Maniquí barcelonés* (1926), también el maniquí sentado en el *Taxi lluvioso* (1938), el relato del “sueño del maniquí de cera con la nariz de azúcar” que el pintor incluye en su *Vida Secreta*, o el protagonismo que concede a los maniqués en su poema “San Sebastián”, del año 1928, dedicado a García Lorca –quien a su vez incluyera el “Maniquí” como uno de los personajes de *Así que pasen cinco años* (1931), una de sus obras de teatro más “surrealistas”.

Lo cierto es que entre la panoplia de objetos surrealistas, el maniquí es el que mejor resume el proceso fetichista de escisión del “yo”, precisamente por su capacidad para desencadenar asociaciones con una supuesta otredad, inquietando así al “yo” psíquico.<sup>124</sup> El maniquí es la confirmación de la propia disgregación, la verificación del doble objetual. ‘El hombre mutilado en su yo se proyecta en esa criatura suya que es el maniquí [...]’ (García de la Concha (ed.), 1982: 55). Ocurrirá de manera semejante con la idea del “hombre-máquina”, o “autómata”, que pulula frecuentemente por el universo surrealista.<sup>125</sup> Se trata de otra variante de disolución identitaria en base al cuerpo con estatus de objeto, en el que el fetichismo sigue presente.<sup>126</sup> Resulta así un *cuerpo automatizado*, que como el niño del cuadro de Lindner, conecta y desconecta sus “máquinas deseantes”, así deviniendo un “*cyborg*”; en otras palabras, un “esquizo”. En este sentido, el maniquí constituye el más claro ejemplo de “*machine célibataire*”: un “*cuerpo*” compuesto por “objetos parciales”. Es más, el interés surrealista por el maniquí se encuadra en una reivindicación generalizada de la impresión *aséptica* de los objetos, que los surrealistas rastreaban en los “*objets trouvés*”, encontrados por azar, pero también en los objetos que ellos mismos imaginaban y fabricaban, los “*rêve-objets*”. Surgen así multitud de “objetos surrealistas” (“*objets surréalistes*”), como *La bola suspendida* (1931) de Giacometti, el ensamblaje de cartón *Sueño-objeto* (1935) de Breton, y las diversas creaciones de Dalí, a quien se debe mayor inventiva para este tipo de “objetos de funcionamiento simbólico”, como *Zapato y vaso de leche* (1932), *Busto femenino retrospectivo* (1933), *Teléfono-bogavante* (1936), y

---

<sup>124</sup> ‘Una de las mayores obsesiones de los creadores surrealistas, como sabemos, fueron los maniqués, y numerosas alusiones a ellos se encuentran en sus obras: *Tristana* de Buñuel, las “novias” de Duchamp, o de Picabia, o de Brauner... y el mismísimo Breton en *Los pasos perdidos* interpretó que así como Dios había hecho al hombre a su imagen y semejanza, el hombre hizo al maniquí, también a su imagen y semejanza. El propio Ortega, en *La deshumanización del arte*, en 1925, escribía: “Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón [...]. Al mirarlas nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros”. Evidentemente, surrealismo.’ (García Gállego (comp.), 1987: 171).

<sup>125</sup> Entre finales del XIX y las primeras décadas del XX, comienzan a aparecer en ferias y mercados un tipo de maniqués mecánicos que movían alguna parte del cuerpo con una acción concreta (mover la cabeza, abrir la boca, cerrar los ojos, pedalear, mover la mano, etc.). Walter Benjamin en *Libro de los pasajes* (1927) habla de estos muñecos autómatas que se ponen de moda en París y en otras capitales europeas. Moda de la que sin duda es el mejor ejemplo *Los autómatas* de E. T. A. Hoffmann; relato del año 1914, inspirado en los muñecos automáticos fabricados por J. G. Kaufmann, que el autor tuvo ocasión de ver en Dresde en 1813. Siguiendo este gusto por los muñecos mecanizados, y guardando considerables similitudes con la muñeca automática Olympia del relato de Hoffmann “El hombre de arena” (la Copelia de la opereta), Fritz Lang realizará la más perfecta aplicación del *cyborg* en *Metrópolis*, película de 1927. En este contexto, es de recibo mencionar que los surrealistas apreciaron especialmente un muñeco automático inventado en el siglo XVIII por Pierre Jacquet-Droz, conocido como el “Joven Escritor”; modelo del automatismo puro que buscaba el surrealismo. Ya desde el nº 1 de *La Révolution Surréaliste*, el automatismo pretendido por los surrealistas, vinculado al sueño y al inconsciente, aparece ligado a los autómatas, en la conocida frase de Breton: “Los autómatas ya se multiplican y tienen sueños”.

<sup>126</sup> ‘Conviene señalar que el hombre-máquina es ya de por sí una mutilación del hombre-hombre. Pero quizá lo más relevante [...] es que el hombre-máquina ha perdido su unicidad y puede ser desmembrado con mayor facilidad.’ (García de la Concha (ed.), 1982: 55).

*Esmoquin afrodisíaco* (1936). Todos estos objetos reúnen una serie de características que tienen en común lo irracional, lo onírico y lo extravagante, haciendo de ellos, en expresión de Puelles Romero, auténticos “artefactos de resistencia a la definición”.<sup>127</sup>

Esta visión de los objetos como entidades independientes y “fetiches oníricos” tiene un especial eco en las películas buñuelianas.<sup>128</sup> En efecto, Buñuel supo aprovechar las herramientas ofrecidas por el cine para sacar partido a la potencialidad afectante de los objetos en libre autonomía, poniendo en práctica lo que Sánchez Vidal llamó un “desplazamiento” objetual. Con todo, Buñuel no fue el único surrealista en abrazar dicho fenómeno, pues también en esto va en sintonía con Artaud. El creador del “Teatro de la Crueldad” había observado esta capacidad del cine para ensalzar los “poderes” del objeto. Según explicaba: ‘*Par le fait qu’il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bouteille, une main, etc., vivent d’une vie quasi animale, et qui ne demande qu’à être utilisée.*’ (Artaud, 1978a: 65-66).<sup>129</sup> Se trata de un extrañamiento objetual que permite una vía de acceso a esa “surrealidad” que habita en el plano mismo de la vida cotidiana. Y como mecanismo para dar forma a dicho extrañamiento aparece de nuevo la fragmentación –*fragmentación cinematográfica*, o lo que es lo mismo, el “*découpage*”; que Buñuel ensalza desde que en 1928 viera la luz su artículo “*Découpage o segmentación cinegráfica*”. En él afirmaba que las bases del cine se hallan en una sucesión

---

<sup>127</sup> El “método” para fabricarlos sigue la estela de la conocida sentencia de Lautréamont del “bello como...”, tan apreciada por los surrealistas, en virtud de la cual, y a partir de impulsos libidinales, se ensamblan objetos que nada tienen que ver entre sí para crear un objeto nuevo, de aspecto extraño, y difícilmente utilitario. Dicha dinámica sorprende por su similitud con el mecanismo básico del pensamiento esquizofrénico. En 1911 señalaba Bleuler este procedimiento en los enfermos de esquizofrenia: ‘Dos ideas que se encuentran de manera fortuita se combinan para formar un mismo pensamiento’. (Read; *et. al.* (eds.), 2006: 33). De otro lado, consiste en un funcionamiento que no entronca solamente con la locura, sino también con el sueño, muy parecido a la formación de los productos oníricos: ‘La elaboración del sueño gusta preferentemente de representar por medio de un solo producto mixto dos ideas contrarias.’ (Freud, 1988: 85-86). Ciertamente, la creación de estos objetos no está justificada por un fin práctico; de hecho, de tener alguna finalidad, sería en todo caso la de la afectación inconsciente. Por tanto, se trata de objetos *re*-creados absurdamente; objetos ilógicos que no se corresponden con un uso determinado. Más que “objetos” son, pues, *umbrales del “devenir”*’.

<sup>128</sup> Buñuel, dice Cesarman, ‘reordena, yuxtapone, contamina entre sí los objetos más banales, muy de acuerdo con el principio de Lautréamont: revelar la belleza en el inesperado encuentro, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y una sombrilla. Los objetos dejan de cumplir sus funciones acostumbradas (y por ello, invisibles e intercambiables) para convertirse en trofeos deslumbrantes e inalienables del fetichista, del masoquista, del sadista.’ (Cesarman, 1976: 16).

<sup>129</sup> [‘A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada.’ (Artaud, 2002: 16)].

vermicular de imágenes producidas por la conjunción de máquina (cámara) y hombre (que hace el montaje). Un “*collage* cinematográfico”; una *mutilación de imágenes*.<sup>130</sup>

#### **6.1.8. Cine: “máquina de guerra” (2). La quiebra espacio-temporal; la “imagen-tiempo”.**

Cultivando este extrañamiento sistemático, Buñuel efectuará también una especie de “*collage* espacio-temporal”; una fragmentación de la unidad espacio-tiempo que consigue a través del tratamiento de la imagen cinematográfica por medio del montaje. El resultado obtenido recibe la designación, acuñada por Deleuze, de “*imagen-tiempo*”. Ocurre que dentro de las estrategias esquizoides del cine de Buñuel no sólo destaca la “imagen-pulsión”, sino también esta otra, que Deleuze considera una variante de “*imagen-sueño*”, dada su habilidad para alterar la dimensión lineal del tiempo y del espacio. Este tipo de imagen aparece ya en los primeros films del aragonés; por ejemplo, cuando el protagonista de *Un Chien andalou* dispara contra su “doble”, y éste, en lugar de derrumbarse en el suelo de la estancia, como sería lógico prever, cae muerto en un bosque. O cuando al final de la película, la mujer abre la puerta de la habitación, y en vez de salir a la calle, como había ocurrido en escenas anteriores, aparece directamente en una playa, donde le espera su enamorado. Este efecto cobra mayor fuerza debido a los intertítulos, que sorprenden por su inadecuación a una supuesta discursividad argumental. Por ejemplo: “*Seize ans avant*” (“Dieciséis años antes”), o “*Au printemps*” (“En primavera”) no indican, en realidad, ningún punto cronológico coherente. Por el contrario, efectúan extraños saltos temporales, poniendo de manifiesto el espíritu irreverente del surrealismo, que se levanta en armas contra la lógica primaria, la del “antes” y el “después”. Como rezaba el verso de Benjamin Péret, poeta surrealista muy apreciado por Buñuel: “Llegaré para almorzar en 1919”. Pues bien, semejante alteración enlaza, no por casualidad, con el “*tiempo entrecortado*” del esquizofrénico (“*ideenflucht*”), producto de una percepción patológica de la duración temporal. Ya lo dijo Artaud: ‘Yo hablo/ por encima/ del tiempo.’ (Citado en Derrida, 1989a: 268).

Nos encontramos, por tanto, ante un encabalgamiento anómalo de la continuidad cronológica, pues para el “esquizo”, el tiempo lineal no funciona; para él sólo existe una concepción multidimensional del tiempo. Según explica Deleuze: ‘*Le temps est exactement la transversale de tous les espaces possibles, y compris des espaces de temps.*’ (Deleuze, 2014b:

---

<sup>130</sup> En efecto: ‘Las múltiples mutilaciones no son sólo temáticas, sino un procedimiento de composición en tres fases: fragmentación, descontextualización y recombinación. O, resumido a dos, “cortar y pegar”, siguiendo la fructífera tradición vanguardista del *collage*. Son, además, las mismas operaciones en las que se basa el montaje cinematográfico.’ (Monegal, 1998: 102).

157).<sup>131</sup> El “esquizo” conecta y desconecta; resquebraja la unidad temporal. Ejemplo inmejorable de esta percepción *desarticulada* del tiempo es la de Hamlet: ‘Mirad cuán feliz es mi madre y mi padre murió hace apenas dos horas’; a lo que respondía Ofelia: ‘Querréis decir el doble de dos meses’. (Shakespeare, 1998: 389). En sus películas, Buñuel consigue que este “tiempo del esquizo” devenga imagen, “*imagen-tiempo*”; la imagen del tiempo tal y como la perciben los esquizofrénicos. Una imagen que opera cortes irracionales, creando una temporalidad distinta, carente de carga significativa. El caso más evidente se localiza en *El ángel exterminador* (1962), película en la que se produce un atentado radical contra los parámetros de comprensión racional del tiempo, a causa de la repetición de varias de sus escenas. Se altera así el discurso cinematográfico institucional, y con él, la posibilidad de una unidad lógica, jalonada por continuas dosis de humor surrealista (el “*absurdo*”).<sup>132</sup> Buñuel mismo reconocía estar muy interesado en las repeticiones, que incorporó con frecuencia en sus films, impulsando una especie de “*paramnesia reduplicativa*” (un “*déjà vu*” propio de psicosis delirantes, basado en la ilusión de una existencia paralela de lo ya vivido).<sup>133</sup> Incluso Roland Barthes comentó este desafío a la lógica al hablar de *El ángel exterminador* como “la película que mejor suspende el sentido”. El propio Luis Buñuel declaraba que: ‘Quizá la explicación de *El ángel exterminador* sea que, racionalmente, no existe ninguna.’ (Citado en Poyato Sánchez, 2011: 140).

De ahí, pues, que la película ofrezca un ejemplo evidente de “tiempo esquizoide”, al reunir en ella los elementos de desconexión, fragmentación y repetición que le son característicos a esta temporalidad perturbada, en la cual ‘debemos comprender la “fuga de ideas”, con su alternancia característica de repeticiones temáticas y de asociaciones irregulares e ilógicas.’ (Foucault, 1991a: 72). Ya no hay razón, pues, para hablar de tiempo lineal. Más oportuno sería referirnos a una “*temporalidad rizomática*”, lo cual, por otra parte, se vincula directamente al concepto de “*durée*” (“duración” o “duración pura”) tomado de Henri Bergson. Este sentido de duración no consiste sencillamente en una mera progresión lineal de distintos hechos acontecidos en un único plano temporal. Lejos queda ya la idea de tiempo como segmento cronológico. Al igual que para el “esquizo”, el tiempo bergsoniano es polivalente,

---

<sup>131</sup> [‘El tiempo es exactamente la transversal de todos los espacios posibles, comprendidos espacios de tiempos.’ (Deleuze, 1995b: 136)].

<sup>132</sup> ‘*La répétition appartient à l’humour et à l’ironie; elle est par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi [...].*’ (Deleuze, 1985b: 12).

[‘La repetición pertenece al humor y la ironía; es por naturaleza transgresión, excepción, manifestación constante de lo singular contra lo particular sometido a la ley (...).’ (Deleuze, 1988: 43)].

<sup>133</sup> No sólo *El ángel exterminador* acoge el uso de las repeticiones, sino que aparece también en *El discreto encanto de la burguesía* (1972). ‘Para *El discreto encanto de la burguesía*, la palabra escogida había sido “repetición”. Luis se sentía desde hacía tiempo atraído por las acciones que se repiten. Si se mira con cuidado *El ángel exterminador*, se verá al principio que, mientras los invitados se instalan, dos de ellos se presentan dos veces. ¿Por qué? Es una pregunta que no hay que hacerse. Sencillamente, es así.’ (Carrière, 2001b: 162).

multidimensional; los sucesos se producen en diversos planos temporales.<sup>134</sup> Precisamente bajo la influencia de Bergson, Deleuze argumenta que el tiempo no es *sucesivo*, sino que puede presentárenos combinando tres modos temporales: presente (“hábito”), pasado (“devenir”), y futuro (“azar”). De esta forma, el presente, como tiempo vital, no es solamente presente, sino que implica también el pasado y el futuro como parte de un proceso de duración que enlaza *distintos presentes*. Es lo que Deleuze llama el “*presente vivo*”, cuyos efectos podemos apreciar de lleno, tal y como apuntase Víctor Fuentes, en las repeticiones de *El ángel exterminador*; las cuales, aun tratándose de un mismo momento, difieren en cada repetición, introduciendo variantes que modifican dicho instante gracias a una coexistencia de distintas temporalidades.

Por eso, utilizando la expresión deleuziana, podemos decir que en realidad no se produce una “repetición de lo mismo”, sino una “*repetición de lo diferente*”. ‘*La différence habite la répétition.*’ (Deleuze, 1985b: 103).<sup>135</sup> Las escenas repetidas en el film de Buñuel son efectivamente las mismas, pero aun así son distintas. Estas secuencias temporales conforman el conocido esquema de cono invertido de Bergson, atravesado por un circuito continuo, desde el vértice hasta la abertura, de manera que con cada repetición del itinerario surge *un presente distinto*; una dinámica móvil y fluida, que comporta un sentido de heterogeneidad y dispersión, e invita a pensar el tiempo de manera maquínica. Para entender este efecto es interesante recurrir a Paolo Virno y a su noción de “*evento*” o “*déjà vu*”, inspirada en la de “*percepción pura*” de Bergson. El “evento” es precisamente aquello que se repite de un modo diferente cada vez, haciendo posible la coexistencia de pasado y presente, de lo virtual (“potencia”) y lo actual (“acto”), en lo que Virno denomina “*recuerdo del presente*”; pues ‘el presente recordado es virtual: potencia que coexiste con el acto (percibido) sin anularse.’ (Virno, 2003: 35).<sup>136</sup> Ahora bien, cada “repetición de lo diferente” interviene directamente en la producción esquizoide del “yo”, en la medida en que hace posible la periódica aparición de un sujeto que se reconoce a sí mismo como producto remanente de las “síntesis deseantes” (“¡Ah, ese soy yo!”). ‘*Toda autorreferencia es un recuerdo del presente.*’ (Virno, 2003: 135). Aquí Deleuze hace de la

---

<sup>134</sup> Para Deleuze: ‘*Les choses se succèdent dans des temps divers, mais aussi bien elles sont simultanées en même temps, et elles demeurent dans un temps quelconque. Il n’est plus question de définir le temps par la succession, ni l’espace par la simultanéité, ni la permanence par l’éternité.*’ (Deleuze, 1993: 42).

[‘Las cosas se van sucediendo en tiempos diversos, pero también son simultáneas en un mismo tiempo, y se detienen en un tiempo cualquiera. Ya no se trata de definir el tiempo por medio de la sucesión, ni el espacio por medio de la simultaneidad, ni la permanencia por medio de la eternidad.’ (Deleuze, 1996: 46)].

<sup>135</sup> [‘La diferencia habita la repetición.’ (Deleuze, 1988: 346)].

<sup>136</sup> Por eso habla Virno de “*temporalidad de la potencia*” o “*temporalidad del devenir*”; temporalidad de lo virtual que se desdobra en percepción y recuerdo por medio de un “*anacronismo formal*” o “*procedimiento contratemporal*”, opuesto a la lógica secuencial del tiempo (lo que Ernst Bloch, criticando el inconsciente freudiano como regreso repetitivo a un supuesto pasado, llamó “*asincronía*”, y Paul Virilio “*cronotropismos*”).



repetición un fundamento ontológico, sustento de los diferentes “yoes” larvarios en los que es posible devenir. Pues cada vez que se *retorna*, cada vez que se vuelve a pasar por el cono, el individuo experimenta un crecimiento intensivo, que es justamente lo que provoca las diferencias ejercidas en la composición subjetiva tras cada repetición. Diferencias que no se producen en sustancia, sino en *modo* y *grado*. De dicho proceso resultará, como es de esperar, una *subjetividad esquizoide*, determinada por un “devenir” continuo, que deriva de una concepción fragmentada del tiempo.<sup>137</sup>

Repeticiones que suponen una adaptación del “Eterno Retorno” de Nietzsche, metamorfoseado a través de Deleuze en el cono temporal de Bergson; pues no es casualidad que, al igual que los surrealistas, Deleuze mismo se mostrase muy influenciado por la filosofía de Nietzsche, tanto como por la de Bergson.<sup>138</sup> Así pues, conforme a la idea “deleuzoguattariana”, es por medio de este “*Eterno Retorno de lo diferente*” que se forja una personalidad rizomática, la cual, aun siendo la misma, es siempre diferente; como la del “nómada”, que viaja constantemente sin cambiar de sitio. Por eso afirma Deleuze: ‘*Le sujet de l'éternel retour n'est pas le même, mais le différent, ni le semblable, mais le dissimilaire, ni l'Une, mais le multiple, ni la nécessité, mais le hasard.*’ (Deleuze, 1985b: 164-165).<sup>139</sup> Pues bien, este retornar, este construirse uno mismo como múltiple a través de las repeticiones temporales, recibe un nombre específico acuñado por los autores de *L'Anti-Cédipe*: el “ritornelo”. La analogía musical es evidente: el “devenir” funciona como el ritornelo orquestal; esto es, la misma pieza que se repite, pero de un modo diferente, introduciendo variaciones. Una

---

<sup>137</sup> Según explica Fredric Jameson: ‘En otras palabras, la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del “yo” a lo largo del tiempo.’ (Foster (ed.), 1998: 177).

<sup>138</sup> Son numerosas las influencias bergsonianas en los modos estéticos del surrealismo. El propio André Breton se refiere en varias ocasiones a Bergson a lo largo de sus escritos. Artaud comenta la “*duración pura*” de Bergson en su conferencia “El hombre contra el destino”, pronunciada en México en 1936, si bien ya se había referido a la “*durée*” años antes, en su guión cinematográfico “*Le maître de Ballantrae*”. Por otra parte, en España tampoco pasó desapercibida la obra de Bergson, introducida a través de la Residencia de Estudiantes. Fue precisamente en la Residencia donde, el 1 de mayo de 1916, impartió una conferencia el propio Henri Bergson. Dalí por ejemplo alude a Bergson en su artículo “La cabra sanitaria” (1930). No obstante, también se aprecia cierto substrato bergsoniano en Buñuel, quien ‘ya había exhibido su desprecio por la linealidad cronológica canónica en su temprano cuento de 1923 titulado *Por qué no uso reloj*, en el que citó a Einstein y jugueteó desenfadadamente con el relativismo del vector temporal. Y, más tarde, la versatilidad temporal fue expresada por Dalí en sus famosos “relojes blandos”, que pintó desde 1930.’ (Gubern, 1999: 414). Merece la pena recordar también que el joven Buñuel realizó su incursión en el mundo del cine de manos de Epstein, a quien Paul Hammon llamó precisamente “teosofista bergsoniano”. Incluso el mismo Deleuze relacionaba a Bergson y Epstein en sus *Estudios de cine*. De otro lado, es interesante apuntar el interés de Epstein por los mecanismos oníricos, el “pensamiento-asociación”, el “ilogismo” y el “antiintelectualismo”; aspectos que aborda en su libro *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921).

<sup>139</sup> [‘El sujeto del eterno retorno no es ya lo mismo, sino lo diferente, ni lo semejante, sino lo disemejante, ni el Uno, sino lo múltiple, ni la necesidad, sino el azar.’ (Deleuze, 1988: 215)].

especie de “*repetición vibratoria*”, si se quiere –‘La repetición vibratoria en sí lleva en el tiempo diferencias potenciales.’ (Dosse, 2009: 165). Por eso, como decía Rauning, el “ritornelo” es la condición para que funcionen las “máquinas abstractas”. De este modo, sólo se deviene si se retorna, pero no para ser lo mismo, *sino para ser diferente*. Un sujeto que se forma en cada repetición, en cada “ritornelo”, como producto adyacente de la productividad deseante. ‘*Quel est l’être du devenir? Quel est l’être inséparable de ce qui est en devenir? Revenir est l’être de ce qui devient. Revenir est l’être du devenir lui-même, l’être qui s’affirme dans le devenir. L’éternel retour comme loi du devenir, comme justice et comme être.*’ (Deleuze, 1999: 28).<sup>140</sup>

Por otra parte, un sujeto que renace diferente con cada repetición, con cada “devenir”, se corresponde con la producción ontológica que en páginas anteriores dimos en llamar “*haecceidad*”. No se pase por alto que el tiempo de la “*haecceidad*” es “*Aiôn*”; el tiempo del instante afectante, el tiempo del acontecimiento, del “devenir”.<sup>141</sup> Por su parte, Hardt y Negri prefieren hablar de “*kairòs*”; otra forma de designar el tiempo del “evento”. “*Kairòs*” supone la praxis rizomática del tiempo ontológico; lo que corta el flujo deseante y rompe el hábito. Un *shock* que provoca un caos identitario, pues no en vano, el “Eterno Retorno” es una “*cao-errancia*”. En consecuencia, esta ontología basada en la repetición de la diferencia deshace por completo el lastre fantasmático de la imagen edípica, haciendo imposible la representación de la identidad “molar”. Como Deleuze deja claro, la *repetición* se opone a la *representación*. En efecto, el “Eterno Retorno” trae consigo la identidad caótica: “*chaosmos*”.<sup>142</sup> Además, “*kairòs*”, colectivo y creativo, guarda el potencial productivo del “*común*”. “*Kairòs*” es, en definitiva, una temporalidad *biopolítica*. Pues bien, es justo esta noción de temporalidad la que se pone de manifiesto en el cine de Buñuel, ya que es precisamente Buñuel quien incorpora la “imagen-tiempo” a la pantalla. En opinión de Deleuze: ‘*Il [Buñuel] met la puissance de la répétition dans*

---

<sup>140</sup> [‘¿Cuál es el ser del devenir? ¿Cuál es el ser inseparable de lo que consiste en devenir? *Retornar es el ser de lo que deviene*. Retornar es el ser del mismo devenir, el ser que se afirma en el devenir. El eterno retorno como ley del devenir, como justicia y como ser.’ (Deleuze, 1971: 39)].

<sup>141</sup> “*Aiôn*” es el tiempo del “esquizo” frente a la temporización del orden capitalístico, dictada por “*Cronos*”, el tiempo lineal. ‘*Chronos-time is what emerges with work time. [...] It is the time of alienation. [...] Chronos-time is the time of triangulation.*’ (Guattari, 2006: 62-63).

[El tiempo de *Cronos* es lo que emerge del tiempo de trabajo (...) Es el tiempo de la alienación. (...) El tiempo de *Cronos* es el tiempo de la triangulación. (*Mi traducción*)].

<sup>142</sup> ‘*Dans l’éternel retour, la chao-errance s’oppose à la cohérence de la représentation; elle exclut la cohérence d’un sujet qui se représente comme d’un objet représenté. La répétition s’oppose à la représentation, le préfixe a changé de sens, car dans un cas la différence se dit seulement par rapport à l’identique, mais dans l’autre cas c’est l’univoque qui se dit par rapport au différent.*’ (Deleuze, 1985b: 80).

[‘En el eterno retorno, la *cao-errancia* se opone a la coherencia de la representación, excluye la coherencia de un sujeto que se representa como objeto representado. La *repetición* se opone a la *representación*, el prefijo cambia de sentido, pues en un caso la diferencia se dice solamente por relación a lo idéntico, pero en el otro es lo unívoco que se dice por relación a lo diferente.’ (Deleuze, 1988: 120)].

*l'image cinématographique.*' (Deleuze, 1983: 186).<sup>143</sup> En este ámbito, Buñuel pondrá en práctica un recurso específico para desmoronar la representación, consistente en el *desajuste entre imagen y sonido*. Un recurso que también empleó Artaud, reacio a establecer una relación coherente entre el discurso verbal y el actor en pantalla. Su principio era dinamitar la asociación que el espectador pudiera entablar entre la voz y el rostro del que partía la emisión sonora. El objetivo era romper la sumisión a lo que Baudelaire llamó “la dictadura de la cara humana”. Una vez más, deshacer el “*rostro*”.<sup>144</sup>

## 6.2. Dalí, el “*esquizo*” abortado, o el triunfo de la paranoia.

Una vez finalizado el análisis relativo a Luis Buñuel, pasamos a considerar las características del proceso de producción de la subjetividad en Salvador Dalí. En este apartado se abordará un interrogante fundamental: *¿Cómo construye Dalí su identidad?* O dicho de otro modo: *¿Cuáles son los mecanismos que emplea el artista para producirse subjetivamente?* Cuestiones que incrementan su interés al estar dirigidas a un objeto de investigación tan polivalente como la subjetividad daliniana; quizá el ejemplo más desconcertante de simbiosis entre *persona y personaje*. No obstante, la aplicación de una lectura “esquizoanalítica” a un individuo como Dalí promete obtener interesantes resultados en el estudio de los procesos sintéticos de la libido. Adelantamos en relación a este punto que el artista de Figueras se articulará como un *engañoso caso de “esquizo”*, ya que a pesar de sus afinidades iniciales con los “*devenires*” rizomáticos, terminará, sin embargo, enraizado en la polaridad paranoica; lo que nos lleva a calificar a Dalí como un “*esquizo*” *abortado*, esto es, un caso de “*raicilla*”.

### 6.2.1. *Preludio esquizoide de Dalí.*

Como habrá ocasión de constatar, lejos de acrecentar su vertiente esquizoide y aminorar una notoria tendencia paranoica, Dalí se someterá progresivamente al poder de atracción de

---

<sup>143</sup> [‘*Buñuel introduce la potencia de la repetición en la imagen cinematográfica.*’ (Deleuze, 1984a: 192)].

<sup>144</sup> Para Artaud, en el cine tampoco debiera haber un “Yo” enunciante. Por esta razón, no abogó nunca por el doblaje simple, es decir, el autodoblaje convencional que permite la correspondencia de la voz con la cara del actor; sino que él prefería el “*dubbing*”, lo que implicaba la postsincronización con dos actores, simultaneando la cara de uno con la voz de otro. En esto va implícito un evidente desajuste temporal, y es que no por casualidad, Artaud era un gran conocedor de la obra de Bergson. No se pase por alto que Buñuel haría algo parecido en varias de sus películas, sobre todo en *La Edad de oro*, en el diálogo que sostienen Gaston Modot y Lya Lys en su encuentro prohibido en el jardín. En esta secuencia, el sonido va desfasado respecto a la imagen de los actores, dando la impresión de una escena onírica e inexplicable. Buñuel provoca con ello una asincronía sonido-imagen, que Deleuze relaciona con la despersonalización de un “yo” ajeno. Como vemos, se trata de otra *des-organización* esquizoide.

ésta, quedando reterritorializado en el extremo “molar” del *paseo* rizomático. En este sentido, contrasta con el proceder buñueliano, a caballo entre un punto y otro de la horquilla pulsional del “nómada”. Podemos decir, por tanto, que lo más llamativo del proceso de subjetivación de Dalí es la transformación que se observa desde unos inicios plenamente esquizoides (paralelos a la etapa de juventud del pintor y su época en la Residencia de Estudiantes) hasta un definitivo abandono de esta disposición rizomática en pro de una identidad arborescente (la cual asumirá y *representará* hasta el final de sus días). En cualquier caso, lo cierto es que Dalí no respondió siempre a un mecanismo paranoico de producción del “yo”, sino que durante años presentó evidentes muestras de una personalidad típicamente esquizofrénica. Entre sus rasgos de “esquizo”, cabe señalar la ambigüedad ontológica que jalona su infancia y adolescencia, tiempo en el cual la identidad daliniana surge como producto excedente de un proceso de apertura a otras identidades –por lo general, grandes figuras históricas o artísticas que despiertan el interés del joven Dalí. Tal es así que en esta época la personalidad de Dalí sólo puede intuirse de manera indirecta, es decir, a través de otras identidades. Dicho de otro modo, la identidad del Dalí adolescente sólo se puede intuir en la medida en que es “atravesada” por otras personalidades. En estos momentos el “yo” daliniano se dispone claramente como una “meseta” abierta al “devenir”, que acoge la trayectoria de múltiples “líneas de fuga” como si de un “*collage*” esquizofrénico se tratara. Valga decir, por tanto, que en esta fase del “Dalí esquizo” no existe un “*rostro*” definido para el pintor, cuya inquietud, desde sus primeros años, es la de ser Napoleón, más tarde Rafael, Vermeer, Velázquez... En palabras del propio Dalí: ‘Cuando tenía seis años quería ser cocinero y a los siete, Napoleón. Desde entonces mi ambición ha ido aumentando sin parar.’ (Dalí, 2003I: 241). Es más, la importancia de este fenómeno ontológico no se limita sencillamente al hecho de que Dalí *quisiera ser Napoleón*; la clave está en que *él era efectivamente Napoleón*. En otras palabras, no es que Dalí  *fingiera ser ese “otro” que quería ser, sino que era virtualmente ese “otro”*.<sup>145</sup>

Lo cierto es, que desde su más tierna infancia, el artista se caracterizó por una identidad *transitoria*, capaz de adoptar multitud de formas. Otra de ellas es la personalidad del “niño-rey”, que el pintor hace suya al disfrazarse con capa y corona, lo que le convierte de manera tangible en el adorado príncipe de la casa.<sup>146</sup> Se trata, en suma, de una producción yoica de carácter

---

<sup>145</sup> Recuérdese la anécdota que relataba su hermana Anna María cuando, de niño, con tan sólo colocarle en la cabeza un sombrero de papel, el pequeño Dalí “*devenía-Napoleón*”: ‘Mi hermano decía siempre que quería ser Napoleón. Un día que íbamos de excursión a la ermita de San Sebastián, estaba tan rendido que ya no podía ni andar. La tía le hizo un gorro de papel y, poniéndoselo en la cabeza, le dijo que ya era Napoleón. Inmediatamente se espabiló. Montado en una caña a modo de caballo, subió, animoso, la empinada cuesta que lleva a la ermita.’ (Dalí, 1993: 48).

<sup>146</sup> Dalí recuerda así su propia infancia: ‘Era el monarca absoluto de la casa. Nada era lo bastante bueno para mí. Mis padres me adoraban. Un día de Reyes recibí, entre innumerables regalos, un

esencialmente *performativo*. En términos “deleuzoguattarianos”, diríamos que *no hay representación, sino “devenir”*. Así, por ejemplo, comprobamos que en el caso de Dalí no hay diferencia entre su “yo” y la identidad correspondiente a Napoleón, dado que ésta ha sido sintetizada de manera rizomática.<sup>147</sup> En esto Dalí se manifiesta como un clarísimo “esquizo”, que encuentra en cada personaje, en cada nombre y en cada época un umbral de intensidad por el que transitar.<sup>148</sup> Avanzando el tiempo, el Dalí adolescente, seguro de haber descubierto su vocación como artista, abandonará a Napoleón y adoptará como referente al “divino Rafael Sanzio”, con el que se metamorfosea hasta extremos de *autorretratarse* como Rafael (*él mismo es Rafael*), de lo que es testimonio evidente el *Autorretrato con cuello de Rafael* (1921). Pero Dalí no sólo “deviene-Rafael”; también deviene otros artistas, como Velázquez, o El Bosco: ‘A finales de aquel verano, que fue sumamente caluroso, estaba flaco como un esqueleto. Mi cuerpo estaba ausente de mi personalidad, por decirlo así, y sentía que me estaba convirtiendo en una de esas figuras fantásticas de Jerónimo Bosch, por quien se apasionaba tanto Felipe II.’ (Dalí, 2003I: 580-581). Al igual que el esquizofrénico, Dalí *siente que es* otras personas, que adquiere otras personalidades, con las cuales que se identifica “*anedípicamente*”, y así experimenta distintos “devenires”; muy parecidos, por cierto, a los de Artaud: “Artaud-Uccello”, “Artaud-Van Gogh”... ¡Cuántas posibilidades! Ser un constante “devenir-diverso”: ‘*(Je sens que) je deviens Dieu, je deviens femme, j’étais Jeanne d’Arc et je suis Héliogabale, et le Grand Mongol, un Chinois, un peau-rouge, un Templier, j’ai été mon père et j’ai été mon fils.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 101).<sup>149</sup> *Soy infinito*. Recordemos el dicho deleuziano: *no sabemos lo que puede un “cuerpo”*.<sup>150</sup>

Manteniendo esta táctica de reunir en uno mismo diversidad de “yoes”, a los 18 años arriba Dalí a la Residencia de Estudiantes. Su aspecto en esta época es el resultado de un extravagante *collage* de elementos bohemios y estrafalarios, que hacen del recién llegado el

---

deslumbrante traje real -corona de oro con grandes topacios y capa de armiño-; desde aquel momento viví casi constantemente ataviado con este disfraz.’ (Dalí, 2003I: 242).

<sup>147</sup> ‘Así yo, frenéticamente, establecía jerarquías en el curso de un año; del deseo de ser cocinero, *pasé a surgir la persona misma de Napoleón*, de mi impersonal traje de rey oscuro.’ (Dalí, 2003I: 249-250). [La cursiva es mía].

<sup>148</sup> ‘*To the schizophrenic, according to Deleuze and Guattari, the names of history do not designate persons living or dead, but states of intensity, or “affects”.*’ (Buchanan, 2008: 80).

[Para el esquizofrénico, según Deleuze y Guattari, los nombres históricos no designan personas vivas o muertas, sino estados de intensidad, o “afectos”. (*Mi traducción*)].

<sup>149</sup> [‘*(Yo siento que) me convierto en Dios, me convierto en mujer, que era Juana de Arco y soy Heliogábalo, y el Gran Mongol, un chino, un piel roja, un templario, he sido mi padre y he sido mi hijo.*’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 91)].

<sup>150</sup> Tampoco se pierda de vista que, en esta línea, Dalí mantiene una poderosa similitud con las mujeres histéricas tan admiradas por los surrealistas; en la medida en que asume varias identidades, que vive y ejecuta como propias, al igual que las histéricas. Mujeres que son *múltiples*. ¡Son legión! Son ellas mismas pero también otras personas a la vez.

centro de las miradas de los jóvenes residentes. Su discordante apariencia de *dandy* desaliñado le vale el sobrenombre del “Señor Patillas”.<sup>151</sup> El propio pintor comenta el aspecto que lucía cuando llegó a la capital: ‘Compré un gran sombrero de fieltro negro y una pipa que no fumaba ni prendía nunca, pero que mantenía constantemente colgando a un lado de mi boca. Me asqueaba el pantalón largo, y decidí llevarlo corto, con medias [...] Me doy cuenta actualmente de que los que me conocieron entonces no exageran de ningún modo al decir que mi aspecto era “fantástico”.’ (Dalí, 2003I: 510). Se ha argumentado que este llamativo *look* era una forma de autoprotección, relacionada con una abrumadora timidez. Pepín Bello rememora a Dalí como un individuo “literalmente enfermo de timidez”, justo lo contrario de lo que sería años después. La desmesurada timidez del pintor le lleva incluso a rehuir el trato con el resto de residentes. En este punto vale la pena señalar que una timidez patológica de esta envergadura coincide con rasgos del esquizofrénico, individuo que presenta acusados signos de retraimiento y una forma de relación con el entorno casi autística. Ello se debe a la ansiedad de la *despersonalización* que padece el esquizofrénico a consecuencia de la disolución de su “yo” psíquico. Esta ansiedad hace que el sujeto se encierre en sí mismo, en un desesperado intento por mantener la integridad de su personalidad, sometida a un galopante proceso de descomposición. Por eso, aislándose del entorno pretende salvaguardar su endeble identidad frente a la amenaza que supondría el contacto con la realidad (“*implosión*”). Esta situación crítica se manifiesta en una incapacidad para interactuar, para “entender el mundo”, e incluso para valerse por sí mismo. En este aspecto, el Dalí residente encaja de lleno en los síntomas del esquizofrénico. De hecho, son numerosas las anécdotas que, relatadas por Pepín Bello u otros compañeros residenciales, perfilan al artista como una persona sumamente torpe y antipráctica, hasta el punto de no ser capaz de comprar un billete de tren, decir la hora, o siquiera cruzar la calle sin ayuda.

A causa de dicha “*inseguridad ontológica*”, el esquizofrénico se percibe a sí mismo como vacío. Siente que *ha perdido su “yo”*. Para ilustrar esta sintomatología, R. D. Laing menciona la interesante entrevista que mantiene con un joven paciente esquizofrénico: ‘De lo que se quejó constantemente es de que no podía llegar a convertirse en una “persona”. No tenía “sí mismo”. “Soy sólo una respuesta a otras personas, carezco de identidad propia”.’ (Laing, 1978: 44). Por esta razón, los esquizofrénicos recurren de manera habitual a la construcción de “*falsos-yo*”. Consisten básicamente en personalidades “confeccionadas” por el individuo con objeto de proporcionarse una ayuda, soporte o estructura, con la que reforzar su “yo” en vías de

---

<sup>151</sup> Su hermana le recuerda en esta época como un individuo de aspecto poco menos que histriónico: ‘En efecto, la indumentaria de Salvador llegaba ya a un grado de extravagancia alarmante. Acaso por ser los últimos tiempos que le quedaban de ser el “señor Patillas”, acentuaba más los rasgos que como tal le caracterizaban. La melena le cubría enteramente el cogote; la chalina asumía unas proporciones enteramente anormales; llevaba, además, una boina negra y peluda y una capa muy extraña.’ (Dalí, 1993: 90).

desaparición. Lo interesante del fenómeno es que estas personalidades no son sencillamente superposiciones aplicadas a una identidad ya existente, sino que estos nuevos “yoes” producidos por el esquizofrénico se convierten en *su propio* “yo”, dado que no hay uno de base. Por tanto, son identidades variables, cambiantes, mutables. No son una careta ficticia: el “falso-yo” es tan verdadero como el “yo” que se diluye en la mente del esquizofrénico; pues, en realidad, no puede hablarse de “verdad” o “mentira”, tan sólo de “producción” o “representación”. En estas circunstancias, el esquizofrénico se perfila de acuerdo a un “yo *no-encarnado*”, según la terminología de Laing. En efecto, los “falsos-yo” no tienen nada que ver con el *teatro de la representación*. De este modo, se trata de un *proceso performativo* de construcción subjetiva, que generalmente incita al esquizofrénico a producirse conforme a personalidades únicas y extravagantes, de rasgos muy similares a los que presentaba Dalí en su “falso-yo” del “Señor Patillas”.<sup>152</sup> Así pues, ¿qué duda cabe de que el joven Dalí era un incipiente esquizofrénico!

### **6.2.2. Rumbo hacia la paranoia.**

En cualquier caso, en el proceso de creación de los “falsos-yo” existe cierto riesgo de articulación paranoica de la personalidad, que debe ser tenido en cuenta. Después de todo, el fenómeno del “falso-yo” no se entiende si no es por el miedo del esquizofrénico a extraviarse “a sí mismo”, a perder su personalidad, a que se distorsione su “yo”. Por tanto, la identidad auto-construida del “falso-yo” es también una medida que toma el esquizofrénico para fortalecer y conservar cierta noción yoica, y así evitar su total desaparición en cuanto sujeto. Visto así, el “falso-yo” aportaría seguridad ontológica y un modo de *organización* contra la disgregación psíquica. Es justamente en este riesgo de “molarización” donde comienzan a enturbiarse los aspectos esquizoides de Dalí, que poco a poco irán apuntando hacia formas plenamente paranoicas; pasando de un itinerario rizomático a otro de “raicilla”. Y es que, en efecto, Dalí se confiesa inseguro de su propio “yo”: ‘Yo no sé si existo de verdad. Mis sueños, mis actos, mis placeres, la sucesión de mis días, son una difuminación de irrealidad onírica.’ (Dalí, 2003I: 160). Como el paciente de Laing, Dalí duda de su existencia, se percibe diluido, irreal; *no sabe si existe*. El suyo es un “yo” que se desvanece. Por eso, es comprensible que Dalí reconociera

---

<sup>152</sup> Otro historial médico de Laing es el de David, de 18 años, esquizofrénico grave, cuyo perfil parece una copia de Dalí en la época de la “Resi”. Véase la similitud entre el “Señor Patillas” y la descripción que hace Laing de su paciente: ‘Por ejemplo, asistía a las clases vestido con una capa con la que se cubría los hombros y los brazos; usaba bastón; todos sus modales eran totalmente artificiales; su lenguaje consistía, en gran parte, en citas. [...] El muchacho era un personaje de aspecto fantástico: un Kierkegaard adolescente, interpretado por Danny Kaye. Llevaba el pelo demasiado largo, un cuello de camisa demasiado grande, unos pantalones demasiado cortos, unos zapatos demasiado grandes y, además de esto, ¡su capa y su bastón de vestuario de teatro de segunda clase! No era simplemente excéntrico: no pude evitar la impresión de que este joven *jugaba* a ser excéntrico. Todo el efecto era amanerado y urdido.’ (Laing, 1978: 66).

sentir miedo ante la idea de volverse loco –el miedo a ver escindida su personalidad, el miedo a perderse a sí mismo, a abandonar la cordura.<sup>153</sup> Dalí lo tiene muy claro: ante todo *él no va a volverse loco*. Es más, este es, de hecho, el gran error que Dalí recrimina a Nietzsche, una de sus lecturas fundamentales en la adolescencia; el error de *haberse vuelto loco*: ‘El día de mi primera lectura de *Así hablaba Zaratustra*, me formé ya mi concepto de Nietzsche. ¡Se trataba de un hombre débil, que había tenido la debilidad de volverse loco! Estas reflexiones me proporcionaron los elementos de mi primera consigna, aquella que debía convertirse, andando el tiempo, en el lema de mi vida: “¡La única diferencia entre un loco y yo es la de que yo no estoy loco!”.’ (Dalí, 2003I: 935-936).<sup>154</sup>

Finalmente, en esta convicción daliniana encontramos la disposición que llevará al artista a abandonar sus tempranas características esquizoides y decantarse por una subjetivación paranoica. Ocurre que, en su afán por “no volverse loco”, Dalí intenta poner todos los medios a su alcance para no perder su “yo”; por tanto, para no caer en la disolución esquizofrénica. Es por eso que se mostrará cada vez más interesado en la paranoia. Los motivos de su elección -que como se verá en adelante, es consciente y fundada- remiten a la naturaleza patológica de este tipo de psicosis; la cual, al contrario que el grupo de las esquizofrenias, se caracteriza por ser la vertiente “racional” de la locura. En concreto, en lugar de desintegrar el “yo” -como hace la esquizofrenia-, la paranoia se manifiesta en una solidificación yoica, llevada a cabo a través de una centralización identitaria en torno a principios delirantes (delirios de grandeza, de celos, de persecución, somáticos, etc.) que permiten al individuo interpretar la realidad de acuerdo a sus obsesiones y amoldarla a su propio “yo”. El paranoico es, pues, el gran *intérprete* de signos, el que lee la realidad según sus inclinaciones y así consigue controlar lo que le rodea en función de su “yo”.<sup>155</sup> Por eso la paranoia es a ojos de Dalí la única tabla de salvación asegurada frente al

---

<sup>153</sup> Hasta tal punto llega su terror que Dalí dice huir de los locos por miedo al contagio: ‘También evito a los locos, por miedo a contagiarme.’ (Dalí, 2003II: 85). Testimonio que no resulta inapropiado en un individuo cuya ascendencia familiar contaba con un señalado caso de demencia, el del abuelo paterno; temiendo el artista haber heredado tan terrible tara. El abuelo, Galo Dalí y Viñas, había nacido en el pueblo costero de Cadaqués (que tan relevante sería en la vida y obra de su célebre nieto); localidad situada en la comarca del Alto Ampurdán, una zona torturada por el viento de tramontana, al que el dicho popular atribuía la capacidad de alterar el ánimo y volver loca a la gente. Por miedo a este angustioso destino, el abuelo de Dalí dejó Cadaqués para instalarse con su familia en Barcelona; donde sin embargo no evitaría un creciente delirio paranoico de persecución, terminando sus días a los treinta y seis años, al arrojarle de cabeza desde la tercera planta al patio interior de su casa. Idéntico sistema de suicidio intentó también uno de sus hijos, Rafael, tío de Dalí, aunque en este caso sin éxito. La trágica historia del abuelo se mantuvo en secreto durante años para evitar el escándalo social y el trauma de los nietos.

<sup>154</sup> [La cursiva es mía].

<sup>155</sup> Como el psicoanalista, el paranoico reinterpreta la realidad para acomodarla a sus propias teorías. Es sabido que el paranoico ve constataciones de sus delirios por doquier. Piénsese por ejemplo en los delirios de persecución o de celos, en los que el paranoico cree encontrar en cada gesto, palabra o comportamiento, una señal de sus sospechas. En este sentido, el paranoico personifica otro “efecto



tan temido riesgo de la despersonalización esquizofrénica. En cambio, frente a este apaciguamiento subjetivo que trae consigo la paranoia, Deleuze y Guattari insisten en reivindicar la figura del “esquizo”, incluso sirviéndose del mismo ejemplo que usase Dalí, sólo que al revés; pues para los autores de *L’Anti-Ædipe* el modelo de “esquizo” es justamente Zaratustra: aquel que *ha perdido el miedo a volverse loco*.<sup>156</sup>

Ciertamente, Dalí no se atrevió a abandonarse por completo a su tendencia esquizoide. El miedo actuó como eficaz acicate, provocando un punto de inflexión en su recorrido subjetivante. Aquí es donde la paranoia ofrece a Dalí una alternativa, un apoyo “molar” contra la disgregación esquizofrénica y una seguridad ante la duda constante de su propia existencia. Dalí abraza la paranoia y la ensalza como *modus operandi* de su producción *autopoiética*. Según su testimonio: ‘Gracias a la paranoia, es decir, la exaltación orgullosa de mí mismo, he conseguido salvarme de la anulación que me produce la duda sistemática sobre mi persona.’ (Dalí, 2003II: 276). Con lo cual, aquellos “devenires” esquizoides que comentábamos en relación a la infancia y juventud del pintor (“devenir-Napoleón”, “devenir-Rafael”, etc.), acaban siendo objeto de “reterritorialización”, convertidos en una identidad “molar” de carácter paranoico.<sup>157</sup> Por este procedimiento, Dalí tipifica su personalidad, antes rizomática, en la

---

Rosenthal”, ya que encuentra en torno suyo las pruebas que va buscando para respaldar su propia voluntad interpretativa, así fortaleciendo las cualidades reguladoras del “yo”.

<sup>156</sup> Deleuze y Guattari definen así a los “esquizos”: ‘*Ces hommes du désir (ou bien n’existent-ils pas encore) sont comme Zarathoustra. Ils connaissent d’incroyables souffrances, des vertiges et des maladies. Ils ont leurs spectres. Ils doivent réinventer chaque geste. Mais un tel homme se produit comme homme libre, irresponsable, solitaire et joyeux, capable enfin de dire et de faire quelque chose de simple en son propre nom, sans demander la permission, désir qui ne manque de rien, flux qui franchit les barrages et les codes, nom qui ne désigne plus aucun moi. Il a simplement cessé d’avoir peur de devenir fou. Il se vit comme la sublime maladie qui ne le touchera plus. Que vaut, que vaudrait ici un psychiatre?*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 156).

[‘Estos hombres del deseo (o bien no existen todavía) son como Zaratustra. Conocen increíbles sufrimientos, vértigos y enfermedades. Tienen sus espectros. Deben reinventar cada gesto. Pero un hombre así se produce como hombre libre, irresponsable, solitario y gozoso, capaz, en una palabra, de decir y hacer algo simple en su propio nombre, sin pedir permiso, deseo que no carece de nada, flujo que franquea los obstáculos y los códigos, nombre que ya no designa ningún yo. Simplemente ha dejado de tener miedo de volverse loco. Se vive como la sublime enfermedad que ya no padecerá. ¿Qué vale, qué valdría aquí un psiquiatra?’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 136)].

<sup>157</sup> Dalí comentaba que su “pasión napoleónica” estaba relacionada con un inexplicable “enjambre de emociones eróticas” y “nutritivas”, suscitadas a partir de un retrato de Napoleón que recordaba haber visto de niño en la casa familiar. Y sin embargo, aun siendo consciente de este cúmulo de conexiones rizomáticas, puramente inconscientes y libidinales, Dalí las orienta hasta quedar reterritorializadas bajo la losa de la paranoia, en concreto a través del *delirio de grandeza*. Dalí cita a este respecto a otro individuo de aspiraciones igualmente grandilocuentes y delirantes: Sigmund Freud, que idolatraba a carismáticos líderes históricos y grandes conquistadores, desde Aníbal a Napoleón, queriendo llegar a ser él también uno de ellos. ‘Del hecho de que Freud venerara indistintamente a Aníbal, Napoleón, Masséna, Cromwell, sin olvidar, naturalmente, a Goethe y a Shakespeare, puede concluirse cuando más que tenía una necesidad imperiosa de realizar cosas grandes y nuevas, que aspiraba, como sus maestros, a descubrir, a dar a conocer y a dominar aspectos nuevos de la realidad. La investigación científica, aunque menos espectacular que la conquista militar o el dominio político, podía prestarse muy bien a un propósito semejante.’ (Robert, 1966: 48).

concepción esperpéntica de un “falso-yo” arborescente, tras el cual parapetarse para evitar la disgregación ontológica. Por tanto, los “falsos-yo” dalinianos, en vez de mantenerse como “líneas de fuga”, echan raíces y se transforman en una suerte de “rostro” que Dalí se encargará de *representar* en adelante. Este es el riesgo que localizábamos en el proceso de “*double bind*”: el riesgo de que el “esquizo” quedase atrapado en el polo paranoico. Por esta razón, Deleuze y Guattari aconsejaban precaución a la hora de emprender el *paseo* rizomático, pues existe el peligro de posibles “sobrecodificaciones”. En cambio, la balanza daliniana se inclina desde un principio hacia el polo paranoico, pues ya incluso desde su temprano “devenir” como “niño-rey” el artista empezaba a dar señales de una abrumadora “reterritorialización” despótica.<sup>158</sup>

Ocurrirá lo mismo con su “devenir-Velázquez”. Un “devenir” que le hubiera servido a Dalí para diluir su “yo”, y que sin embargo, queda reterritorializado en un *papel* que el artista *encarna*; hasta el extremo de que los famosos bigotes dalinianos constituyen una versión adaptada de los que luce Velázquez en el lienzo de *Las Meninas*. De hecho, el delirio de grandeza que experimenta Dalí en relación con Velázquez llega a cotas tales como considerarse su heredero artístico; convicción que justifica por haber sido llamado a ser el siguiente “salvador” de la pintura, como siglos antes lo fue el sevillano. Razón por la cual había sido bautizado con el nombre de Salvador: ‘Mis padres me bautizaron con el mismo nombre de mi hermano -Salvador- y estaba destinado, como mi nombre indica, a nada menos que salvar la pintura del vacío del arte moderno [...]’ (Dalí, 2003II: 246). Hallamos aquí otro Complejo mesiánico; de nuevo, otro André Breton, otro Freud. En Dalí encontramos otro “enviado” para salvar a la masa extraviada, otro pastor de ovejas descarriadas. Él, Salvador Dalí, estaba destinado a ser un Napoleón del arte; un segundo Velázquez. Ahora bien, no queda aquí la cosa, el siguiente paso en este creciente proceso paranoico será convertir a *Dalí* mismo en el próximo objeto de delirio. Ya no basta Napoleón, ya no basta Rafael, ni Velázquez. *Dalí aspira a convertirse en Dalí*. ‘Ya he contado otras veces que, cuando tenía seis años, quería ser cocinero. A los siete, Napoleón. Pero la edad del uso de la razón me enseñó que la más alta ambición era ser Dalí.’ (Dalí, 2003II: 194). De esta forma, en vez de continuar una trayectoria de fuga, Dalí se enraíza y *termina produciéndose como su propio personaje*. Ese personaje público, amigo de

---

<sup>158</sup> De partida, el artista se refiere a esta modalidad de su “yo” infantil como el estado subjetivo de un “anarquista-monárquico”; esto es, una confluencia de imposibles polarizados, que por un lado aúna la tendencia a la libertad caótica, y por otro, una tendencia de dominación racional. Se trata de una combinación que podríamos calificar plenamente de *paseo* “*esquizo-paranoide*”; que recuerda, además, al proceder artaudiano de Heliogábalo, el “anarquista coronado”, que siendo rey, “deviene-anarquista”. Pues bien, esto que pareciera un “dispositivo” esquizoide, pronto se torna paranoico, pues Dalí busca justo lo contrario, convertirse en *el déspota de su propia anarquía*. Dalí lo explica en estos términos: ‘En este periodo me sentía un “anarquista integral”, pero era una anarquía de mi cosecha, completamente especial y antisentimental, una anarquía en la que yo pudiese reinar como supremo y antojadizo desorganizador -una monarquía anárquica-, a cuyo frente estaría yo de rey absoluto.’ (Dalí, 2003I: 448).

la fama y el dinero; el Dalí “Avida Dollars”, como le llamó Breton. El fenómeno es tan acusado que el artista llega incluso a hablar de sí mismo en tercera persona. Habla de *Dalí*. Con esto, Dalí alcanza su más alta cota como paranoico: ‘La paranoia es mi misma persona, pero dominada y exaltada a la vez por mi consciencia de ser.’ (Dalí, 2003II: 481).<sup>159</sup>

Así pues, Dalí se adhiere finalmente al extremo paranoico, y ahí permanece, repitiéndose en un “Eterno Retorno de lo mismo”, encasillado en su papel: *Dalí como personaje*. Se trata de un recurso básico de la paranoia. Para fortalecer su identidad, Dalí pone en escena *la representación de sí mismo*.<sup>160</sup> En otras palabras, para evitar la desaparición de su “yo”, Dalí emprende una *conquista de sí mismo*; identidad propia que rastrea desesperadamente. En esta coyuntura, codifica sus “disfraces rizomáticos” (Napoleón, Velázquez, etc.) y elabora a partir de ellos un *uniforme*, recubierto de *espectacularidad*. El artista lo afirma con claridad notoria: ‘El vestir es esencial para triunfar. En mi vida son raras las ocasiones en que me he envilecido vistiendo de paisano. *Siempre voy de uniforme de Dalí*.’ (Dalí, 2003I: 980).<sup>161</sup> Desde joven, Dalí se consideró un “poseur”, tanto en su forma de vestir, como de hablar, planteándose incluso si él mismo no era más que una pose. En el “diseño” de dicha pose intervendrá finalmente la colaboración determinante de Gala, esposa y musa, que ayuda a moldear con maestría la personalidad definitiva del “Dalí paranoico”. Como se verá, es justamente a partir del encuentro con Gala, en el verano de 1929, que la actitud de Dalí sufre un giro radical desde un posicionamiento “esquizo” a otro paranoico. Y es que con la aparición de Gala, los recursos paranoicos de Dalí se disparan, dado que la atracción plantea un difícil reto para el débil “yo” de Dalí, que teme verse sobrepasado, anulado y “engullido” por la mujer amada. El “yo” daliniano experimenta así un incremento de la amenaza externa contra su seguridad, y por eso, su sistema defensivo -la paranoia- se incrementa también, asentándose desde entonces como una constante. En cambio, sorprende que en la etapa previa a comenzar el noviazgo con Gala, Dalí atravesase un intervalo marcadamente “esquizo”, influido sobre todo por su relación afectiva con Lorca, que alcanza su máxima expresión entre los años 1925 y 1928. Así las cosas, podemos distinguir

---

<sup>159</sup> La principal influencia teórica de Dalí en lo relativo al mecanismo interno de la paranoia es sin duda la obra de Jacques Lacan, especialmente *De la paranoia en sus relaciones con la personalidad* (1932). Lo cual tampoco resulta sorprendente si se tiene en cuenta que el psiquiatra, muy interesado por el movimiento surrealista, tuvo ocasión de entrevistarse con el pintor, y de colaborar con él en alguna publicación. Así mismo, Dalí pudo conocer el libro *Las locuras rasonantes: el delirio de interpretación*, de Sérieux y Capgras, publicado en 1909.

<sup>160</sup> En esto recuerda también Dalí al paciente esquizofrénico de Laing antes referido, cuya construcción subjetiva se torna un “rostro”, útil para sobrellevar su patológica timidez: ‘Descubrió que, en cierta medida, podía vencer esta timidez, esta excesiva conciencia de sí y esta vulnerabilidad desempeñando siempre un papel. [...] Comúnmente, a su juicio, estaba desempeñando el papel de algún otro, pero a veces desempeñaba el papel de sí mismo (su propio yo). Es decir, no era simple y espontáneamente él mismo, sino que *hacía el papel* de ser sí mismo.’ (Laing, 1978: 67).

<sup>161</sup> [La cursiva es mía].

un Dalí “pre” y “post” Gala. Un Dalí anterior a Gala, que discurría todavía como “esquizo”, y un Dalí posterior a la llegada de la musa, que pone en acción su potencial paranoico.

### 6.2.3. Dalí, “Gala-Gradiva” y el nuevo Narciso.

En resumidas cuentas, es a partir del contacto con Gala que la tendencia esquizoide de Dalí sufre el definitivo viraje hacia el sendero de la paranoia. Un bandazo direccional que notaron incluso los amigos del artista, en especial Buñuel, Lorca y Pepín Bello, que vieron nacer un Dalí distinto al amparo de Gala. Sucede que la *pose* paranoica se acrecienta hasta niveles insospechados a causa del riesgo que trae consigo el estado de enamoramiento. Esta circunstancia desestabiliza la ya de por sí escasa seguridad ontológica de Dalí, que debe hacer frente a una situación que requiere considerable fortaleza de personalidad. Más o menos verídicas, resultan indicativas las anécdotas que relata el propio artista sobre sus desesperados intentos de captar la atención de Gala para conquistarla. Por ejemplo, se teñía de azul las axilas, se untaba excremento de cabra por el cuerpo, se colocaba una flor detrás de la oreja; a lo que se unía una total incapacidad para hablar con ella, impedido por súbitos e incontrolables accesos de risa. Salta a la vista que Dalí mantiene aún el miedo esquizofrénico al contacto con el mundo externo; el miedo a que las relaciones con los demás produzcan en él la pérdida de su “yo”. Según expone Laing, este miedo “autístico” del esquizofrénico se ramifica en tres vertientes: “despersonalización”, “petrificación” y “ser devorado”. Si en el caso daliniano, el aislamiento y la timidez patológica eran reacciones evidentes de la “despersonalización” y “petrificación”, respectivamente, ¿en qué se percibe la tercera modalidad, la del miedo a “ser devorado”? En concreto, el hecho de la relación amorosa adquiere para Dalí un barniz de peligro en lo que atañe a la unión física con la otra persona, en el temor de ser devorado por la mujer; “*femme fatale*”, mujer vampiresa, que en el universo daliniano se materializa en la imagen de una mantis religiosa, la hembra de insecto que devora a su compañero tras el coito.<sup>162</sup>

Una imagen de “*femme affamée*” (“mujer famélica”) que Dalí visualiza en la actitud orante (acechante) de la figura femenina en *El Ángelus* de Millet; lienzo que persigue al artista como obsesión delirante a lo largo de los años, plasmándola en numerosas obras propias, como *El “Ángelus” arquitectónico de Millet* (1933), *Atavismos del crepúsculo (obsesiones)* (1934), y *Reminiscencia arqueológica del “Ángelus” de Millet* (1935). Aunque sin duda el mejor testimonio de su fobia es el libro que titula precisamente *Mito trágico del Ángelus de Millet*

---

<sup>162</sup> La obsesión de la mantis religiosa no fue exclusiva de Dalí, sino que marcó también a otros artistas surrealistas, como André Masson, Max Ernst y Óscar Domínguez. Esta extendida fobia “sexual”, entre los miembros del movimiento surrealista se cree vinculada al artículo de Roger Callois “*La mante religeuse: de la Biologie à la Psychanalyse*”, publicado en la revista *Minotaure* en 1934.

(1963). Consecuencia de ello, el miedo de Dalí a ser agredido y destruido en la unión sexual adquiere valores, por así decirlo, “comestibles”, ya que se trata, en resumidas cuentas, del miedo a ser “asumido” por el otro de cara a su propia nutrición pro causa de la violencia libidinal. Freud mismo comparaba ambas actividades: el acto de comer y el acto sexual: ‘El acto de comer representa una destrucción del objeto con la finalidad de la incorporación; el acto sexual, una agresión con el propósito de la más íntima unión.’ (Freud, 1966: 17). Lo cual no carece tampoco de verosimilitud, puesto que según planteaba Freud, los instintos primarios del ser humano son el sexual y el alimenticio. Por eso concluye Dalí una idea de amor como *fenómeno canibalístico*, ante el cual siente auténtico pavor. Este rasgo, como decimos, se debe al miedo a perder su “yo” al fundirse con el ser amado.<sup>163</sup> Dificultades psicológicas que se traducen así mismo en un sentimiento de impotencia, creyéndose el artista incapaz de llevar a cabo las demandas contundentes del acto sexual, por desconfianza en el propio vigor físico. Dalí se consideraba, por tanto, una víctima propiciatoria de las pulsiones violentas de la libido de la otra persona. Así le suplicaría a Gala: ‘No me hagas daño. Prométemelo. Nunca nos haremos daño.’ (Dalí, 2003II: 407).

Ciertamente, en esta tesitura, Gala desempeña a ojos de Dalí una función clave en la “cura” de esta fobia psíquica. Es más, Dalí proclamaba abiertamente haber sido sanado por Gala, su personal “*Gradiva*”; como analogía del personaje de la novela de Jensen, que salvó al protagonista, el arqueólogo Norbert Hanold, de una grave obsesión delirante. Un relato que en su día despertó el interés del propio Freud, que lo analizó en *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (1907), obra que Dalí, como buen admirador del maestro del psicoanálisis, conocía a la perfección. Así pues, “*Gala-Gradiva*” cura a Dalí de su timidez enfermiza y de su miedo a la sexualidad. ‘Díjome: “¡Niñito mío! No nos separaremos nunca”. Estaba destinada a ser mi *Gradiva*, “la que avanza”, mi victoria, mi esposa. Pero, para ello, tenía que curarme, y ¡me curó!’ (Dalí, 2003I: 638). Ahora bien, ¿cómo logró la amada suprimir esta inseguridad ontológica en Dalí? Sencillamente, reforzando el débil “yo” daliniano por medio de los malogrados conatos paranoicos que el propio artista había empezando a desarrollar (recuérdense los estrafalarios recursos de conquista urdidos por Dalí). Así pues, será Gala quien, por medio de su “acción sanadora”, se encargue de llevar a su máxima realización la paranoia

---

<sup>163</sup> La psicoanalista Sabina Spielrein indagó en este maridaje sexo-destrucción en su tesis doctoral, *Sobre el contenido psicológico de un caso de esquizofrenia (demencia precoz)*, de 1911. Al año siguiente, Spielrein publicaba un artículo que ahondaba en la cuestión, titulado “La destrucción como causa del nacimiento”. En ambos trabajos, argumentaba la autora que la unión sexual sugería al esquizofrénico un miedo desbordante, por ver materializada la completa disolución de su “yo”. Las investigaciones de Spielrein constituyen una incursión pionera en lo que Freud bautizaría después como “pulsión de muerte” en *Más allá del principio del placer* (1920). (Sobre este tema, ver: Molina Barea, María del Carmen (2012): “Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte”, *Anales de Historia del Arte*, Nº 22, pp. 167-192).

de Dalí. Como “Gradiva”, su labor consiste en robustecer la entidad yoica de Dalí frente a su disolución esquizoide. La forma de hacerlo será acrecentar los procesos paranoicos de centralización identitaria del artista y canalizarlos hacia su persona, que, como objeto de amor externo, se erige en soporte ontológico de la identidad daliniana en descomposición. Esta es, pues, la cura de Gradiva: un fortalecimiento ontológico, que parece una equivalencia de la curación del psicoanalista, en tanto que coinciden en el objetivo de apuntalar el “yo” psíquico. ¡”Reterritorialización” en ciernes! Las “líneas de fuga” del “esquizo” daliniano quedarán atoradas en adelante.

Cabe afirmar entonces que Gala ayuda a Dalí a *enraizarse*, a hacerse fuerte en una personalidad *encarnada*; en un “falso-yo” que ha dejado de ser “nómada” para convertirse en un “microfascismo”. Se concluye así que dicha intervención “curativa” incita a Dalí a “*devenir-paranoico*”, abortando el “esquizo” que fue en un principio. Gala pule al “Dalí paranoico”; ese personaje mediático, ajeno a toda timidez (ya no se siente inseguro, pues tiene un papel firme que representar), con cuyo rol Dalí se identifica, representándolo hasta el final de sus días. ¡Por fin se ha encontrado a sí mismo! Gala colabora así en el afianzamiento de la personalidad de Dalí, prestándose ella misma como marco referencial en el que acotar los parámetros subjetivos del artista. Sirviéndonos de la metáfora de Lacan, Gala se convierte en el espejo que devuelve a Dalí una imagen segura y definida de sí mismo; el reflejo delineado de un Narciso que antes se percibía difuso en la superficie de la fuente cristalina. Así pues, si como decía Lacan, en esta “fase especular” el bebé se hace consciente de sí mismo y accede a la adquisición de su propio “yo”, lo consigue gracias al rostro de la madre, que le mira, y funciona como reflejo del hijo, a quien otorga un sentido existencial consistente, antes amorfo. Pues bien, Gala es ahora la *madre* de Dalí. Dalí se refleja en Gala. Ella es la que le da seguridad y la que le confiere noción ontológica propia. ‘Fui su recién nacido, su niño, su hijo, su amante [...] Ella se arrogó a ser mi protectora, mi divina madre, mi reina. [...]’ (Dalí, 2003I: 405). Gala, a la vez madre, esposa y amante, hace de Dalí su hijo único, y se convierte ella misma en una segunda Yocasta, que imprime sobre su vástago otro modo edípico de construir el “yo”: la paranoia. De este modo contrarresta la fragmentación esquizofrénica del Dalí joven.

Aún más, siguiendo a Deleuze y Guattari, la paranoia es la expresión de una fijación narcisista. O lo que es lo mismo, una identidad centralizada en un “yo” que bajo ningún concepto quiere prodigarse en relaciones externas a sí mismo, por miedo a desintegrarse. En palabras de Freud, este concepto, “*narcisista*”, designa el hecho de que un individuo ‘conserva su libido en el yo y no destina ninguna parte de ella al revestimiento de objetos.’ (Freud, 2003b: 130). En cambio, el “esquizo” es todo lo contrario; el “esquizo” se abre a una multiplicidad de

trayectorias y se mezcla en una simbiosis *anorgánica*. Es un “cuerpo” intersubjetivo. A diferencia del narcisista, el “esquizo” carece de reflejo, no tiene imagen, ignora la “reterritorialización” de la “*facialidad*”. Su imagen, en todo caso, sería la resultante de un caleidoscopio: un compuesto poli-*facético* (multitud de caras, ningún “*rostro*”). Por tanto, el “esquizo” no puede ser narcisista. ‘*Ce sont les machines désirantes d’une part, et d’autre part la machine œdipienne-narcissique.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 148).<sup>164</sup> Y sin embargo, el mito de Narciso no tendría por qué haber devenido necesariamente un correlato de esta *molaridad paranoica*, pues en origen, el joven reflejado en la superficie del agua fue el mayor caso de identidad *duplicada*, de imagen *diluida*, de subjetividad *desdibujada* y *fluida*. Pues Narciso era en un principio el gran disociado de su propia imagen. Narciso, el individuo esquizoide que progresivamente fue perdiendo su subjetividad en beneficio de la de su doble. El problema surge cuando ese doble se codifica y toma forma sólida como un ente centralizador —esto es, cuando Narciso se enamora de su reflejo. Es justo lo que le ocurre a Dalí, que sobrecodifica su “devenir-Narciso” cristalizando en un “*hiper-Narciso*”. Como reza oportunamente el verso machadiano: ‘Ese tu Narciso/ ya no se ve en el espejo/ porque es el espejo mismo.’ (Machado, 2006: 282). ¿Y quién es el espejo de Dalí? La respuesta es sencilla: Gala ejerce las funciones especulares en virtud de las cuales “Dalí-Narciso” queda reterritorializado; enamorado de una imagen fantasmática sugerida por la instancia de poder.

De esta forma, el encuentro determinante con Gala señala la transición entre dos etapas erótico-libidinales en la producción subjetiva de Dalí: la primera, marcada por un primigenio narcisismo todavía no reterritorializado, y la segunda, consistente en una conversión centralizadora, de la que emana el Narciso paranoico integral. Recordemos que la primera etapa, correspondiente al “Dalí esquizo”, tenía por protagonista al tímido “Señor Patillas” de la “Resi”, que era un onanista declarado, incapaz de dirigir su pulsión sexual hacia un objeto externo a causa del miedo destructor que semejante experiencia le sugería. Un tipo de libido que Freud calificó como “*libido narcisista*”, “*libido infantil*” o “*libido perverso-polimorfa*”. Una libido “anárquica”, opuesta a la norma sexual y a la organización genital de la vida adulta en el marco de la sociedad “civilizada”. Esta energía libidinal de Dalí, infantil y des-*organizada*, cambia radicalmente con la irrupción de Gala; circunstancia que incita a Dalí a modificar su “libido narcisista” por una “*libido objetual*”. Esto supone el abandono de la actitud autoerótica inicial, y la redirección libidinal hacia un objeto externo: Gala, su futura esposa.<sup>165</sup> Así se comprueba que

---

<sup>164</sup> [‘Son las máquinas deseantes, por una parte, y la máquina edípica-narcisista, por otra.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 130)].

<sup>165</sup> Freud explica la conversión libidinal del niño (“libido narcisista”) en la del adulto (“libido objetual”) como el proceso natural que fortalece el “yo”, ayudando a dominar las pulsiones del “ello”. En sus palabras, ‘observamos también que esta transmutación de una elección erótica de objeto en una

“Gala-Gradiva” *normaliza* la actividad libidinal de Dalí, sanándolo de su narcisismo original. Pero no se pase por alto que la cura consistirá precisamente en revestir ese primer narcisismo de otro mucho más peligroso: el narcisismo de la paranoia y de los delirios egocéntricos de grandeza, de donde surge el excéntrico personaje del que acaba *enamórase* Dalí. Este es el “segundo Narciso”, un Narciso “molar” que rehúye el “esquizo”, dado que éste se resiste a encarnar cualquier identidad definida. Así pues, *Narciso se ha metamorfoseado*. Gala es ahora el nuevo Narciso. El primer Dalí asiste a su ocaso en el cuadro *El gran masturbador* (1929), pintado justamente en el año del encuentro con Gala, mientras la segunda fase narcisista, acaparada ya por la acción paranoica derivada de Gala, queda representada, como no podía ser de otra forma, en *La metamorfosis de Narciso* (1937):

Mas tú, Narciso,  
formado por tímidas eclosiones perfumadas  
de adolescencia transparente,  
duermes como una flor de agua.  
Ahora se aproxima el gran misterio,  
ahora tendrá lugar la gran metamorfosis.  
[...]  
Cuando esa cabeza se raje,  
cuando esa cabeza estalle,  
será la flor,  
el nuevo Narciso,  
Gala, mi narciso.

Como ha venido ocurriendo con el resto de “devenires” dalinianos, el Narciso primigenio se convierte enseguida en objeto de “reterritorialización”. Si tan sólo no hubiera brotado el nuevo Narciso... Si tan sólo no hubiera estallado esa cabeza, la “cabeza-huevo” (tan frecuente, por otra parte, en la producción pictórica daliniana), si tan sólo el primer Narciso no hubiera dado paso al segundo, quizá, sólo entonces, Dalí hubiera permanecido como “esquizo” y evitado su “devenir-paranoico”. El Narciso original hubiera operado una progresiva disolución identitaria. No en vano, como observa la historiadora del arte Whitney Chadwick, ‘el mito de Narciso le resulta especialmente útil a los pintores surrealistas en la década de los años 30 como modo de diluir las fronteras entre distintos estados del ser.’ (Citada en Castro, 2008: 85). En cambio, cuando Dalí pinta a Narciso es ya para solidificarlo, y una vez petrificado, hacerlo renacer con una flor atractiva pero peligrosa, como es la paranoica. Si tan sólo el nuevo Narciso hubiera permanecido como huevo... habría habido esperanza. Deleuze y Guattari afirman que el huevo es el ejemplo perfecto de “CsO”; una mezcolanza de elementos, sin orden ni concierto,

---

modificación del yo es para el yo un medio de dominar al ello y hacer más profundas sus relaciones con él, si bien a costa de una mayor docilidad por su parte.’ (Freud, 1983: 24).



previo a toda *organización* biológica. ‘*On sait que l’œuf présente justement cet état du corps «avant» la représentation organique: des axes et des vecteurs, des gradients, des zones, des mouvements cinématiques et des tendances dynamiques, par rapport auxquelles les formes sont contingentes ou accessoires.*’ (Deleuze, 1981b: 33).<sup>166</sup> De hecho, llama la atención la obsesión de Dalí por el huevo; un elemento que aparece con frecuencia en sus obras, y que, tal y como lo entendía el artista, mantiene amplias similitudes con la opinión “deleuzoguattariana”. En concreto, Dalí vinculaba el huevo a su vida prenatal y a sus “recuerdos intrauterinos”, que equiparaba al *estado de presueño*. Así incidía en un sentido de la existencia distinto de la vivencia ordinaria. Por eso son numerosas las ocasiones en que el artista se hace retratar dentro de un huevo, como si estuviese aún en el vientre materno, y concibe también uno de sus más “surrealísticos” inventos: el “*ovocípede*”; una especie de cápsula, entre huevo amniótico y medio de transporte.

#### **6.2.4. Dalí doble, “Gala-Leda” y la “reterritorialización” de las perversiones.**

Finalmente, Dalí pervierte también la potencialidad rizomática del huevo al emplearlo como instrumento de protección contra otro motivo de inseguridad yoica, en este caso, contra la imagen de su “hermano doble”. Dalí siempre se sintió especialmente amenazado por la perturbadora figura de su hermano fallecido, bautizado también Salvador, que despertaba en él una constante duda ontológica y una certeza de la inconsistencia de su propio “yo”.<sup>167</sup> Un “hermano doble” cuya identidad tuvo que liquidar para obtener la suya propia. Por eso, Dalí se propone llevar a cabo la destrucción de su incómodo gemelo para así desterrar definitivamente la tan temida disociación interna: ‘Van Gogh se volvió loco por la presencia de un doble, muerto a su lado. Yo, no.’ (Dalí, 2003II: 275). Una locura que, en cambio, reivindicó Artaud a través del propio Van Gogh.<sup>168</sup> En esta tarea de *matar al hermano muerto*, Dalí se vale de nuevos “dispositivos” paranoicos que le ayuden en la conquista de su propio “yo”. Es en este contexto donde el artista recurre a una reconvertida idea del huevo, relacionada, además, con

---

<sup>166</sup> [‘Se sabe que el huevo presenta justamente ese estado del cuerpo “anterior a” la representación orgánica: ejes y vectores, gradientes, zonas, movimientos cinemáticos y tendencias dinámicas, en relación con las cuales las formas son contingentes y accesorias.’ (Deleuze, 2009: 52)].

<sup>167</sup> ‘Las conexiones de la paranoia con el complejo fraterno [“trauma del doble intruso”] se manifiestan por la frecuencia de los temas de filiación, de usurpación o de expoliación, y su estructura narcisista se revela en los temas más paranoides de la intrusión, de la influencia, del desdoblamiento, del doble y de todas las trasmutaciones delirantes del cuerpo.’ (Lacan, 1977: 85-86).

<sup>168</sup> A lo largo de su extensa producción pictórica, Dalí daría abundantes muestras de este tema obsesivo, siendo quizás el ejemplo más conocido el *Retrato de mi hermano muerto* (1963) en el que, superponiendo las dos efigies, la propia y la del hermano, el artista pinta cerezas negras para componer el rostro de éste, y cerezas rojas para dar forma al suyo. Pues las cerezas, otro elemento iconográfico típico de la pintura daliniana, están también relacionadas con la idea del doble, de los hermanos “gemelos” que están unidos, aun siendo diferentes.

Gala. La función de Gala consistirá, una vez más, en *encarnar* un reflejo sólido y bien contorneado de la identidad de Dalí; reflejo que, en este caso, pasa por emular al hermano muerto y operar así un reflejo positivo del doble daliniano, anulando las repercusiones que este foco de inseguridad provocaba en el artista.<sup>169</sup> De manera que si antes hablábamos de “Gala-Gradiva”, ahora será el turno de “Gala-Leda”; una simbiosis entre la musa daliniana y la madre mítica de los Dióscuros, Cástor y Pólux, los gemelos nacidos de uno de los huevos que puso Leda tras su apareamiento con Zeus metamorfoseado en cisne. De ahí que el artista se hiciera retratar en ocasiones como “Dalí ovocípedo”; Dalí nacido del huevo. Finalmente, Gala como Leda, madre de Dalí y origen del huevo prenatal, consigue eliminar la sombra del doble muerto.<sup>170</sup>

Aparte de suprimir el miedo de Dalí a verse duplicado en el hermano, Gala extirpará también el miedo del artista ante la posibilidad de verse reproducido en un hijo. Pues Gala no ofrece descendencia. Así se evita el terror de Dalí a sentirse utilizado por la mujer como medio para la obtención de un fin deseado -el hijo-, lo que incrementaría la fobia a “ser devorado” en la unión sexual. No cabe duda, Dalí no quiere tener hijos: ‘No tenemos hijos. Y no lo lamento. [...] en el fondo, no deseo que haya seres que lleven mi nombre. No deseo transmitir a Dalí. Quiero que todo termine conmigo.’ (Dalí, 2003II: 66). Ciertamente, un ego debilitado como el de Dalí no podría soportar una situación de duplicidad como la del hermano muerto; convivir con otro ser que le replicase en nombre e identidad, poniendo en tela de juicio la existencia misma de su “yo”. No tener hijos es, pues, un intento desesperado por mantener su seguridad ontológica.<sup>171</sup> Como dijera Gómez de la Serna acerca del protagonista de su novela *El hijo surrealista*: ‘El único problema que no sabía resolver surrealístamente era el de los hijos, los

---

<sup>169</sup> En palabras de Dalí: ‘Cada vez que acaricio la oreja de Gala, acaricio a la vez a mi hermano muerto -mi doble-, a Picasso -que fue una especie de padre edipiano-, y por tanto a mi padre, y a la belleza.’ (Citado en Pérez Andújar, 2003: 20).

<sup>170</sup> En esto encontramos la huella de otro “devenir” que Dalí obstruye por vía paranoica: se trata del “*devenir-Dióscuro*”; un caso evidente de “devenir-doble”, que Dalí somete a “reterritorialización”. Téngase además en cuenta que dicho “devenir” había comenzado tiempo atrás, en la época del “Dalí esquizo”, cuando en la Residencia de Estudiantes iniciaba con Lorca esta trayectoria rizomática: poeta y pintor se consideraban almas gemelas, y de esta guisa lo plasmó Lorca en el *Retrato de Dalí como Dióscuro* (1926). En esta época, Lorca y Dalí atraviesan también conjuntamente otros “devenires”, como el “*devenir-San Sebastián*”. Ambos estaban al tanto de que San Sebastián, el patrón de Cadaqués, el pueblo familiar de Dalí, era tenido por el santo figurado de los homosexuales; lo cual les sirve tanto al pintor como al poeta para atravesar las implicaciones inconscientes de esta figura martirial como ente libidinal. En textos diversos, cartas personales, dibujos y fotografías, ambos amigos se adjudican indistintamente atributos del santo. Atiéndase al modo en que Dalí concluye una carta, del año 1927, dirigida a Lorca: ‘En mi san Sebastián te recuerdo mucho y a veces me parece que eres tú... ¡A ver si resulta que san Sebastián eres tú!... Pero por ahora déjame que use su nombre para firmar. Un abrazo de tu SAN SEBASTIÁN.’ (Fernández; y Santos Torroella (eds.), 2013: 92).

<sup>171</sup> Recordemos que Buñuel demostraba una parecida tendencia a “matar al hijo”. Como también Lorca en su *Paseo de Buster Keaton* (1928), texto en el que el actor de cine mudo mata a sus cuatro hijos con un puñal de madera.

futuros enemigos. Le daba miedo de ellos como de sí mismo renovado.’ (Ródenas (ed.), 1997: 350). En efecto, la procreación constituiría para Dalí el mayor riesgo imaginable de disolución yoica, ya que, bien pensado, dos individuos que se funden en el acto sexual asisten a su propia destrucción en cuanto unidad, para dar lugar a la posibilidad de engendrar. El coito, tan temido por los surrealistas -pensemos en Buñuel, sin ir más lejos-, es expresión de una muerte subjetiva. Constituye, en otras palabras, la materialización de la desintegración de la propia identidad, inmolada para el ulterior objetivo reproductor. Es decir, que para dar vida se hace necesario autodestruirse, renunciar a uno mismo, sacrificar el “yo”.

Resulta entonces lógico pensar que este fenómeno atemorizase al “yo” daliniano, el cual vislumbra en la reproducción una amenaza contra su integridad. En consecuencia, los hijos de Dalí serán siempre “hijos no nacidos”; como aquellos del poema “Gesta”, de Gerardo Diego (“Y mi hijo aún no nacido/ lloraba entre las hojas de mi libro”), o los de Lorca, en el poema “Arco de lunas” (“Mis hijos que no han nacido/ me persiguen”). Por estas razones, el narcisista no quiere tener hijos. Consigo mismo le basta; pues ante todo, debe mantener su “yo” a salvo de cualquier perturbación. Además, el narcisista se ve en la difícil dicotomía de gestionar la “libido infantil”, que es incapaz de contribuir a la procreación, como sí puede, en cambio, la “libido de adulto”. La “libido infantil”, según la definición freudiana, es polimorfa, incestuosa y *no reproductiva*. Tan sólo busca el recreo placentero, más allá de la misión reproductora implícita en los circuitos habituales de satisfacción sexual del adulto. Por lo que respecta al narcisista, será siempre un niño, un “anarquista perverso polimorfo”, dado que su propia naturaleza ataca directamente la “tiranía de la organización genital”, sostén de la unidad doméstica, célula a su vez del modelo civilizatorio de la sociedad occidental. Y es que la organización de la libido es el instrumento que colabora con Edipo para encajar la sexualidad polimorfa del niño en el triángulo “papá-mamá-yo”, esto es, para *acomodar el deseo* del niño al itinerario edípico: rivalizar con el padre y desear a la madre –tal y como se extrae del cuadro de Dalí *La acomodación del deseo. Mi madre, mi madre, mi madre* (1929). Por su parte, Narciso, el autosuficiente, no es ni padre ni hijo, y por tanto, no representará jamás el rol sexual “normalizado” en el marco social o familiar. La libido del narcisista no contempla tener hijos, y en tal medida atenta contra los márgenes edípicos, en los que es incapaz de insertarse. Por eso ‘Narciso, protesta contra el orden represivo de la sexualidad procreativa.’ (Marcuse, 1983: 160). En este sentido, el Narciso anarquista, el Narciso del “Dalí esquizo”, no asume ningún rol identitario estipulado por Edipo. Es sencillamente *el gran masturbador*. De hecho, para Freud, el autoerotismo es uno de los elementos determinantes en la aparición de la demencia precoz. Ya los antiguos griegos hablaban incluso de “*philautía*”, o amor de sí mismo, como hermano gemelo de la locura.

Sin embargo, esta libido rizomática del primer Dalí pronto queda reterritorializada en un “dispositivo” paranoico propiciado por Gala. Dalí, ahora “narcisista-paranoico”, se sostiene en su musa para *echar raíces* en una identidad concreta: la del hijo. “Dalí-hijo de Gala”. Se constata fácilmente que la capacidad perversa de la “libido infantil” pierde sus posibilidades afectantes en el momento en que cae víctima de esta “reterritorialización”, a la que se agrega, además, un “dispositivo” sobrecodificador cuya invención se debe al propio Dalí. Se trata del “*cledalismo*”, consistente en la práctica de un encuentro erótico en el que los participantes debían regirse por dos claves fundamentales: el exhibicionismo “*voyeurista*” y un limitado contacto corporal. Todo ello bajo las órdenes rigurosas de un director superior y controlador, el mismo Dalí, que impartía metódicamente las instrucciones oportunas a los convocados a la “orgía cledalística”. Con este tipo de eventos, se pretendía alcanzar un éxtasis erótico sublime a condición de que los sujetos allí reunidos no mantuvieran pleno contacto sexual. Estaba admitida la invención de todo tipo de acciones excitantes preparatorias al coito, pero nunca la unión sexual completa. Recordemos que el perverso era, según Freud, aquel que gustaba permanecer en los trámites preliminares al acto sexual. Por su parte, Dalí se limitaría a asistir como *voyeur*.<sup>172</sup> ‘Mi amor pasa por el alma, mi erotismo por el ojo.’ (Dalí, 2003II: 139). Se trata, en resumidas cuentas, de una estrategia racionalmente organizada y orquestada por Dalí para proteger su “yo”, en la medida en que el erotismo daliniano circunda esencialmente el amor no consumado.<sup>173</sup> En otras palabras, el “cledalismo” se perfila como un recurso para *fixar las tendencias perversas* de Dalí, anteriormente rizomáticas e incodificables. Topamos aquí con el gran peligro que late en todas las perversiones: el peligro de su “reterritorialización”, de lo cual ya daban aviso Deleuze y Guattari.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> En el “*cledalismo*” se da cita el “*voyeurismo invertido*” de los paranoicos, que, por ejemplo, creen verse espiados mientras se visten o desvisten. También recuerda al rampante “*voyeurismo*” buñueliano, del que encontramos abundantes muestras en su cine, como la protagonista de *Belle de jour*, observando tras la mirilla oculta en la pared del prostíbulo. Podría decirse que el propio Buñuel padecía el malestar psicasténico de sentirse observado; sobre todo en los encuentros íntimos con su mujer, obsesión que le obligaba a tapar el ojo de la cerradura, por precaución ante cualquier mirada indiscreta. El protagonista de la pieza teatral de Lorca *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* se revela también como un ocasional *voyeur*: ‘Me casé... por lo que fuera, pero no te quería. Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuanto te vestían de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces!’ (García Lorca, 2008III: 277).

<sup>173</sup> Comentaba Antonio Lara que la imagen que para Dalí simbolizaba el amor perfecto ‘consistía en dos enamorados, separados por unos cuantos metros, totalmente vestidos, que se contemplaban intensamente, sin tocarse, hasta llegar a un violento orgasmo.’ (Lara, 1982: 182). De hecho, en palabras del propio Dalí: ‘El amor no consumado me ha parecido, desde esta experiencia, ser uno de los temas alucinatorios de la mitología sentimental. Tristán e Isolda son los prototipos de una de esas tragedias de amor no consumado que en el reino de los sentimientos son tan ferozmente caníbales como la del alacrán que devora a su macho el día de la boda en el mismo acto de amor.’ (Dalí, 2003I: 484).

<sup>174</sup> Deleuze y Guattari supieron localizar esta problemática en algunos individuos esquizoides que acaban desembocando en un perfil paranoico. Destacan sobre todo a Raymond Roussel -precisamente una figura venerada por Dalí-, cuyas “máquinas deseantes” devienen finalmente un ejemplo paranoico al servicio de la organización edípica. Lo que se comprueba en la sistemática racionalización de su escritura (el “*procédé*”), que el propio Roussel se encarga de interpretar de manera metódica. De forma que en

Además del “*cledalismo*”, Dalí desarrolla otro “dispositivo” para reterritorializar paranoicamente sus perversiones. Se trata de una teoría de inspiración psicoanalítica, relacionada con los valores eróticos del oro, sustancia por la que el artista decía sentir una pasión desmedida. Dalí abraza sin reservas la formulación freudiana según la cual existe una correlación indisoluble entre el amor al oro y el hecho de la defecación; en concreto, entre la tendencia al lujo, y el sentimiento infantil de posesión de los propios excrementos. El niño, lejos de conocer la repugnancia o la vergüenza, siente sus propias heces como parte de sí, y halla en la evacuación un acto de excitación sexual. Mientras tanto, el adulto rechaza sus *desechos* por ser un producto innoble, que querrá sustituir por su opuesto, un productopreciado y valioso: el oro. ‘Es muy posible que la antítesis entre lo más valioso que el hombre ha conocido y lo más despreciable, la escoria que arroja de sí, sea lo que haya conducido a esta identificación del oro con la inmundicia.’ (Freud, 2003a: 53). Por tanto, el amor de Dalí por el oro connota cierta seguridad ontológica, ya que con esta actitud, el artista somete a control la “libido infantil” del erotismo anal. Dalí consigue, una vez más, hacerse con las riendas de un factor que podría empujarle a la vacilación yoica, dado que la “libido infantil” es ante todo *a-sistemática*. Esta producción subjetiva de Dalí como paranoico “rey Midas” se debe también a Gala, quien afianza en el artista la idea del dinero como motivo definitorio del “yo”. En efecto, es bien sabido que Gala inspira en Dalí un profundo delirio crematístico, y le infunde una noción de practicidad económica para la vida en el “mundo real”; habilidad de la que el pintor carecía por completo en la época de la “Resi”.<sup>175</sup> Por así decirlo, *Gala creó al “Avida Dollars”*. En definitiva, es gracias a Gala que Dalí materializa su transición de “esquizo” a paranoico; una dualidad que Ana Iribas Rudín distinguió como el “*primer surrealismo de Dalí*” y el “*segundo*

---

Roussel, como veíamos también en Dalí, todos los elementos relacionados con sus pulsiones perversas quedan perfectamente hilvanados, perfectamente controlados. Por eso dicen Deleuze y Guattari que, en el fondo, Roussel es el gran ejemplo de *perverso paranoico*. Por su parte, Dalí asumiría abiertamente la estética de Roussel, por su estilo sugerente y recargado, muy similar al que usa Dalí en su única novela, *Rostrros ocultos* (1944). Así mismo, la admiración de Dalí por el autor de *Locus Solus* se aprecia en sus propias obras, como la escultura *Lilith y la doble Victoria de Samotracia. Homenaje a Raymond Roussel* (1966), y también en un proyecto cinematográfico titulado *Impresiones de la Alta Mongolia*, producido por Dalí a mediados de los años 70, con un equipo de filmación que marcha a la Alta Mongolia en busca de un hongo alucinógeno de efectos semejantes al LSD. No se olvide que en su lecho de muerte, Dalí seguía teniendo en su mesita de noche un ejemplar de *Impresiones de África*.

<sup>175</sup> En sus memorias, dice Buñuel: ‘Lo que se ignora [de Dalí] es que se trata del individuo menos práctico del mundo. Se le toma por un prodigioso hombre de negocios, por un empedernido financiero. En realidad, hasta su encuentro con Gala no tenía ningún sentido del dinero. Por ejemplo, Jeanne, mi mujer, tenía que ocuparse de sacarle el billete de tren. Un día, estábamos en Madrid en Lorca. Federico le pide que cruce la calle Alcalá para sacar unas entradas en el “Apolo”, donde se representaba una zarzuela. Dalí sale, permanece ausente media hora larga y vuelve sin entradas, diciendo: “No entiendo nada. No sé cómo hay que hacerlo.” En París, su tía tenía que cogerle del brazo para hacerle cruzar el boulevard. Cuando pagaba, olvidaba pedir las vueltas, y todo así. Bajo la influencia de Gala, que le hipnotizó, pasó de un extremo al otro, e hizo del dinero (o, mejor dicho, del oro) el dios que dominaría la segunda parte de su vida. Pero estoy seguro de que, aun hoy, carece de todo verdadero sentido práctico.’ (Buñuel, 1982: 179).

*surrealismo de Dalí*”, y que Max Aub supo apreciar de manera preclara: primero fue el Dalí de la Residencia, y luego el Dalí de Gala:

‘Pero ella [Gala] hizo a *este* Dalí, como Aragon hizo a Elsa. Hubo otro, anterior. El de Federico y el de Luis Buñuel. Lo sabe, lo siente. No tiene remedio. Llano y forrado de talento. Inteligente, sabiendo lo que hace: pompier de verdad, repleto de mal gusto, un poco como Ramón, un tanto como Buñuel, Gaudí o Rusiñol. [...] Gala lo fue todo para él cuando lo desvirgó, sintiéndose hombre en sus entrañas, pero nunca pudo engendrar nada que fuese mejor que lo que había pintado a la sombra de Ana María o de Federico. Lo que le unía a Buñuel era un afán de destruir su mundo. Gala le hizo echarse hacia atrás y lo mantuvo atado al carro de los vencedores, esclavo. Se convirtió en un bufón de sí mismo. Tal vez crean que estoy hablando mal de él: no es cierto.’ (Aub, 1985: 532).

He aquí, por tanto, una nueva modalidad de fusión paranoica entre Dalí y Gala. En concreto, es tal la dependencia ontológica que Dalí tiene respecto de Gala que su implicación subjetivante se traduce en una identificación edípica, y no tanto en un “devenir-Gala”, lo que sin duda habría sido un interesante “dispositivo” rizomático. Sin embargo, la estructura paranoica que rige la relación entre los dos lo impide. Dicho de otra manera, Dalí no pierde su “yo” fundiéndose con el de la amada, sino que se apoya en éste para fortalecer el suyo propio. De esta forma, entre ambos no se produce relación de *molecularidad*; tan sólo una reflexión especular encaminada a un fortalecimiento identitario. No existe realmente entre ellos ningún trayecto nomádico. Gala y Dalí son dos unidades “molares” que se adosan para que la débil subjetividad del pintor no desaparezca. Por eso Dalí es Dalí *en la medida en que es Gala*. Por eso se entiende la firma que usa Dalí, sobre todo a partir de los años 50: un anagrama inspirado en el célebre de Durero, que Dalí versiona para que contenga los nombres “Gala-Salvador Dalí”. ¡Dalí firma sus obras como “Gala-Salvador Dalí”! Gala se convierte, qué duda cabe, en la columna vertebral que Dalí se sostiene para no diluirse. Esta univocidad centralizadora, personificada en la figura de Gala, evita la disgregación esquizofrénica de Dalí. En ella confluyen todos los “Dalí” que habían pululado años atrás (“Dalí-Napoleón”, “Dalí-Rafael”, “Dalí-Velázquez”, “Dalí-Dióscuro”), y los absorbe para devolver al pintor una imagen nítida de sí mismo. ‘Cada vez, Gala hace el amor con todos los Dalí que han existido.’ (Dalí, 2003II: 413). De este modo, las antiguas trayectorias rizomáticas del “Dalí esquizo” quedan bloqueadas para adaptarse a una estructura arborescente; la que le ofrece Gala, quien obra como mano sanadora contra el peligro de la “personalidad múltiple”. Gala es un médium catártico. Gala es la muleta que sirve de apoyo a la subjetividad informe de Dalí, como las sustancias viscosas y derretidas de sus

cuadros.<sup>176</sup> “Gala-espejo”, “Gala-muleta”, “Gala-raíz”. Ella es quien proporciona la solución reconfortante de un “yo” firme, de un “yo” paranoico. Por eso Dalí está constantemente interrogando a Gala: “¿Quién soy?”. Edipo reiterativo. ‘Gala también es una Esfinge, pero compasiva, que, en vez de interrogarme, interroga para mí a los enigmas y guarda en su piel las respuestas.’ (Dalí, 2003II: 51).

#### **6.2.5. Conquistando lo irracional: Dalí freudiano y el método “paranoico-crítico”.**

Así pues, la paranoia será el instrumento que le permita a Dalí actuar sobre los procesos sintéticos de la libido para manipularlos conforme a sus intereses. La utilidad que el artista encuentra en la paranoia se debe al carácter marcadamente racional de esta patología, ya que se trata, por así decirlo, de una locura “racional”, que reordena la realidad en favor de pensamientos obsesivos. Dicho brevemente, la paranoia es una psicosis sustentada en *ideas delirantes*, las cuales conducen al enfermo a realizar una interpretación constante y minuciosa de cualquier situación, por cotidiana que resulte. La finalidad de esta interpretación va orientada a someter la realidad a un juicio lógico, pero acorde al pensamiento delirante del individuo. Esto es, un juicio que acomode el entorno a las propias obsesiones del loco, quien hace así el mundo “a su medida” y ve la realidad “a su manera”. Se trata del procedimiento psíquico que Buñuel puso en imágenes, de manera magistral, en la película *Él*. Por lo tanto, aunque locura, ‘al mismo tiempo, la paranoia es sistemática, perfectamente organizada con arreglo a un principio de rendimiento racional, y está dotada de aquella dimensión objetiva que distingue la actividad productiva de la razón científico-técnica.’ (Subirats, 1997: 112). De hecho, como indica el psiquiatra Antonio Díez Patricio, la interpretación delirante puede ser explicada a partir de las mismas reglas de funcionamiento que rigen la interpretación en un proceso de razonamiento normal. Así pues, aun en el marco clínico de la locura, la paranoia es técnicamente un pensamiento racional, e incluso de los más perfectos y concienzudos. Así lo defendía el propio Dalí en el texto titulado “*L’Âne pourri*” (“El asno podrido”), de 1930, especificando que la actividad paranoica discurre de manera “controlable y reconocible”. Por eso, no deja de llamar la atención que para combatir el miedo de su desaparición identitaria (aquel miedo daliniano a “volverse loco”) el artista se vuelque abiertamente en la paranoia, como ramificación “lógica” dentro de la locura.

---

<sup>176</sup> [Dalí] Es un ciclotímico con ataques de ansiedad y Gala le sirve de muleta. Al igual que las figuras de sus cuadros, Dalí ha andado toda su vida sostenido por apoyos exteriores.’ (Pérez Andújar, 2003: 258).

En otras palabras, Dalí asume la vertiente de la psicosis que le permite racionalizar sus procesos inconscientes y establecer cierto orden sobre la constitución de su entidad yoica. No en vano, decía Dalí que gracias a la paranoia su multiplicidad vital estaba “perfectamente orquestada”, “unificada bajo la mirada de la lucidez”. Todo lo contrario que la otra variante psicótica, la esquizofrenia, de la que Dalí huía encarecidamente, por su capacidad para desarticular las entidades subjetivantes. En definitiva, el artista busca aplicar la razón con fines controladores sobre la irracionalidad pulsional del inconsciente a fin de lograr un “yo” psíquico estable. Lo cual nos lleva a la situación aparentemente contradictoria de *utilizar la locura para reterritorializar la propia locura*. Dicho de otro modo, Dalí intenta dominar los procesos psicóticos valiéndose de la propia psicosis. Dalí defiende, por tanto, una locura ¡racional!<sup>177</sup> El artista no aboga por la locura en sí, a menos que sea en su faceta paranoica. En otras palabras, Dalí reivindica la locura, pero siempre bajo el control racional, y más justamente, a través del delirio de interpretación, típico de la paranoia. Con dicho mecanismo, la propia patología mental ofrece a Dalí una vía racional mediante la cual acotar la amenaza de caer él mismo en la alienación psíquica. Es, pues, en estas circunstancias que la locura se convierte en el *leit motiv* estructural de la pintura daliniana. Concretamente, Dalí concibe una formulación metodológica de la paranoia aplicada a su técnica pictórica, que denominará *sistema “paranoico-crítico”*. Como puede apreciarse, ya en la propia designación el artista hace evidente su voluntad de conjugar dos aspectos que pretende reconciliar en su pintura: la locura y la razón. Sintetizando ambos elementos, Dalí intentará llevar a sus lienzos una transcripción de la actividad inconsciente sometida a su voluntad. Para eso sirve la racionalidad crítica de la paranoia, para valerse del inconsciente sin riesgo alguno para su “yo”.

Podemos argumentar, entonces, que Dalí se acerca al inconsciente para dar rienda suelta a sus procesos productivos, aunque con la intención ulterior de capturar dicho material y reutilizarlo según los esquemas interpretativos que él mismo disponga. Sistema que lleva implícito un evidente giro de “*reterritorialización*”. Por este procedimiento, el inconsciente asiste a un primer momento de liberación, para seguidamente ser capturado con un objetivo concreto de realización plástica. Esta voluntad demiúrgica de Dalí remite a una clara inspiración

---

<sup>177</sup> En 1939 Dalí escribe una “Declaración de derechos de la locura del hombre”, en la que ensalza la locura como derecho inalienable del ser humano. Y sin embargo, ya en este texto se aprecian indicios de la locura paranoica, y por ende, racional, que busca el artista: ‘Los hombres nacen locos y permanecen libres e iguales en la imaginación. El objetivo de la conquista de la civilización consiste en la realización concreta y material de los derechos de la locura imprescriptibles del hombre, estos derechos son el sueño (la realización de los deseos), el delirio paranoico o de interpretación, el amor, (¿el insulto?) y la resistencia frente a la Realidad. *El principio de la soberanía reside principalmente en la Razón. Ninguna crítica, ningún método podrá ejercer una autoridad que no emane expresamente de ella.* La libertad de espíritu consiste en poder reducir todo lo que aparece como irracional (“conquista de lo irracional”).’ (Martin (dir.), 2013: 341). [La cursiva es mía].



freudiana. Consecuencia de ésta se plantea una *conquista del inconsciente* orientada a obtener resultados igualmente provechosos tanto para la creación artística como para el psicoanálisis.<sup>178</sup> Esta expresión, “la conquista de lo irracional”, es de directa creación daliniana. Procede del ensayo titulado *La conquête de l'irrationnel* (1935), en el que Dalí declara la importancia de ejercer un control racional sobre las actividades surrealistas vinculadas al inconsciente. Con esta intención, el artista propone su sistema “paranoico-crítico”, con el que es posible acometer una efectiva *conquista de lo irracional*. Comprobamos, pues, que la voluntad de Dalí no es otra que reterritorializar el potencial deseante para adecuarlo a un “organismo”. En términos “deleuzoguattarianos”, nos encontramos ante otro caso de “raicilla”; otro caso de “rizoma” que libera las “síntesis deseantes”, obligándoles luego a enraizarse en un esquema despótico. Para Dalí, debe triunfar siempre la razón. ¡Gran paranoico! De hecho, así se autodesignaba en un cuadro de 1936, titulado *El gran paranoico*. Con este método, Dalí conquista el inconsciente. Por así decirlo, clava la bandera de la racionalidad en la tierra indomable de la irracionalidad. Como un segundo Colón, Dalí conquista ese nuevo continente -el inconsciente- que descubriera el otro gran colonizador, Freud. No se olvide que en la expedición daliniana, el timón que marca el rumbo es Gala; la estrella que guía, el estandarte que ondea –como en el cuadro *El descubrimiento de América por Cristóbal Colón* (1960), en el que Gala precede, mística y majestuosa, a la nave que toca tierra. No por nada Gala era Gradiva, “*la que avanza*”.

Y como compañeros de viaje, los locos (una “nave de los locos”...). Pues si Gala es quien va por delante, como brújula que conduce con paso firme, la locura será para Dalí un apoyo durante el viaje, de la que se vale para alcanzar el destino pretendido, y que dejará de serle útil una vez haya desembarcado en la nueva tierra, comenzando así la “reterritorialización”: la conquista del inconsciente. ‘¡Rema, Dalí, rema! O mejor, deja que remen los otros, esos dignos pescadores de Cadaqués. ¡Ya sabes dónde deseas ir, y allí te llevan, y casi podría decirse que fue

---

<sup>178</sup> ‘Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d’opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l’explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu’il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L’imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d’étranges forces capables d’augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d’abord, pour les soumettre ensuite, s’il y a lieu, au contrôle de notre raison. Les analystes eux-mêmes n’ont qu’à y gagner.’ (Breton, 1979b: 19).

[‘A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, *es del mayor interés captar esas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas.*’ (Breton, 2002: 21)]. [La cursiva es mía].

remando, rodeado de excelentes paranoicos, como Colón descubrió las Américas!’ (Dalí, 2003II: 760). En este punto, Dalí se expresa con palabras muy similares a aquellas que usara André Breton aludiendo al “descubrimiento” del inconsciente (*para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar su viaje en compañía de locos*). Ciertamente, tanto Freud como Dalí, y el propio Breton, inician el viaje hacia el inconsciente acompañados de la locura, pero terminan el trayecto haciéndola presa de una poderosa “sobrecodificación”. Muy “freudianamente” se nos muestra, pues, Salvador Dalí en la aplicación de su método “paranoico-crítico”. En verdad, a este control del inconsciente contribuye, de manera directa, el profundo determinismo freudiano del pintor. Es sabido que el artista era un gran admirador del “padre” del psicoanálisis, cuya obra leyó -y releyó- desde sus años juveniles en la Residencia de Estudiantes. Dalí respaldará con total fidelidad la doctrina de la interpretación onírica; algo que otro ferviente lector freudiano, Buñuel, sería incapaz de tolerar. Dalí, en cambio, emprenderá un metódico sistema de análisis de sus propios sueños, como hizo también Breton.<sup>179</sup> Consecuencia de ello, Dalí pretenderá obtener explicaciones lógicas a partir de fenómenos ilógicos, y así extraer un sentido racional a las asociaciones inconscientes. Buscará, en suma, *arborificar el “rizoma”*.

Con este objetivo, Dalí inventa la “paranoia-crítica”; la única forma de pensamiento que, por su combinación de delirio y razón, es capaz de introducirse en la polimorfa actividad inconsciente y analizarla. En sus propias palabras: ‘Mi método consiste en explicar de forma espontánea el conocimiento irracional que nace de las asociaciones delirantes, dando una interpretación crítica del fenómeno.’ (Dalí, 2003II: 483). De hecho, Dalí estaba persuadido de que el método “paranoico-crítico” era rigurosamente *científico*, y por tanto, dicho sistema prometía convertirse en una auténtica revolución de los procedimientos empleados hasta ahora en el conocimiento del inconsciente. Convencido de la importancia de su logro, decide comunicárselo a Freud. Así pues, y como hiciera Breton en su día, Dalí visita al maestro del psicoanálisis; aunque ya no en Viena, sino en Londres, donde Freud se retira por causa de la amenaza nazi. Dalí se presenta ante Freud para exponerle los principios de su arte y demostrarle la viabilidad del pensamiento “paranoico-crítico”, que en su opinión, podría ser de gran utilidad al psicoanálisis. Dalí creía haber dado en la clave para transformar una enfermedad mental en una potencia creadora. Según planteaba, surrealismo y psicoanálisis podrían aliarse en base a la “paranoia-crítica”, y trabajar codo con codo por los mismos objetivos: tratar el inconsciente para conocer y dominar sus procesos. En la posibilidad de esta alianza, el artista decía haber

---

<sup>179</sup> Hasta tal punto se excede Dalí en su devoción por el sistema psicoanalítico que reconoce una manía obsesiva de autointerpretación, que desarrolla tras leer *La Interpretación de los sueños*. El libro, según cuenta en su *Vida Secreta*: ‘Me pareció este libro uno de los descubrimientos capitales de mi vida, y se apoderó de mí un verdadero vicio de autointerpretación, no sólo de los sueños, sino de todo lo que me sucedía, por casual que pareciese a primera vista.’ (Dalí, 2003I: 522).

descubierto una vía para la convergencia de sus dos grandes obsesiones: la locura y la razón. En cambio, como ocurriera también con Breton, Freud no se muestra interesado. Se limita a observar a su excéntrico huésped como un caso clínico excepcional. Dalí quedó tan decepcionado como Breton años atrás, aunque no por ello renunció a seguir adorando a Freud como “santo patrón”.<sup>180</sup> Tal es así que sorprende: Dalí, al igual que Breton, justifica a pesar de todo su incondicional adhesión a Freud, a quien ensalza por su descubrimiento de “grandes verdades”. ‘Agradezco una vez más a Sigmund Freud y proclamo más alto que nunca sus grandes verdades.’ (Dalí, 2003I: 979).

La fe ciega en estas “grandes verdades” reveladas por el déspota mesiánico justifica la “militancia” en las filas del psicoanálisis. Una convicción que no compartían los “tránsfugas” del surrealismo, los más críticos con el psicoanálisis, entre los que situábamos a Artaud y a Buñuel. Así por ejemplo, resulta significativo el interés de algunos surrealistas por entrevistarse personalmente con Freud, la gran autoridad psicoanalítica, el “padre” superyoico del inconsciente. Breton le visitará en 1921. Dalí lo hará en 1938. Artaud y Buñuel no lo harían jamás. En el caso de Dalí, su convencimiento en las verdades inamovibles formuladas por Freud cobra una importancia crucial, vertida, como anunciábamos, en su propia creación pictórica, que emprende desde un posicionamiento marcadamente racional: una construcción lógica de lo ilógico. No en vano, ya veíamos que el paranoico, después del psicoanalista, es el otro gran aficionado a la interpretación... a la “*interpretación delirante*”. Y así, Dalí desarrolla su paranoia como un maniático intérprete, demostrando una acusada tendencia a la ordenación y explicación racional de los efectos psicóticos. Sirva de ejemplo el *collage* titulado *Le phénomène de l'extase* (1933): la composición, perfectamente estructurada, recoge fotografías de rostros femeninos en estado de éxtasis o trance histérico-pasional; fotos que recuerdan las instantáneas de Charcot. El aspecto “analítico” del *collage* daliniano se complementa con fotografías de rasgos faciales tomadas de catalogaciones médico-criminales, al estilo de Bertillon y Batut. La “interpretación delirante” de Dalí se pondrá también de manifiesto en el abarcador intento del artista por capturar racionalmente *-paranoicamente-* la formación de las producciones oníricas, un aspecto que comparte con el líder surrealista: ‘Breton no pretende abandonarse totalmente al sueño, sino conquistarlo, tratar de hacerlo utilizable para la consciencia.’ (Béguin, 1989: 474). Así, Dalí cultiva la interpretación onírica, que aplica a sus propias obras, las cuales pretenden ser una suerte de “sueños pintados”, sueños codificados...

---

<sup>180</sup> ‘Su primer domicilio en Londres ve desfilar a numerosos visitantes famosos, entre los cuales hay muchos extranjeros [...] Uno de los visitantes que lo impresiona más acompaña a Stefan Zweig: es Salvador Dalí, que le hace allí mismo un retrato y que, con su llama de “joven español de ojos fanáticos y cándidos”, lo incita a modificar su opinión sobre los surrealistas que, aunque lo habían tomado como patrono, le producían hasta entonces el efecto de peligrosos desequilibrados.’ (Robert, 1966: 459-460).

Véase por ejemplo *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (1929), composición que intenta capturar pictóricamente una alucinación hipnopómpica.<sup>181</sup>

El propio Dalí estaba convencido de haber encontrado una forma de dominar las fuerzas inconscientes, y de ser capaz, como Freud, de extraer a partir de ellas nuevas “verdades” que revelar. Dalí, otro *arqueólogo* del inconsciente: ‘Lo irracional felizmente está en mis obras, y éstas, sometidas al examen más objetivo, pueden manifestar unas verdades que yo extraigo de las profundidades. [...] He puesto a punto el más sistemático y el más evolutivo de los métodos surrealistas para la conquista de lo irracional.’ (Dalí, 2003II: 482). Dalí dice bien: *conquista*. Pues, en realidad, el tratamiento que el pintor otorga al inconsciente consiste precisamente en eso, en una conquista, una dominación, una “reterritorialización”. En su artículo de 1935, ya citado, “La conquista de lo irracional”, Dalí sostenía que las actividades inconscientes desarrolladas por el surrealismo (los sueños, el onirismo experimental, el automatismo, acciones instintivas y alucinatorias) habían dejado de tener utilidad en sí mismas; debían, por tanto, ser controlados para un fin práctico, y según el artista, la solución residía, claro está, en la “paranoico-crítica”. Por eso decía Manuel Durán que la obra de Dalí es un “aprovechamiento racional del inconsciente”. En cualquier caso, resulta llamativo que un surrealista abogue por el control de lo irracional, dado que choca diametralmente con la identidad primaria del surrealismo. No obstante, es importante tener en cuenta que Dalí no fue siempre de esta opinión. Un tiempo antes, en 1928, *La Gaceta Literaria* publicaba otro artículo de Dalí, titulado “Realidad y sobrerrealidad”, en el que el pintor mantenía un posicionamiento completamente distinto al que plasmó tan sólo unos años después en “La conquista de lo irracional”. De hecho, en el texto de 1928 el artista defiende justamente lo contrario a lo que expondrá en el de 1935, promulgando una total libertad creativa al margen de cualquier “control inteligente”.

Este cambio radical que se produce en Dalí es correlativo a la transición que experimenta el pintor al pasar de su fase esquizoide a su fase paranoica; evolución que, como hemos indicado, se produce en torno a 1929, en paralelo al noviazgo con Gala. En la primera etapa,

---

<sup>181</sup> La insistencia paranoica de Dalí se traduce en un afán constante de racionalización del sueño, que lleva a manipularlo, e incluso a provocarlo. Dalí llega hasta el extremo de intentar, por así decirlo, “fotografiar” las imágenes oníricas. Por ejemplo, le llama la atención que el ojo se mueva mientras dormimos, e intenta encontrar una relación entre este fenómeno y la formación de los sueños: ‘Por eso le sugerí al doctor Jayle, un gran especialista de la vista, que fabricara unas lentes de contacto que pudieran provocar sueños mediante el movimiento de fosfenos artificiales. Si mi invento pudiese llevarse a cabo, cuando se despertase la persona que ha tenido el sueño, podríamos proyectar en una pantalla los influjos que le provocaron ese sueño. Si mi hipótesis es correcta, el paciente reconocería en esta película abstracta las imágenes concretas de su sueño. Por primera vez podríamos hacer una fotografía de los códigos del pensamiento onírico.’ (Dalí, 2003II: 104).

Dalí presenta una inclinación permisiva en lo que atañe al tratamiento del inconsciente. Si hay limitaciones estéticas, se concretan en todo caso en el léxico cubista, frío y “aséptico” de sus lienzos de principios de los años 20. A mediados de la década, entre 1925 y 1927, Dalí se libera todavía más de sus encorsetamientos creativos gracias a la influencia de García Lorca, con quien establece una íntima amistad. Esta fase toca a su fin hacia 1929, fecha en que Dalí comienza a dar señales de una incipiente “codificación” paranoica. Tal es así que ya en ese mismo año de 1929, el artista concibe la fórmula pictórica de la “paranoia-crítica”, que empezará a aplicar en cuadros como *El hombre invisible* (1929). Es posible afirmar entonces que, con anterioridad a 1929, Dalí se conduce todavía como “esquizo”. Por tanto, tiene sentido que el artículo que publica en 1928 recogiese todavía un posicionamiento teórico en favor de la libertad inconsciente. En cambio, a partir de 1929, el avance de la paranoia en Dalí tiene repercusiones arrolladoras. Por ejemplo, en la conferencia que imparte en el Ateneo de Barcelona en 1930, titulada “*Posició moral del surrealisme*”, el artista ya proclamaba su metodología paranoica, ensalzándola como procedimiento racional aplicado a la pintura. Insiste también en la defensa de la paranoia en el número 1 de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, que ve la luz en 1930, con el artículo “*L’Âne pourri*” que mencionábamos en páginas anteriores. En él Dalí reitera la importancia de poner el potencial creativo de esta enfermedad mental al servicio del arte, sentando así las bases de su método “paranoico-crítico”. Consecuencia de esta “sobrecodificación” teórica que experimenta Dalí, su obra atraviesa igualmente una variación sustancial con el abandono de la etapa “esquizo” y la sistematización de la nueva fase paranoica. De hecho, los cambios que se originan en sus pinturas son profundamente connotativos del estado de producción deseante en que se realizan unas y otras.

En relación a las primeras, es obligado comentar que aquellas que Dalí acomete en el periodo previo a su captura paranoica, es decir, entre los años 1925 y 1928, acusan diferencias estilísticas notorias respecto a los cuadros realizados con posterioridad a 1929, ya ejecutados según el método “paranoico-crítico”, que Dalí no abandonará desde entonces. Anteriores a esta fecha, las obras dalinianas se hallan plagadas de elementos abstractos e informes, por lo general de aspecto antropomorfo, miembros corporales descompuestos, junto con serrín y otros materiales terrosos pegados como un *collage*, en lo que sugiere un auténtico universo de extrañamiento formal. Curiosamente, en el tratamiento de dichos elementos podemos observar recursos básicos presentes también en los dibujos de los enfermos esquizofrénicos; un “arte de los locos” que, según estudia Leo Navratil, se caracteriza por la utilización de mecanismos pictóricos que van desde la dislocación, deformación, y desproporción, hasta la desmembración. A este respecto, destacan varios títulos dalinianos, por ejemplo *Simbiosis mujer-animal* (1928), *Bañista* (1928), *Los deseos insatisfechos* (1928), *El asno podrido* (1928), o *Sol, cuatro mujeres*

*de pescadores en Cadaqués* (1928). Cuadros como éstos, carentes todavía de ninguna cobertura paranoico-interpretativa, cobran especial entidad como umbrales rizomáticos, resultantes del entrecruzamiento de “líneas de fuga”. Son composiciones puramente *afectantes*, entre inconscientes y automáticas; de considerable parecido, por cierto, con los dibujos de Antonin Artaud. Otros dibujos con los que se relaciona la obra de Dalí de estos años son los de Lorca; igualmente “esquizofrénicos” y no menos “surrealistas”. En este sentido, entre las abundantes creaciones plásticas del poeta merece la pena citar los dibujos titulados *San Sebastián* (1927), *¡Ecce homo!* (1927), y *Bosque sexual* (1933).

Ocurre, además, que el “Dalí esquizo” se produce durante un intervalo de tiempo, entre 1925 y 1928, que Santos Torroella ha denominado la “época lorquiana” del pintor. Por así decirlo, se trata de la época del “*devenir-Lorca*” de Dalí; época en la que la amistad entre ellos se hace más estrecha. En 1925 Dalí invita a Lorca a pasar la Semana Santa con él y su familia en Cadaqués, invitación que se repite en el verano de 1927. Las obras de Dalí en este tiempo se hallan, pues, bajo la influencia “rizomática” del granadino, influencia “biológica, hirviente y deslumbrante”, en palabras de Dalí, cuya huella se hace palpable en multitud de elementos aparecidos en sus cuadros, como la cabeza cortada del propio Lorca en composiciones como *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y *Cenicitas* (1927). Estos lienzos de Dalí, como también otros de la misma época, caso de *Aparato y mano* (1927), están abarrotados de “objetos parciales” y elementos inconscientes de carácter automático, constituyendo por sí mismos auténticas “máquinas deseantes” del joven Dalí. Así pues, permítasenos afirmar que los cuadros de Dalí de la época “lorquiana” son esencialmente *mapas de intensidades*, ¡cartografías esquizoanalíticas! El mismo Lorca parecía intuirlo cuando en una carta de 1927 le pedía al pintor: ‘Acuérdate de mí cuando estés en la playa y sobre todo cuando pintes las crepitantes y únicas cenicitas, ¡ay, mis cenicitas! Pon mi nombre en el cuadro para que mi nombre sirva de algo en el mundo y dame un abrazo que bien lo necesita tu Federico.’ (Fernández; y Santos Torroella (eds.), 2013: 111). Así las cosas, se concluye que en esta primera fase la pintura de Dalí no es todavía “paranoico-crítica”, ya que por estas fechas, el artista ni siquiera ha inventado el método en cuestión. Por ahora, Dalí no se ha mostrado interesado en conceder una explicación interpretativa a sus producciones deseantes, y por extensión, no ha sentido aún la necesidad de recurrir a la “tabla de salvación” de la racionalidad paranoica.

No obstante, Dalí no se mantendrá siempre en esta fase esquizoide. Encaminándose hacia la etapa paranoica, reviste sus obras de un corpus psicoanalítico hilado por interpretaciones delirantes. De hecho, la pintura daliniana a partir de 1929 no tiene ya nada de *automática*, pues su objetivo es traducir a imágenes racionales las producciones irracionales. En el paso de la

etapa esquizoide a la paranoica, ‘Dalí intentará cambiar la máquina generadora de imágenes del automatismo por el motor paranoico-crítico, que plasma la temática del inconsciente de forma sistemática [...]’ (Lázaro Docio, 2010: 51). El mecanismo básico para operar este cambio lo da la “interpretación delirante”, que en su extensión pictórica adoptará la forma de una “*imagen múltiple*”, ensalzada por Dalí en cuadros como *El hombre invisible* (1929), *El enigma sin fin* (1938), o *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* (1940). La técnica de la “imagen múltiple” daliniana consiste en un tipo de composición pictórica que según se contemple puede sugerir varias formas simultáneamente; recurso que está emparentado con las “imágenes psicológicas de doble sentido”, popularizadas por la psicología de la forma y las teorías de la Gestalt. Conocida también como “imagen doble”, esta técnica permite una multiplicidad de “lecturas” por parte del espectador, que ante un mismo cuadro, puede contemplar varias composiciones. Para Dalí, este tipo de imagen se vinculaba a la visualización paranoica, que asocia constantemente ideas que mutan entre sí y se metamorfosean en un circuito interminable, provocado por un afán de interpretación obsesiva. De ahí la conocida definición que da Dalí del método “paranoico-crítico” como ‘método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones de fenómenos delirantes.’ (Lázaro Docio, 2010: 154).

En particular, la concreción de dicho sistema de visión alucinatoria procede de una fotografía de un grupo de aldeanos africanos sentados delante de sus cabañas; imagen que, observada desde la predisposición paranoica de Dalí, parecía un rostro humano de perfil. Esta imagen la plasmó el pintor en su cuadro *Rostro paranoico* (1935).<sup>182</sup> De cualquier forma, los efectos de este “engaño visual” se encontraban ya en artistas de épocas precedentes. El propio Leonardo da Vinci sugería un método parecido a sus discípulos, cuando les recomendaba ejercitarse en la búsqueda de formas reconocibles a partir de otras más o menos abstractas, como las nubes, o las manchas de una pared. Dalí reconocía practicar una costumbre semejante cuando de niño se dedicaba a imaginar formas en las manchas del techo del aula escolar, o a descubrir el busto de Beethoven en las nubes tormentosas. Aunque sin duda el antecedente más destacado es Giuseppe Arcimboldo, tantas veces estudiado como influencia directa del método

---

<sup>182</sup> La “imagen múltiple” daliniana surge en base al estudio de la imagen paranoica, teniendo muchos puntos en común con las alucinaciones hipnagógicas. No por casualidad, Lacan explicaba el delirio paranoico como un “estado oniroide”. Pensamos, por ejemplo, en las alucinaciones hipnagógicas de tipo metamórfico del reverendo George Henslow; alucinaciones que curiosamente, fueron analizadas en su día por Galton, el fotógrafo criminalista: ‘Una de las alucinaciones de Henslow comenzaba con la visión de una ballesta, a continuación una flecha, luego una lluvia de flechas, que se convertían en estrellas y caían, y a continuación copos de nieve. Esto venía seguido de una visión minuciosamente detallada de una rectoría, y luego de un lecho de tulipanes rojos. Se trataba de imágenes que cambiaban rápidamente, y en las que él veía asociación visual (por ejemplo, las flechas que se convertían en estrellas y luego en copos de nieve), pero no continuidad narrativa.’ (Sacks, 2013: 211).

“paranoico-crítico”. Maestro de la interpretación, Dalí sabrá reconciliar este bagaje en el funcionamiento pictórico de la imagen paranoica, siendo quizás su mejor ejemplo el cuadro *Mujer invisible dormida, caballo y león* (1930); lienzo pormenorizadamente elaborado a base de numerosos bocetos previos, por medio de los cuales Dalí buscaba concatenar varias imágenes sucesivas:

*‘És per mitjà d’un procés netament paranoic que ha estat possible obtenir una imatge doble: és a dir, la representació d’un objecte que, sense la més mínima modificació figurativa o anatómica, sigui al mateix temps la representació d’un altre objecte absolutament diferent [...]. L’obtenció d’una tal imatge doble ha estat possible gràcies a la violència del pensament paranoic, que ha fet servir, amb astúcia i manya, la quantitat necessària de pretextos, coincidències, etc., tot aprofitant-los per a fer aparèixer la segona imatge, que, en aquest cas, agafa el lloc de la idea obsessiva. La imatge doble (l’exemple de la qual pot ser el de la imatge d’una dona) es pot prolongar, continuant el procés paranoic, i l’existència d’una altra idea obsessiva és aleshores suficient perquè aparegui una tercera imatge (l’imatge d’un lleó, per exemple), i així successivament [...].’* (Dalí, 2011: 113-114).<sup>183</sup>

Como puede comprobarse, Dalí impone un orden *paranoicamente organizado* a un material caótico, pues necesita someter esta actividad inconsciente a un régimen de dominio derivado de sus obsesiones. De forma que la “paranoia crítica” no es más que una *manera sistemática de “reterritorialización”*. Por eso Buñuel criticó duramente la tendencia interpretativa de Dalí, en la medida en que el surrealismo no puede soportar dominación alguna del inconsciente.<sup>184</sup> Y sin embargo, hubo una época en que el propio Dalí, el “Dalí esquizo”, se resistió a la “codificación”. Recordemos la oposición del artista frente a la rigurosidad controladora de André Breton, que pretendía encarrilar las distintas concreciones estéticas del

---

<sup>183</sup> [‘Sobre la base de un procedimiento netamente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la mínima modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente distinto (...). La obtención de una tal imagen doble ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico, que se ha servido con astucia y habilidad de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etc., aprovechándolos para hacer aparecer la segunda imagen que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva. La imagen doble, cuyo ejemplo puede ser el de la imagen de un caballo que, al mismo tiempo, es la imagen de una mujer, puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, siendo entonces suficiente la existencia de otra idea obsesiva para que aparezca una tercera imagen (la imagen de un león, por ejemplo), y así sucesivamente (...)].’ (Citado en De Micheli, 2008: 153).

<sup>184</sup> A la pregunta de Max Aub acerca de su opinión sobre pintura surrealista, Buñuel contesta: ‘El arte pictórico surrealista es ante todo un “pastiche”. Tanto monta Dalí como Chirico. Inventan a base de copias. Salen del arte para ir hacia la interpretación. Intérpretes. Traductores. Traidores.’ (Aub, 1985: 72).



grupo. En palabras del propio Dalí: ‘Su voluntad [la de Breton] de clarificarlo todo se convertía en una fijación; la lógica de Breton se transformaba por sí misma en ley de Moisés. Mis invenciones, sin embargo, rebasaban su capacidad de comprensión y escapaban a la doctrina.’ (Dalí, 2003II: 454). Por lo tanto, se produce una curiosa evolución en Dalí, que pasa de defender la independencia creadora para terminar proclamando el control racional de lo irracional.<sup>185</sup> Dadas las circunstancias, no sorprende que con los años, Dalí acabe “alineándose” con Breton, quien tiempo atrás le expulsase del grupo surrealista por la irreverente autonomía de sus creaciones: ‘Sin embargo, gracias a los años transcurridos y a mi intuición innata de auténtico detector de uranio, siento a Breton más cerca de mí que nunca. Su actividad intelectual, a pesar de las apariencias, tiene un valor del que carecen en absoluto los existencialistas con sus éxitos teatrales y episódicos.’ (Dalí, 2003I: 952). Las posiciones de Dalí y Breton terminan coincidiendo, pues comparten lo esencial: ambos respaldan la interpretación del inconsciente, y por ende, el triunfo de la lógica.

A esto se le suma un nuevo elemento: la devoción de Dalí por la teoría freudiana de la “*sublimación*”, según la cual, la actividad inconsciente debe ser “mediada” para obtener a partir de ella una creación artística, sirviendo así de canalización a la libido reprimida. Básicamente, la sublimación busca resolver una salida a la energía inconsciente reprimida. En este contexto juega un papel esencial la realización artística, pues para Freud, el arte es el resultado de la represión, es decir, consecuencia de los instintos no consumados que se reorientan hacia una actividad compensatoria: la creativa. En este sentido, para la teoría psicoanalítica *el arte es el resultado de procesos de sublimación*, y por tanto, una compensación exigida por la sociedad para la censura de las pulsiones.<sup>186</sup> El arte se convierte así en un medio para hacer viable la sumisión del deseo demandada por el psicoanálisis, funcionando como una *sutil herramienta de represión*: la teoría de la sublimación reterritorializa las “*máquinas de guerra artísticas*”, desvirtuando el potencial de la actividad inconsciente. Por el contrario, Deleuze y Guattari sostienen que el arte no es producto de la represión, sino una forma de *producción de deseo*. En suma, *el arte no es consecuencia de la sublimación*. No obstante, así lo creía el “Dalí paranoico”. En *Diario de un genio*, el artista pone de manifiesto la convicción de ser un héroe que sublima su actividad inconsciente por medio de su obra, ayudando al avance del arte como

---

<sup>185</sup> Y sin embargo, hubo una época en que Dalí se expresaba en términos parecidos a Buñuel y Artaud: ‘El surrealismo no es un partido, no es una etiqueta: es un estado de espíritu, único, personal, que no debe verse condicionado por ninguna consigna, por ningún tabú, por ninguna moral. Es la libertad total de ser y el derecho al sueño absoluto.’ (Dalí, 2003I: 561).

<sup>186</sup> Según afirma Freud: ‘Como ya sabemos, el arte ofrece satisfacciones sustitutivas compensadoras de las primeras y más antiguas renunciadas impuestas por la civilización al individuo -las más hondamente sentidas aún-, y de este modo es lo único que consigue reconciliarle con sus sacrificios.’ (Freud, 1983: 222).

un nuevo “salvador”, misión para la que ha nacido. ‘Sí, estoy convencido de ser el salvador del arte moderno, el único capaz de sublimar, de integrar y de racionalizar imperialmente, embelleciéndolas, todas las experiencias de los tiempos modernos [...]’ (Dalí, 2003I: 955). De manera muy distinta entendían la actividad artística los surrealistas “tránsfugas”, para quienes, por así decirlo, no existía la sublimación. En la obra de Buñuel y Artaud, *el arte es deseo produciendo deseo*. Así las cosas, hay que ser precavidos ante el riesgo de la “reterritorialización”. ‘*Car, pour l’art aussi, il y a un pôle d’investissement réactionnaire, une sombre organisation paranoïaque-œdipienne-narcissique.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 444).<sup>187</sup>

### **6.3. El nomadismo identitario: las ambivalencias del “yo” en García Lorca.**

Después del estudio esquizoanalítico dedicado a Buñuel y Dalí, el caso de Federico García Lorca constituye la última “máquina abstracta” que someteremos a consideración en este capítulo final, rastreando la presencia de artefactos “anti-edípicos” de subjetivación en el “surrealismo español”. Ocurre, no obstante, que al hablar de Lorca, enfrentamos la problemática de saber si nos encontramos realmente ante un creador “surrealista”. Por su carácter formal y temático, las últimas obras del poeta parece que así lo indican, pero tampoco queda del todo claro. A ojos de la crítica, se trata de un tema aún por resolver. Mucho se ha escrito, ciertamente, al respecto de esta complicada disquisición, en torno a una pregunta central: “¿Es Lorca surrealista?”.<sup>188</sup> Desde la postura mantenida en este trabajo, nos inclinamos a pensar que quizá no es tan urgente contestar a dicho interrogante, como plantearse en primer lugar la conveniencia del mismo. Plantearse, en otras palabras, si este punto de arranque es el más acertado para comprender a Lorca, o si, como pensamos, propicia más bien una actitud prejuiciada y un acotado “horizonte de expectativas” que articula una dualidad limitada: *ser surrealista o no ser surrealista*; ésa es la cuestión. Hermética disyuntiva que comporta irremediablemente un panorama crítico reducido, impidiendo dilucidar hasta qué punto una identidad como la de Lorca se emparenta con el surrealismo. Así pues, convendría superar la bipolaridad estandarizada a la que tiende la crítica, para alcanzar otra forma de entender al poeta

---

<sup>187</sup> [‘Pues también para el arte existe un polo de catexis reaccionaria, una sombría organización paranoico-edípica-narcisista.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 380)].

<sup>188</sup> Aparte de Lorca, también se ha hablado mucho de la dificultosa filiación surrealista de autores como Cernuda, Aleixandre, o Alberti, que sin participar el movimiento oficial ni denominarse a sí mismos como surrealistas, presentan obras poderosamente influenciadas por dicha estética. ‘A partir de 1927 se produce el acercamiento de los poetas del 27 al surrealismo. *Sobre los ángeles* de Alberti, *Poeta en Nueva York* de Lorca, *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* de Aleixandre, *Un río, un amor* de Cernuda, etc., son obras -escritas en estas fechas- directamente emparentadas con la estética surrealista. Y, sin embargo, casi todos ellos, a excepción de Cernuda, se empeñaron en negar su adscripción al movimiento surrealista’. (Navas Ocaña, 2009: 553).

sin necesidad de fijarlo en un encuadre concluyente; sin necesidad, pues, de *enraizarlo*, sino de otorgarle una posición flexible que le permita *atravesar el surrealismo*. No intentemos, pues, definir a Lorca. Ya sabemos que el “esquizoanálisis” se opone por definición a las definiciones.

### 6.3.1. Pero, ¿Lorca es surrealista?

Por las razones que acabamos de exponer, conviene tener en cuenta el riesgo empobrecedor que traería consigo dar una respuesta tajante a la incógnita que tanto intriga a la crítica lorquiana: “¿Lorca es surrealista?”. Una pregunta que, según entendemos, ha sido planteada erróneamente desde su misma formulación. Lo relevante no es si Lorca es o no surrealista, sino que lo primero que habría que preguntarse es si conviene acaso tipificar esta cuestión; si conviene especificar una hipotética participación de Lorca en el surrealismo, o descartar, en su caso, su filiación estética. ¿Qué aportaría dicha demarcación categórica? En realidad, nada más que un ordenamiento fingido para mayor comodidad de la teoría literaria, y una herramienta útil para estructurar la poliédrica labor creativa del poeta. Por otro lado, ya en el capítulo 4 se proponía una visión del surrealismo ajena a cualquier limitación terminológica, como también a la idea cerrada de un “estilo surrealista” con un listado excluyente de miembros. Lejos de estas etiquetas restrictivas, se apostaba por una noción de surrealismo diáfana y fluctuante, tanto en sus coordenadas grupales como artísticas. Daba como resultado un surrealismo como entidad “molecular”, enfrentada a la definición habitual del movimiento como jerarquía “molar”. Por eso, manteniendo esta actitud teórica, de fronteras abiertas y “voluntariamente inexactas”, consideramos relevante señalar lo contraproducente que sería encajar a García Lorca en un marco surrealista “estructural”, lo que, además, dificultaría enormemente la comprensión de la compleja relación del poeta con el surrealismo. Pues si esta idea de surrealismo es ya de por sí “des-organizada”, las circunstancias se complican aún más al sumársele la muy ambigua postura que mantiene el poeta respecto al movimiento de Breton.

Llama especialmente la atención el hecho de que, aun siendo conocedor de los procedimientos surrealistas gracias a su íntima amistad con Buñuel y Dalí, Lorca se reconozca contrario a dichos métodos, lo que sostiene en no pocas ocasiones sin dejar lugar a dudas. Lorca rechaza, en concreto, el automatismo, tanto en su aplicación pictórica como literaria. Y sin embargo, lo curioso es que la obra lorquiana presenta procedimientos que tienen mucho que ver con el automatismo.<sup>189</sup> Pensamos sobre todo en los textos fechados a partir de 1929, año en que

---

<sup>189</sup> ‘La importancia del surrealismo en la producción de Lorca es simultáneamente discutida y negada. Ángel del Río, al tiempo que admite que Lorca estuvo influenciado por el surrealismo, concuerda con Conrad Aiken en que es un error calificar a Lorca de surrealista. [...] Aunque Lorca permaneció

Lorca emprende su viaje a Nueva York (año también del estreno de *Un Chien andalou* y de la incorporación de Dalí y Buñuel al grupo surrealista francés). Tal es así que no existe recelo por parte de los estudiosos de la obra lorquiana al afirmar que *Poeta en Nueva York* (1929) es un libro de potente carga surrealista. Lo mismo ocurre con las obras de “Teatro imposible”: *El público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931) y *Comedia sin título* (1936), e incluso con el guión cinematográfico de *Viaje a la luna*, que escribe Lorca durante su estancia neoyorkina en colaboración con el cineasta Emilio Amero –según se cree, en respuesta a las alusiones personales ocultas en *Un perro andaluz*.<sup>190</sup> También cabe citar como “surrealistas” los dibujos que pinta Lorca en esta etapa, herederos de los que realizase entre 1927 y 1928 bajo la influencia de Dalí. Destacaremos *Autorretrato en Nueva York* (1929-1930), *Autorretrato con animal fabuloso abrazado* (1929-1931), *Deseo de las ciudades muertas* (1929-1930), y las distintas versiones de la *Muerte de Santa Rodegunda* (1929). Lo extraño está en que, como decíamos, su autor se reafirma en no haber empleado métodos surrealistas en su realización. He aquí la ambigüedad.<sup>191</sup>

Lo cierto es que Lorca siempre se negó a dejar su arte en manos de una completa inconsciencia, como supuestamente reivindicaba el surrealismo. El poeta demostró esta actitud desde temprana fecha, por ejemplo cuando en 1927 escribe a su amigo, el crítico de arte catalán Sebastià Gasch, aclarándole el modo de ejecución de sus últimos dibujos: ‘Yo me voy proponiendo temas antes de dibujar y consigo el mismo efecto que cuando no pienso en nada.’

---

independiente del surrealismo “oficial” dogmatizado en los manifiestos de André Breton, es imposible ignorar su afinidad con las actitudes y técnicas surrealistas.’ (Higginbotham en García de la Concha (ed.), 1982: 240).

<sup>190</sup> Ha sido comentado repetidas veces que Lorca se dio por aludido al conocer el film de Buñuel y Dalí, y que le hirió especialmente el título de la película, para la cual sus autores habían barajado también otras posibilidades, como “*El marista en la ballesta*”, o “*C’est dangereux de se pencher en dedans*” (“Es peligroso asomarse al interior”). Aunque Buñuel negó en numerosas ocasiones una segunda intención en la elección del título definitivo, lo cierto es que el poeta no andaba muy desencaminado al sospechar un ataque personal cuando se identificó con el “perro andaluz” del título. Así lo han planteado abundantes fuentes, entre ellas las intachables investigaciones de Ian Gibson. Parece ser que la citada expresión, “perro andaluz”, provenía de la costumbre de los jóvenes más vanguardistas de la Residencia, que la usaban para referirse despectivamente a los estudiantes procedentes de Andalucía, más proclives al esteticismo artístico y a las florituras sentimentales. Además, en la época en que Buñuel rueda *Un Chien andalou*, la relación con Lorca se halla en un estado de enfriamiento, que alcanza también a Dalí. En estas fechas el pintor intensifica su amistad con el cineasta y abandona la estrecha amistad que hasta entonces había mantenido con Lorca. El distanciamiento con Dalí y el enfrentamiento con Buñuel perfilan una situación que, acrecentada además por un desengaño amoroso, sume al poeta en una dura crisis sentimental; motivo que le impulsa a dejar España durante un tiempo y partir a Nueva York.

<sup>191</sup> Gregorio Prieto, pintor de la Generación del 27, célebre por sus retratos de García Lorca, Cernuda o Alberti, dedica un estudio a los dibujos lorquianos, en el cual argumenta que el poeta, a pesar de que era “consciente” de lo que “quería hacer” en su pintura, poco a poco fue introduciéndose en la técnica surrealista: ‘Más adelante su dibujo evolucionará, y aunque en 1927 dijera que “abomino del arte de los sueños”, da entrada en sus composiciones lineales a la técnica surrealista. [...] Los dibujos para ilustrar “Poeta en Nueva York” pertenecen a este momento, paralelo al de su poesía, que también se incorpora elementos surrealistas.’ (Prieto, 1977: 37).

(García Lorca, 2008VII: 988). Por lo tanto, los dibujos de Lorca, de acuerdo a su propia explicación, no son técnicamente *automáticos*, a pesar de que el resultado, siempre según Lorca, sea *el mismo*. Podríamos decir que el poeta consigue en sus dibujos una *aparición surrealista*, aunque sin proceder por *mecanismos surrealistas*. Lorca se refería a estos dibujos suyos como dibujos “plástico-poéticos”, o “poético-plásticos”; en sus palabras, “metáforas de poesía pura” pero con “los pies de plomo”, firmes en la tierra. Y es que como antes indicábamos, el poeta nunca se convenció de abandonar por completo su obra a la creación onírica. En cualquier caso, esta declaración resulta difícil de creer, sobre todo si se someten a consideración algunos de sus poemas en prosa, como “Nadadora sumergida”, “Amantes asesinados por una perdiz”, “Suicidio en Alejandría”, “Santa Lucía y San Lázaro”, y “Degollación del Bautista”, escritos entre 1927 y 1928, que se considerarían enteramente textos de escritura automática. Lorca se refería a ellos como “poesías evadidas”.<sup>192</sup> La oposición de Lorca al automatismo continúa en 1928 también en lo que atañe a su producción lírica, y llega a hacerse especialmente evidente en otra carta dirigida a Gasch: ‘Mi querido Sebastián: Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo! ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.’ (García Lorca, 2008VII: 1035).<sup>193</sup>

Se entiende a partir de esta declaración que, si bien Lorca se muestra firme en su renuncia al surrealismo, a la vez propone un modo alternativo de producción artística que parte también del inconsciente –*aunque ¡ojo!, sin ser surrealismo*. El poeta se refiere a esta “nueva manera” suya de hacer poesía como “emoción pura descarnada”; lo que en una misiva de 1928 al escritor colombiano Jorge Zalamea, denominará escritura de “abrirse las venas”: ‘Ahora tengo una poesía de *abrirse las venas*, una poesía *evadida* ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas.’ (García Lorca, 2008VII: 1029). El mismo Lorca relaciona esta poesía con las características de la escritura surrealista, pero advierte que no son lo mismo; que la evasión surrealista, en comparación con la evasión que él

---

<sup>192</sup> ‘En efecto, algo ha cambiado desde 1926. Otro léxico (emoción, magia, super-realidad) indica que [García Lorca] comienza a apropiarse de modo personal del lenguaje surrealista, abriéndose a lo irracional. Verdad es que en la misma carta [de 1927 a Sebastián Gasch] asegura hacer sus dibujos “sin tortura ni sueño”, como negándose a ceder al “automatismo psíquico puro” del Primer Manifiesto bretoniano. *Sin embargo, su defensa de la conciencia, a la luz de sus escritos, no resulta convincente.*’ (Soria Olmedo, 2004: 163-164). [La cursiva es mía].

<sup>193</sup> Más allá de las particularidades del perfil lorquiano, hay que apuntar que de manera general, en España, gran parte de los poetas no vieron con buenos ojos el automatismo surrealista, que por otro lado, consideraban prácticamente inviable. Surge una llamativa ambigüedad que se pone de manifiesto en buena parte de los miembros de la Generación del 27, que por un lado evitaban llamarse a sí mismos “surrealistas”, pero por otro, sus poemas más vanguardistas mantienen amplia similitud con las producciones surrealistas. Un tema que ha sido abordado por Derek Harris en su trabajo “¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del surrealismo en España y Francia”, incluido en *Surrealismo: el ojo soluble*, volumen coordinado por García Gállego.

busca, es “muy pura” pero “poco diáfana”. Horizontes más libres pretende Lorca, que se siente aprisionado en el bien delineado método surrealista, anclado en el automatismo y el psicoanálisis. En efecto, Lorca creía que a esta “poesía evadida” se llegaba de muchas maneras, y no sólo a través del surrealismo. En este sentido, el poeta pareciera estar adelantando, aun de manera personalísima, la posdata de la carta que un año después le remitiría Dalí tras su lectura del *Romancero gitano*: ‘El surrealismo -dice Dalí- es *uno* de los medios de Evasión. Es *esa* Evasión lo importante. Yo voy teniendo mis maneras al margen del surrealismo, pero esto es algo vivo.’ (Fernández; y Santos Torroella (eds.), 2013: 150). He aquí que Lorca desbroza su propio camino hacia la escritura “descarnada”, “de abrirse las venas”, y lo hará precisamente renunciando al surrealismo “canónico”, pero no por completo a las sugerencias inconscientes. Este método lo desgana el poeta en su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, celebrada en Granada en 1928, y repetida en Madrid en febrero de 1929. En ella presenta un método de trabajo, más intuitivo que sistematizado, que sirve para lograr un estado de “*evasión*”, al que se llega por la fusión poética de “*imaginación*” e “*inspiración*”.

Lorca explica que en el desarrollo de este proceso creativo interviene en primer lugar la “imaginación”, tratándose de lo más apegado a la realidad. Básicamente, la imaginación consiste en el descubrimiento de conexiones poéticas entre los distintos elementos que nos rodean, de modo que depende de lo que el poeta llama una “*lógica humana*”. El paso al siguiente nivel vendrá de manos de la “inspiración”; “un estado del alma” que concede libertad artística plena, y cuyo poder reside en desencadenar, por el uso de la metáfora, creaciones nuevas que no están en la realidad, transformando las cualidades de los objetos en otras diferentes gracias a una “*lógica poética*”. Un procedimiento que recuerda considerablemente a la dinámica de creación de objetos surrealistas, inspirada en Lautréamont y en el encuentro azaroso del “bello como...”. Recordemos que ya en la primera carta a Sebastià Gasch que antes citábamos, Lorca hablaba de una poesía realizada con una “*tremenda lógica poética*”, la cual, sin embargo, daba lugar a una escritura “*desligada del control lógico*”. Esto nos lleva a concluir un método que, de acuerdo a lo expuesto por Lorca, no presenta ningún control racional; sólo la *lógica instintiva de un ritmo poético* que pone en circulación asociaciones inconscientes, hasta cierto punto como las que resultan de los procesos de “condensación” y “desplazamiento” de los sueños. Así pues, por este procedimiento, Lorca consigue una producción inconsciente, pero *al margen* del sistema alentado por el surrealismo, con el que, no obstante, mantiene similitudes. Como apunta el propio Lorca, su forma de acercarse al hecho artístico entronca con lo inconsciente, con lo onírico, con lo sonámbulo (como titula alguno de sus poemas); elementos

que comparte con el surrealismo, pero del que difiere en la forma de manipularlos.<sup>194</sup> En pocas palabras, al hablar de la creación lorquiana estamos aludiendo a una creación artística *inconsciente*, aunque siempre de acuerdo a una *lógica poética* –lógica que no tiene nada de *racional* aunque tampoco de *automática*.

Se entiende, pues, que esta precisión que hace Lorca al oponerse a los procedimientos estipulados por el surrealismo no implica obligatoriamente una opinión contraria al inconsciente (ya hemos visto que Lorca trabaja con una realidad poética que es un producto irracional, fruto de la “*inspiración*”). Creemos sencillamente que el poeta se pronuncia en contra de los procesos automáticos de los surrealistas, los cuales, más que liberar la actividad inconsciente implican el riesgo de conducirla siempre hacia los mismos horizontes. Por eso Lorca se resiste al automatismo. Así por ejemplo, en 1931, en una carta a su amigo Regino Sáinz de la Maza, confiesa que ha compuesto nuevos poemas con una intensidad tal que la escritura le ocupaba los días enteros, teniendo incluso accesos de fiebre (“como los antiguos románticos”), pero eso sí, “sin perder esta inmensa alegría consciente de crear”. En función del análisis que aquí nos ocupa, tendemos a pensar que esta “*consciencia alegre de crear*” de la que habla Lorca no es tanto un control absoluto y racional de sus obras (como en cambio sí hará Dalí con su “*paranoia-crítica*”), como más apropiadamente un sentido de creación todavía no despersonalizado, que se deriva de una oposición visceral del poeta a la radicalidad del grupo surrealista. Con lo cual, el hecho de que Lorca conceptualice de esta forma su posición creativa no supone necesariamente repudiar la intervención del inconsciente. Por el contrario, el inconsciente deseante en la producción lorquiana destaca por ser un elemento fundamental. He aquí la clave, más allá de las etiquetas que pudiesen aplicarse al poeta: lo importante es que *Lorca rechaza el surrealismo, pero no el inconsciente*. Es justo por esta razón que, a nuestro entender, Lorca podría ser otro “nómada”, como Artaud y Buñuel, en fuga ante posibles “codificaciones” del inconsciente.

Por otro lado, podría pensarse también la opción contraria, que detrás de esta renuncia de Lorca al automatismo surrealista lo que se oculta es, en realidad, el miedo del poeta al descontrol inconsciente implícito en la técnica automática. Podríamos pensar que, movido por

---

<sup>194</sup> En su contacto epistolar con Gasch, Lorca vuelve sobre el tema, y se extiende en sus aclaraciones al crítico catalán: ‘Efectivamente tienes razón en todo lo que dices. Pero mi estado no es de *perpetuo sueño*. Me he expresado mal. He *cercado* algunos días el sueño pero sin caer del todo en él y teniendo desde luego un atadero de risa y un seguro andamio de madera. [...] Estos últimos dibujos que he hecho me han costado un trabajo de elaboración grande. Abandonaba la mano a la tierra virgen y la mano junto con mi corazón, me traía los elementos milagrosos. Yo los descubría y los anotaba. Volvía a lanzar mi mano y así, con muchos elementos, escogía los característicos del asunto o los más bellos e inexplicables y componía mi dibujo. Así he compuesto el “Torero sevillano”, la “Sirena”, el “San Sebastián” [...].’ (García Lorca, 2008VII: 992).

una voluntad “paranoica”, Lorca se ve impulsado a conservar la unidad de su “yo”, y por tanto, a evitar la explosión inconsciente del automatismo para mantener su unidad ontológica, a fin de permanecer como el artista consciente que controla su obra. Visto está que esta tesis no se sostiene. Como venimos apuntando, Lorca no tiene miedo del inconsciente ni pretende un control racional sobre su obra; su única desconfianza proviene de los métodos surrealistas. No olvidemos que su “poesía evadida” se alcanza gracias a la “inspiración”, la cual carece por completo de “control lógico”. Así pues, la “conciencia alegre de crear” de la que hablaba el poeta no debe nada al racional delirio de interpretación del paranoico. Lorca no *interpreta*, no busca *razones*. En este sentido, si Lorca huye de algo, es precisamente de la racionalidad. Citemos una vez más el conocido verso lorquiano: “No preguntarme nada. He visto que las cosas cuando buscan su curso encuentran su vacío”. Entonces, ¿cuál es la clave de este *paseo rizomático* que traza Lorca entre el inconsciente y la lógica? En sus palabras: ‘Pasa, en estas condiciones, el poeta, de la imaginación, que es un hecho del alma, a la inspiración, que es un estado del alma. Pasa del análisis a la fe. De la imaginación a la inspiración. [...] Ya no hay términos. Ya no hay límites. Ya no hay leyes explicadas. [...] Ya las cosas son porque sí, sin que haya causa ni efecto explicable.’ (García Lorca, 2008VI: 291). De esta manera, Lorca alcanza un grado de automatismo derivado de las propias “síntesis deseantes”, sin necesidad de recurrir al automatismo “bretoniano”. Lorca lo ha conseguido por sus propios medios. Tenía razón el poeta: *el resultado es el mismo, pero el proceso diferente*. Lorca se vale del sistema “imaginación-inspiración-evasión”, mientras los surrealistas recurren a la escritura automática.

Lo interesante de Lorca es que ha ideado con éxito otra forma de tratar el inconsciente, que no es la misma que configuró Breton en base a los preceptos freudianos. Esto le permite al poeta permanecer nomádicamente entre la realidad y el sueño, sin estar obligado a manejar éste en virtud de aquella, que era, recordemos, lo que finalmente pretendía el “padre” del surrealismo. El caso lorquiano funciona al revés: la “evasión” (el inconsciente “estado del alma”) se alcanza partiendo de la “imaginación” (lo más próximo a la realidad por vía de la “lógica humana”) para llegar a la “inspiración” (donde todo es posible sin necesidad de explicaciones gracias a la “lógica poética”). Así pues, no nos confunda la insistencia de Lorca por eludir el automatismo en pro de cierta “conciencia creadora”, ya que ésta no tiene nada que ver con el “control lógico”, como por el contrario sí ocurriría en la paranoia. La de Lorca es una “lógica poética”. *Lorca es, ciertamente, un “esquizo”; un caso evidente de “CsO”*. Por todo ello, reconocemos nuestra cercanía con la postura mantenida por Paul Ilie, según la cual Lorca no se vale del inconsciente para llegar a lo racional, sino que discurre efectivamente en sentido inverso; partiendo de lo racional para obtener lo irracional: ‘Su subjetividad [la de Lorca] está, por supuesto, controlada y a menudo trastornada hasta el punto de parecer objetiva, pero sus



imágenes no pueden considerarse como producto de una visión racional. He aquí la diferencia: Lorca distingue entre la razón como una técnica de autocontrol y el producto de esta técnica, que puede ser irracional.' (Ilie, 1972: 113). Por tanto, nada más opuesto entre sí que el método "evasivo" de Lorca y el método "paranoico-crítico" de Dalí, ya que el pintor se servía de la irracionalidad para componer creaciones racionales con las que satisfacer su paranoia. Ilie parecía entenderlo así cuando al estudiar al Dalí de la Residencia comenta que, en pocos años, el artista se lanzaría de lleno "al cálculo de la locura".

Por eso, y entendiéndolo siempre precavidamente, se podría afirmar que Lorca es más "surrealista" incluso que el propio Dalí, en el sentido de que éste pone en práctica una racionalidad pura, aun dentro de la locura, mientras que Lorca, por el contrario, y a pesar de rechazar el automatismo, habita como "nómada" en las "mesetas" del inconsciente. Dalí exprime el inconsciente y lo moldea conforme a la racionalidad paranoica; Lorca lo deja producir a sus anchas, sorteando las interpretaciones. En este punto, Lorca nos recuerda a Buñuel; el otro gran esquivo de las interpretaciones. Es en esta medida que Lorca demuestra mayor adecuación al surrealismo que algunos surrealistas convertidos en "raicilla". Así pues, Lorca es "surrealista" *sin serlo*. Precisamente escabulléndose del calificativo "surrealista" y rehuyendo los métodos que se le supondrían relacionados, Lorca se erige en una personalidad "molecular". Justo por eso, si consideramos el surrealismo, no como el movimiento cerrado que armó Breton, sino como la "revolución del espíritu" que decían Artaud y Buñuel, Lorca bien merece ser llamado "surrealista"; sin ser por ello, insistimos, un surrealista como aquellos que formaron parte del movimiento. Es cierto que su forma de aproximarse al inconsciente tiene puntos en común con características surrealistas, pero sus procedimientos jamás participaron de lo que el dogma tildó de "surrealista". Se trata, en definitiva, de una imagen "nómada" de Lorca. Esta es, en suma, la problemática que señalábamos desde un principio; el que a pesar de renunciar al surrealismo, sus obras se adecuan, sin embargo, a parámetros surrealistas. Aquí reside el dilema irresoluble de la crítica lorquiana y su principal motivo de desconcierto.

Tal estado de la cuestión ha llevado a numerosos expertos a concluir que la obra de Lorca cuenta con elementos surrealistas, mientras que su autor *no es surrealista*. De acuerdo con esta idea, Lorca llevaría a cabo un surrealismo "estilístico" sin mayores repercusiones en contenido u objetivos. Reiteramos en este punto la peligrosa simplicidad de semejante planteamiento, que empobrece un fenómeno creativo complejo, como es la *surrealidad* de Lorca. Por una parte, la obra lorquiana presenta una evidente *apariencia* surrealista, notable en elementos diversos (onirismo, ruptura de la lógica secuencial, extrañamiento del lenguaje, arbitrariedad del signo lingüístico, verso libre), pero por otra, el mismo Lorca no reconoce *procedimientos* surrealistas.

¿Cómo entender entonces una obra que parece surrealista cuando su autor reniega del surrealismo? Por lo general, entre las fuentes críticas se asume que dicho autor *hace surrealismo pero sin ser surrealista*. Así por ejemplo, en el artículo “Una cuestión debatida: el surrealismo de Lorca”, Estela Harretche se expresaba en estos términos: ‘En *Así que pasen cinco años*, como obra que es de su tiempo, hay elementos oníricos estéticamente afines al surrealismo, pero la obra no es surrealista. Lorca, que en diferentes ocasiones habló de sus obras de este tiempo calificándolas de “irrepresentables” o “imposibles”, en ningún momento las llamó surrealistas.’ (García Gállego (comp.), 1987: 260). Por lo que respecta a *Poeta en Nueva York*, también de esta época, Cano Ballesta afirma que se trata igualmente de una muestra de surrealismo estilístico. Sobre *El público*, del año 1930, Bárbara Sheklin Davis lo valora como un perfecto ejemplo de forma y estructura surrealistas. En relación a la misma obra, Antonio Monegal habla de “contagio surrealista”, y destaca las imágenes poéticas lorquianas, muy cercanas a *Un Chien andalou*. Ahora bien, es necesario aclarar que el “surrealismo” de Lorca va, en realidad, más allá de un mero contagio estilístico; puesto que no se trata de una carcasa formal, sino también de una base coincidente con la predisposición creativa del surrealismo, entendida como “*revolución del espíritu*”.

En efecto, no cabe duda de que, tanto por temática como por formalización, la revolución del inconsciente liberado se da también cita en la obra lorquiana. Bien es cierto que el poeta no afronta esta “revolución” de la misma manera que los oficialmente llamados surrealistas - evidentes son sus diferencias-, pero no por ello desaparece en Lorca una dinámica de construcción ontológica equivalente a la que buscaban los surrealistas con anterioridad a la “reterritorialización” de Breton. Si se observa debidamente, se verá que la voluntad que atraviesa la obra entera de Lorca no es otra que la destrucción de la combinación “microfascista-macrofascista”; esto es, la liberación del dominio de Edipo y la destrucción de las instituciones sociales de control. En una palabra, *la liberación del deseo* en toda su magnitud. Ello conduce al poeta a criticar la instancia familiar, eclesiástica y social, y a proclamar la necesidad del amor liberado y la verdad del sentir propio –‘voz mía libertada que me lames las manos’ (García Lorca, 2008II: 606). Todos estos elementos, eco de la voz deseante rompiendo sus cadenas, son puntos de unión con los valores surrealistas. Como decíamos, es en este sentido de *revolución deseante*, y sólo en éste, que Lorca puede ser considerado “*surrealista*”. *Surrealista por liberar el deseo, y no porque forme parte del grupo surrealista*. De este modo, en vez de formular la pregunta que referíamos al principio –“¿Lorca es surrealista?”- sería más oportuno plantear otra: “¿Lorca produce deseo?”. En respuesta diríamos que, en la medida en que produce deseo, en la medida en que produce inconsciente, Lorca es “surrealista” sin *serlo*. La idea fundamental es que Lorca emplea la estética surrealista con una clara finalidad de liberación del deseo. Por

eso estimamos que merece ser contado entre los que hemos dado en llamar “surrealistas españoles” por coincidir con las motivaciones surrealistas aun sin ser “oficialmente” surrealista, también por rechazar los métodos surrealistas haciéndose “nómada” y, aún más, por rehuir su designación como “surrealista”.<sup>195</sup>

Lorca desarrolla una posición de fuga. En otras palabras, se mantiene como el “lobo” en la “manada”; lo que Virginia Higginbotham resumió ejemplarmente al afirmar que ‘Lorca, pues, congenió con los poetas de vanguardia a la vez que permanecía independiente de ellos’. (García Gállego (comp.), 1987: 242). Por eso no nos satisfacen las teorías que abogan por un surrealismo exclusivamente estilístico en Lorca, dado que su predisposición ontológica es considerablemente “surrealista”.<sup>196</sup> De modo que cuando distintos autores, como por ejemplo Miguel García-Posada, afirman que Lorca participa del “clima surrealista” de su época únicamente a nivel estético, enriqueciéndose de sus elementos estilísticos como una absorbente esponja, pero sin dejarse influir por sus objetivos, declaramos nuestro desacuerdo por entender que la situación reviste mayor complejidad.<sup>197</sup> En estas circunstancias resulta imposible posicionar a Lorca en una situación definida respecto del surrealismo, y por tanto, creemos superada la improductiva dicotomía que con frecuencia se produce entre la crítica. De todas formas, hay autores, como Jaime Brihuega, que ubican directamente al poeta entre las filas incuestionables del surrealismo: ‘Lorca fue un surrealista. Lorca-Dalí fueron los primeros surrealistas españoles y en año y pico marcaron el radio máximo que nuestro surrealismo culto fue capaz de describir.’ (García Gállego (comp.), 1987: 47). A pesar de todo, ni por un lado ni por otro conviene cerrar afirmaciones tajantes acerca de la surrealidad lorquiana. Por ello nos adherimos a la opinión de Pérez Corrales, que abre la designación de “surrealista” a un ámbito

---

<sup>195</sup> Es más, la obra de Lorca ha sido incluida en no pocas antologías dedicada a poesía surrealista; por ejemplo la *Antología de la poesía surrealista en lengua española* de Ángel Pariente, que destina un merecido espacio al poeta granadino. También figura Lorca entre los autores abordados por Paul Ilie en su célebre estudio sobre los poetas surrealistas españoles.

<sup>196</sup> En cambio, convencido de que el surrealismo lorquiano era sólo estético, Luis Buñuel fue incapaz de comprender la ambigua tirantez de la “evasión” lorquiana, sobre todo en los años de su juventud, cuando no toleraba negociaciones con la consciencia. Por eso, en una carta de 1928 a Pepín Bello, dice así: ‘Federico quiere hacer cosas surrealistas, pero falsas, hechas con inteligencia, que es incapaz de hallar lo que halla el instinto. [...] A pesar de todo, dentro de lo irremediamente tradicional, Federico es de lo mejor, si no lo mejor, que existe...’ (Sánchez Vidal (comp.), 1982: 36).

<sup>197</sup> Nos oponemos a la idea según la cual Lorca bebía del ambiente de vanguardia de su tiempo sin mayor implicación que la de una superficial estética. Creemos que se trata de una idea errada, que da lugar a una imagen sesgada de Lorca. Cierto es que el poeta no asume los objetivos del surrealismo, pero no por ello deja de tener importantes conexiones con sus principios. La idea de un surrealismo epidérmico en la obra lorquiana empieza a sugerirse tempranamente. Véase la opinión de Guillermo de Torre: ‘La influencia superrealista que habitualmente quiere advertirse en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, a mi parecer no es de fondo y cercanía, sino atmosférica, intersticial. El superrealismo está en el aire durante aquellos años y Federico, gran intuitivo, [lo] captó [...]’ (De Torre, 1986: 103).

mayor que el que atañe directamente a los miembros del grupo oficial.<sup>198</sup> Además, no es este, de hecho, el objetivo de un estudio esquizoanalítico –la catalogación. Ya lo anunciábamos, no se puede decir certeramente si Lorca *es* o *no* surrealista. *Lorca es un “esquizo” de paseo.*

### 6.3.2. Más allá del “nombre”.

Como “esquizo” que es, Lorca demuestra una identidad, en efecto, *inclasificable*; de lo que resulta una entidad yoica por completo ambigua. Esta característica fundamental en el poeta se relaciona con una personalidad “inagotable”, que ha sido comentada hasta el exceso por los expertos lorquianos; lo que Soria Olmedo ha denominado la “figura poliforme de Lorca”. Una personalidad rica y cambiante, que oscilaba entre una alegría desbordante y la más apenada melancolía. Por un lado, Lorca ha sido descrito hasta la saciedad por su vibrante simpatía y magnetismo personal, cautivador por su carisma y vitalidad (Buñuel solía decir que las obras de Lorca no hacían justicia a su autor –“la obra de arte era él mismo”); aunque por otro lado cultivaba una vertiente diametralmente opuesta, revelándose un individuo atormentado, inseguro y sufriente de su propio “yo”, faceta que intentaba contrarrestar mediante el júbilo acaparador que le dominaba en público. Así pues, Lorca toma forma como un sujeto de desconocidas e intrigantes facetas, determinadas por un profundo sentido de *alienación yoica* que atraviesa toda la obra lorquiana. Un sentido de “no identificación” con uno mismo, *evidente naturaleza esquizofrénica*, que no sólo jalona la creación artística de Lorca, sino también su imprecisa producción subjetiva. Este rasgo de “despersonalización” se hará especialmente presente en el poeta a través de una latente “*inseguridad del nombre*”. Se trata de una forma primaria de confusión subjetiva, producida por una ruptura en la identificación personal con el nombre propio. Característica que, no por casualidad, abunda entre los individuos esquizofrénicos, que por lo general, no se reconocen en su nombre. En páginas anteriores veíamos cómo el esquizofrénico tiende a adoptar los nombres de diversos personajes de la Historia; lo que permitía al “esquizo” recorrer dichos nombres pasando por distintos *umbrales de intensidad*. Así entendidos, los nombres funcionan como “mesetas”, y no como espacios de “codificación” o enraizamiento. Por tanto, el uso que el “esquizo” otorga al nombre no va ligado a una personalidad fija, sino que connota más bien *estados afectantes*.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> ‘El surrealismo es un movimiento coherente, y surrealistas son aquellos que han formado parte de los grupos surrealistas (muchas veces dejando luego de serlo, al alejarse del grupo) y aquellos que se han considerado como tales aunque hayan llevado (por una u otra causa) una actividad solitaria, siempre que hayan sido reivindicados como surrealistas por los propios componentes del movimiento. Tampoco excluyo los casos de aquellos que han circulado por las cercanías del surrealismo, manteniendo relaciones diversas con la “tribu” surrealista [...]’ (Pérez Corrales, 2011: 10).

<sup>199</sup> En la progresiva acentuación de su locura, Nietzsche hace evidente esta propensión del esquizofrénico a *ser todos los nombres de la Historia*. Según observa Gianni Vattimo: ‘Si en la

En consecuencia, esta forma de concebir el nombre hace imposible la adhesión a una personalidad concreta que *representar*; por el contrario, desde este punto de vista, el nombre se convierte en un vehículo del “*devenir*”. Como lo era el “devenir-Uccello” de Artaud, o el primigenio “devenir-Napoleón” de Dalí. De esta manera, el nombre se *atraviesa*, no se *encarna*. Y así, el “esquizo” no experimenta la “*territorialización*” en el nombre, pues se fuga constantemente de él. El “esquizo”, aquel que no tenía “*rostro*”, tampoco tiene *nombre propio*, sino que tiene varios a la vez. De esta forma se subvierte la acción codificadora implícita en el nombre. Concedido desde el nacimiento como signo de identidad, género y ascendencia, el nombre propio comporta una *marca*, un *tatuaje ontológico*, que delimita, guía y, sobre todo, obliga al individuo a emprender la construcción de su subjetividad en base a la identificación con dicho nombre; el cual, aunque impuesto, termina siendo interiorizado y naturalizado. Hasta tal punto que a la gran pregunta existencial, “¿Quién soy?”, se suele responder automáticamente con el nombre. “Soy Tal”, o “Soy Cual”, como equivalencia de “Me llamo Tal” o “Me llamo Cual”. De este modo se afirma la identidad propia en un nombre; palabra significante, portadora de identidad, que se transubstancia en un espacio de reclusión del “yo”. Tal y como afirma Judith Butler, el nombre es la herramienta básica para controlar el proceso de producción de la subjetividad. En su opinión, el gesto de “*imprimir un nombre*” es correlativo a un poder de dominación patriarcal, que se desarrolla en los términos de “amo-esclavo”. Un nombre que se “*tatúa*” sobre el *cuerpo*, como el castigo que inscribía la máquina de tortura de *La colonia penitenciaria* sobre la piel del condenado. La *encarnación en el nombre* determina, pues, una subjetivación disciplinada. En ello entra en juego la teoría de la “*interpelación*”, que Althusser explicaba con el ejemplo del llamamiento a la autoridad dirigido por el policía al transeúnte sospechoso, al indocumentado, al irregular, al “anormal” de *identidad inclasificada*: “¡Eh, usted!”. Esta mecánica comparte con la institucionalización del nombre propio un modo de construcción del “yo” por medios lingüísticos, generando un sujeto que resulta del efecto de una voz autoritaria, que le obliga a someterse a una identidad regulada.

Butler se ha referido a este fenómeno como el “llamamiento inaugural de la autoridad estatal”. ‘La escena es claramente disciplinaria; la llamada del policía es un intento de reencauzar a alguien.’ (Butler, 2001b: 108). El sujeto se constituye al ser interpelado por un mandato de poder (“¡Eh, usted!”), que funciona como equivalencia del nombre propio con el que se nos llama, identifica y reprende. Esta “llamada de la Ley”, perteneciente a la esfera del

---

consideración inactual de 1874 Nietzsche veía con horror cómo el hombre del siglo XIX asumía los estilos del pasado para estilizar su ambiente y sus propias obras, eligiéndolos de manera arbitraria como máscaras teatrales, muchos años después en un esquila enviada a Buckhardt desde Turín a comienzos de enero de 1889, Nietzsche dirá “en el fondo yo soy todos los nombres de la historia”. Si bien el contexto de semejante afirmación es el contexto del colapso psíquico del que ya Nietzsche nunca se repondrá [...]’ (Vattimo, 1986: 146).

socius, nos interesa en la medida en que es análoga a la edípica “llamada del Padre”; pues el Padre es aquel que interpela imponiendo el nombre. Sólo el Padre, encarnación de la Ley y Autoridad, posee el Significante, y sólo el Padre puede imponer su propio nombre sobre su prole, dejando en heredad la marca familiar que por él desciende, capturando al sujeto en un *enraizado* “árbol genealógico”. En definitiva, sólo el Padre puede conceder el nombre. Es el bautismo del déspota sobre sus fieles (“En el Nombre del Padre...”). Un gesto digno del conquistador que bautiza la tierra que domina y los seres que la habitan –el gesto poderoso de nombrar; un gesto propiamente *colonizador*.<sup>200</sup> Bautismo cuyos precedentes rastreó Butler en la “epifanía” del apóstol Pedro, que cambia de identidad al otorgársele un nuevo nombre: “Tú eres Pedro”. En efecto, antes era Simón y era un humilde pescador. Ahora es Pedro y adopta, en consecuencia, la identidad que se deriva de esta interpelación: “Sobre esta piedra edificaré mi Iglesia”. Ahora es el primer Papa, piedra eclesial. Por tanto, puede decirse que Pedro no existe antes del nombre: su “yo” es construido a partir de éste, cuya imposición reduce la multiplicidad de posibles “devenires” al terreno parcelado del nombre propio. He aquí la “violencia del nombre” que denunciaban Deleuze y Guattari. Y por eso remiten al ejemplo del “esquizo”, que se resiste a producir su identidad de acuerdo al nombre que lo define. De esta forma, el “esquizo” va más allá de los límites de su propio nombre, rompiendo con la identificación respecto al “Nombre del Padre”, esa imagen fantasmática que impone Edipo. Por el contrario, el “esquizo” perfora la construcción encorsetada del nombre, lo destruye y desconfigura. En su lugar, adquiere sucesivos nombres, que atraviesa sin conservar ninguno. Así, el nombre se erige en un *lugar* de completa desorientación.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Todorov ha señalado la importancia que concedía Colón al nombre propio, que modificó a lo largo de su vida: después de varios intentos de “diseñar” su propio nombre, Colón opta finalmente por “Cristóbal”, que significa “traedor o llevador de Cristo”, pues así era como se veía a sí mismo en su misión conquistadora, a la par que evangelizadora. Y de apellido elige “Colón”, que quiere decir “poblador de nuevo”. Con esta “teología política” del nombre propio, Colón elabora una firma que impondrá por testamento a sus hijos, con tal de perpetuar tan especial linaje. ‘Colón había conservado en su persona dos rasgos dignos de figurar hasta en su nombre: el evangelizador y el colonizador; después de todo, no estaba equivocado. La misma atención al nombre, rayana en el fetichismo, se manifiesta en los cuidados con que rodea su firma; pues no firma, como cualquiera, con su nombre, sino con una rúbrica particularmente elaborada -tan elaborada, por cierto, que todavía no se ha llegado a descifrar su secreto-; y no se conforma con utilizarla, sino que también la impone a sus herederos [...]’ (Todorov, 2003: 35).

<sup>201</sup> ‘*Jamais il ne s’agit pourtant de s’identifier à des personnages, comme on le dit à tort d’un fou qui «se prendrait pour ...». Il s’agit de tout autre chose: identifier les races, les cultures et les dieux à des champs d’intensité sur le corps sans organes, identifier les personnages à des états qui remplissent ces champs, à des effets qui fulgurent et traversent ces champs. D’où le rôle des noms, dans leur magie propre: il n’y a pas un moi qui s’identifie à des races, des peuples, des personnes, sur une scène de la représentation, mais des noms propres qui identifient des races, peuples et personnes à des régions, des seuils ou des effets dans une production de quantités intensives. La théorie des noms propres ne doit pas se concevoir en termes de représentation, mais renvoie à la classe des «effets» [...] un effet Jeanne d’Arc, un effet Héliogabale –tous les noms de l’histoire, et non pas le nom du père ...’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 103).*

[‘Nunca se trata, sin embargo, de identificarse con determinados personajes, como cuando equivocadamente se dice de un loco que “se creía que era...”. Se trata de algo distinto: identificar las

Así lo vive el “esquizo”, y así lo experimenta también Lorca. No exageramos al decir que el poeta es quizá uno de los “esquizos” más problemáticos en la relación de identificación y rechazo respecto a su propio nombre, en cuyos márgenes no consigue adecuarse: ‘¡qué raro que me llame Federico!’, exclama Lorca en el último verso del poema titulado “De otro modo” (García Lorca, 2008I: 582). Esta queja, que resulta de una profunda consciencia de incompreensión del propio ser, da cuenta de la disolución yoica a la que se enfrenta Lorca, incapaz de encontrar asiento en la identidad “lingüística” que le viene impuesta. Además, Lorca, hijo primogénito, recibe sobre sí la proyección literal del padre, de quien hereda su nombre de pila, como mandaba la costumbre. ‘*Les noms propres sont des boîtes entrouvertes qui projettent leurs qualités sur l’être qu’ils désignent.*’ (Deleuze, 2014b: 141).<sup>202</sup> Esto trae consigo mayor complicación si cabe, dado que a Lorca se le hace imposible asumir los valores de representación del rol paterno. Como veremos, *Lorca es el niño perenne*. En el poeta, la identificación edípica con el Padre fracasa, y por tanto, el inconsciente lorquiano escapa de la captura familiarista. *Lorca no se encuentra en su nombre*. Ciertamente, ¡qué raro que se llame Federico! No hay forma de que el poeta *encarne* las cualidades implícitas en su nombre.<sup>203</sup> Sintiéndose, pues, perdido en su nombre, Lorca se deconstruye para conseguir la reapropiación de su *propio nombre*, de su nombre *robado*; un nombre que sea *el suyo*, y no el del Padre. Un nombre que sea *nombre deseante, nombre afectante*, nombre como “meseta” de intensidades.<sup>204</sup>

---

razas, las culturas y los dioses, con campos de intensidad sobre el cuerpo sin órganos, identificar los personajes con estados que llenan estos campos, con efectos que fulguran y atraviesan estos campos. De ahí el papel de los nombres, en su magia propia: no hay un yo que se identifica con razas, pueblos, personas, sobre una escena de la representación, sino nombres propios que identifican razas, pueblos y personas con umbrales, regiones o efectos en una producción de cantidades intensivas. La teoría de los nombres propios no debe concebirse en términos de representación, sino que remite a la clase de los “efectos” (...) un efecto Juana de Arco, un efecto Heliogábalo –todos los nombres de la historia y no el nombre del padre.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 92)].

<sup>202</sup> [‘Los nombres propios son cajas entreabiertas que proyectan sus cualidades sobre el ser que designan.’ (Deleuze, 1995b: 121)].

<sup>203</sup> La producción de la subjetividad en Lorca se aproxima a la postura, eminentemente esquizoide, de su amigo Emilio Prados; poeta surrealista malagueño. En el poema “Formación del paisaje”, afirma Prados: ‘¿Quién vela en ti?: mi nombre ha terminado.’ (Prados, 1979: 140). O también en el poema “Hora de nacer”: ‘¡Avanza! ¡Avanza! ¡No hay nombres! ¡Ya eres tú! ¡Ya eres él! ¡Ya eres yo mismo!’ (Prados, 1979: 98).

<sup>204</sup> Así le ocurría por ejemplo al “Hombre de los Lobos”, que hallaba en esta designación su *auténtico nombre propio*, que no el nombre “paterno” recibido al nacer, pues este nuevo nombre brota de sus crecimientos afectantes (lobos por doquier...) y no por imposición externa. Sin embargo, dicho nombre será finalmente objeto de “edipización”, algo que el “Hombre de los Lobos” se afanaba en combatir: ‘*Il savait enfin qu’il était en train d’acquérir un véritable nom propre, Homme aux loups, bien plus propre que le sien, puisqu’il accédait à la plus haute singularité dans l’appréhension instantanée d’une multiplicité générique: les loups –mais que ce nouveau, ce vrai nom propre allait être défiguré, mal orthographié, retranscrit en patronyme. [...] L’Homme aux loups, vrai nom propre, intime prénom qui renvoie aux devenirs, infinitifs, intensités d’un individu dépersonnalisé et multiplié. Mais qu’est-ce que la psychanalyse comprend à la multiplication.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 39-51).

[‘Por último, sabía que estaba a punto de adquirir un verdadero nombre propio, Hombre de los lobos, mucho más propio que el suyo, puesto que con él accedía a la más alta singularidad en la aprehensión instantánea de una multiplicidad genérica, los lobos, pero que ese nuevo, ese verdadero

Deleuze y Guattari lo indicaban claramente: ‘[...] *le nom propre ne désigne pas un individu: c’est au contraire quand l’individu s’ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, à l’issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, qu’il acquiert son véritable nom propre.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 51).<sup>205</sup>

Por eso Lorca confiesa: ‘Quiero llorar diciendo mi nombre’ (García Lorca, 2008II: 606). Un nombre que, como hemos advertido, no es el nombre del Padre -ese “Federico” que el poeta sentía extraño y ajeno- sino que es, justamente, el *nombre del “devenir”*, el nombre de la identidad inconcreta de Lorca. Un nombre que se dispone como espacio “liso” de metamorfosis; cajón de sastre que alberga cualquier identidad posible. Nombre “poliforme” que, como aclara el verso lorquiano, es “rosa, niño y abeto a la orilla de este lago”. Por tanto, un nombre que no es uno, sino *diverso*. Un nombre que no es un *nombre*; sino un *estado de intensidades*. En este proceso Lorca pareciera asimilarse al enajenado Calígula de Camus, quien al experimentar el proceso de disolución de su “yo”, declara: ‘Pero siento que surgen en mí seres sin nombre.’ (Camus, 1999: 36). De esta manera, el poeta disuelve su “yo”, escapa de las fronteras de su nombre, y *niega, por extensión, el principio de identidad*. Por eso Deleuze y Guattari recomiendan la pérdida del nombre, para perder también con él la identidad “molar” que surge de la interpelación autoritaria –la identidad del “rostro”. Con este propósito hay que ser cautos ante la “reterritorialización” que el nombre propio imprime en el individuo, pues no son pocos los *nombres esquizoides* que han terminado convertidos en *nombres paranoicos*. Recordemos a Dalí, que en un principio atravesaba umbrales afectantes en los nombres de “Napoleón”, “Rafael”, etc., y que sin embargo acaba reterritorializado en el nombre propio, en el nombre del Padre: *Salvador*. Por tanto, existe un poderoso riesgo en la atracción del “nombre paranoico” –el nombre en el que se puede echar raíces. Lo avisábamos con anterioridad: el nombre es un espacio de “reterritorialización”. Dalí lo experimentó anexionándose férreamente al suyo: *Salvador Dalí*. La marca del nombre, y el nombre como marca. El artista será ya incapaz de producir su identidad sin este sostén ontológico que le aporta el nombre.<sup>206</sup>

---

nombre propio iba a ser desfigurado, mal ortografiado, retranscrito en patronímico. (...) El Hombre de los lobos, verdadero nombre propio, nombre íntimo que remite a los devenires, infinitivos, intensidades de un individuo despersonalizado y multiplicado.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 34-43)].

<sup>205</sup> [‘El nombre propio no designa un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 43)].

<sup>206</sup> Un nombre que, como sabemos, Dalí no quiso compartir con una hipotética descendencia (¡el horror ontológico de tener hijos!), dado que en dicho nombre *se basa su propio “yo”*, y tal supuesto le acarrearía una alarmante pérdida de personalidad. En cambio, otros paranoicos sí buscarán el dominio del nombre en la continuidad de los hijos, precisamente movidos por una delirante obsesión de grandeza. Pensamos sobre todo en Freud, que impuso a sus hijos la fantasmagoría de una personalidad postiza y una referencia de identidad doble a través de la significación de los nombres propios, que funcionan, por este procedimiento, como una *extensión del padre*. Freud explicaba que la elección de los nombres de sus



Por consiguiente, urge hallar la forma de construirnos mediante una subjetivación libre de lo que Judith Butler llamó “*sometimiento*” o “*sujeción*” (“*assujétissement*”). En otras palabras, debemos evitar la subjetivación supeditada al nombre. Esto implica evitar la investidura del poder edípico y la consecuente autoproducción como cuerpos de regímenes disciplinarios.<sup>207</sup> En contraste con esta subjetivación de “*sometimiento*”, Deleuze y Guattari ofrecen la alternativa rizomática del “*esquizo*”: la subjetivación como “*CsO*”. En estas circunstancias, ¿qué métodos podrán emplearse para combatir la “*reterritorialización*” del nombre? Algunos autores lo intentaron por medio de pseudónimos. Gómez de la Serna fue un gran aficionado a los pseudónimos, que cultivó hasta el exceso, siendo “*Tristán*” el más conocido. Incluso André Breton escribió alguna vez oculto tras un pseudónimo.<sup>208</sup> Pero lo cierto es que la cuestión reviste mayor complejidad como para ser abordada tan sólo desde los pseudónimos. Resulta más interesante la disolución de la identidad sugerida por Kafka con el uso de la inicial en forma de criptograma, lo que supone un recurso para aludir al “*yo*”, pero privándolo de su supuesta integridad, representada en el nombre.<sup>209</sup> El siguiente paso son los heterónimos, que a diferencia de los pseudónimos, no buscan sencillamente enmascarar la identidad, sino *escindir*la. Es decir,

---

hijos buscaba perpetuar el recuerdo de personas queridas o admiradas. ‘Esta regla, según él, convertía a sus hijos en *aparecidos*, y lo situaba a él mismo fuera del tiempo percedero confiriéndole una especie de inmortalidad. [...] De hecho, Freud la siguió escrupulosamente con sus seis hijos: llamó a sus tres hijos Jean-Martin, en homenaje a la memoria de Charcot -y no de Lutero, como a veces se ha pretendido-; Oliveiro, en recuerdo de uno de los héroes favoritos de su infancia, Cromwell; y Ernst, para recordar a su viejo maestro Brücke, cuyo nombre, decía, le fue caro toda su vida. Aunque no tuvieran madrinan tan prestigiosas, sus hijas tampoco escaparon a la regla. La mayor, Matilde, llevó el nombre de la esposa de Breuer, por la que Freud sentía un profundo afecto; la segunda, Sofía, el de la esposa de Paneth, aquel Josef Paneth cuya silueta aparece de una manera tan obsesionante en *La interpretación de los sueños*; y la más pequeña, Anna, el de una hija del profesor Hammerschlag, con el que Freud había aprendido, de muchacho, las Escrituras y el hebreo.’ (Robert, 1966: 113).

<sup>207</sup> ‘El *sometimiento* consiste precisamente en esta dependencia fundamental ante un discurso que no hemos elegido pero que, paradójicamente, inicia y sustenta nuestra potencia. La “*sujeción*” es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto.’ (Butler, 2001b: 12).

<sup>208</sup> En 1911 publica Breton su primer poema, titulado significativamente “*Le rêve*” (“*El sueño*”), y lo hace bajo el anagrama René Dobrant. Pasados los años, Breton evoluciona en la forma de idear el pseudónimo, y llega a autodesignarse con un número, “1713”, elegido por la similitud que guardaba dicha cifra con los trazos automáticos de su firma. Incluso Lautréamont hacía algo similar en las primeras ediciones de *Los Cantos de Maldoror*, firmadas anónimamente con tres asteriscos (\*\*\*)).

<sup>209</sup> Destacan en Kafka los acrónimos que abrevian los nombres de sus personajes -y de sí mismo. El más conocido es la letra “*K*”: ‘Las “*K*” me repugnan, y si embargo las escribo; deben de ser muy características para mí.’ (Kafka, 1975: 34). De hecho, Deleuze y Guattari destacaban la importancia de este recurso como una “*línea de fuga*” dentro de la escritura kafkiana: ‘*La lettre K ne désigne plus un narrateur ni un personnage, mais un agencement d’autant plus machinique, un agent d’autant plus collectif qu’un individu s’y trouve branché dans sa solitude [...].*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 33).

[‘La letra *K* ya no designa un narrador, ni un personaje, sino un dispositivo tanto más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto que es sólo un individuo el que se encuentra conectado a todo eso en su soledad (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 31)].

Artaud hace algo parecido precisamente con la letra “*K*”, que utiliza con frecuencia cuando escribe *Artaud, le Mômo*. ‘En esta época, las estructuras fonéticas de la glosolalia de Artaud repetían a menudo la letra *K* junto con sus equivalentes fonéticos: /c/ck/ch/. La *K* es una letra infrecuente en la lengua francesa, aunque tiene una continua presencia gráfica y es un elemento fonético habitual en los textos y discursos de Artaud después de su estancia en el manicomio de Rodez.’ (Cabañas (ed.), 2012: 28).

crear una identidad distinta al adoptar un nombre distinto. Esto es lo que logra Pessoa, el escritor de los múltiples “yoes”, con la creación de sus heterónimos. En sus palabras: ‘He creado en mí varias personalidades. Creo personalidades constantemente. [...] Para crear, me he destruido; tanto me he exteriorizado dentro de mí, que dentro de mí no existo sino exteriormente.’ (Pessoa, 1984: 51). Pessoa es, de hecho, un especialista en “volverse otro” (“otrar”, que dice Peter Pál Pelbart). Se trata de una completa disolución de la identidad “molar” en un continuo “devenir-otro”. Alberto Careiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos son algunos de sus más célebres “*alter egos*”; protagonistas de lo que el propio Pessoa calificó “*drama em gente*”. Nada parecido, por tanto, a un “*teatro de la representación*”.

Por su parte, Lorca no requiere siquiera inventar heterónimos. ¿Para qué va el poeta a diversificarse en nuevas identidades si es capaz de *subsistir en ninguna*? En la disolución de su “yo”, Lorca no siente la necesidad de construirse otras identidades, con sus respectivos nombres, personalidades y biografías, sino que se conforma, sencillamente, con moverse en una *vaguedad ontológica*; una perenne duda existencial, derivada de la inseguridad del nombre. Así, en tanto que Lorca es capaz de permanecer en una constante interrogación del “yo”, logra superar incluso la utilidad de los heterónimos. Así, da un paso más, el definitivo. Lorca no necesita heterónimos porque no necesita *ser otra persona*: se contenta con ser *ninguna*; con *no ser nadie*.<sup>210</sup> De esta forma, el poeta consigue erradicar al mismo tiempo el nombre propio y la identidad “molar” a él vinculada. Se trata de una total “disección subjetiva”, sin que otros nombres, correspondientes a otras identidades, suavicen este cisma del “yo”. Lorca se encuentra, por así decirlo, en la abismal tesitura del “niño loco” que diera título a su poema; el niño loco que experimentaba la más íntima de las disociaciones: ‘Y la luz que se iba, dio una broma./ Separó al niño loco de su sombra.’ (García Lorca, 2008I: 567). En efecto, Lorca es un niño loco cuya identidad se desgaja; quien, sin el apoyo de otros nombres, siente el derrumbe de los cimientos del “yo” bajo sus pies, y vive la extrañeza de la pérdida de su subjetividad. El poeta es en este sentido como Alicia viajando por el país de las maravillas; pues Alicia es la personificación de la pérdida del nombre propio. Como decía Deleuze, tanto el “devenir-loco” como el “nombre-perdido” son dos características principales de las aventuras de Alicia.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Como apuntaba Jenaro Talens: ‘La renuncia al nombre no sería en este caso sino una metáfora de la pérdida de la identidad, es decir, de la unidad social llamada YO. Por eso va asociada, por una parte, a la necesidad de fragmentación, de descuartizamiento de sí mismo y del otro.’ (Santaolalla; *et. al.* (coords.), 2004: 358).

<sup>211</sup> Alicia es el “devenir” en persona; experimenta constantes cambios, crecimientos, en otras ocasiones empequeñece... ‘*Tous ces renversements tels qu’ils apparaissent dans l’identité infinie ont une même conséquence: la contestation de l’identité personnelle d’Alice, la perte du nom propre. La perte du nom propre est l’aventure qui se répète à travers toutes les aventures d’Alice.*’ (Deleuze, 1969: 11).

[‘Todos estos trastocamientos tal como aparecen en la identidad infinita tienen una misma consecuencia: la impugnación de la identidad personal de Alicia, la pérdida del nombre propio. La

Como dijera Emilio Prados: ‘Aún no, no, no. No hay descanso en mi nombre’ (Prados, 1979: 127). Es esta, en definitiva, la única forma de liberarse del discurso que se genera bajo la losa aplastante del Padre-Edipo, quien concede el nombre propio y proyecta una subjetividad cerrada sobre el hijo, el cual, por su parte, es *llamado* a identificarse con ella.<sup>212</sup> De ahí que el “esquizo” persiga la destrucción del nombre del Padre y la multiplicación del nombre propio.<sup>213</sup> Lo que Negri ha designado “*nombre común*”, por ser el espacio para la irrupción de un nombre *multitudinario*; un “devenir-colectivo” en el nombre.<sup>214</sup>

### 6.3.3. *Deshacer el “rostro” a través de las “máscaras”.*

Dicho lo anterior, se llega, pues, a la necesidad de desarticular el nombre propio en cuanto “rostro” *molarizado*, para promover una *identidad en “devenir”*. De manera que cuando digamos “¡He perdido mi *nombre!*” podamos decir también “¡He perdido mi *rostro!*”. Componer así una subjetividad a base de conexiones y desconexiones deseantes que deshagan el “rostro”, dando lugar a una entidad yoica en constante producción. Una fórmula cuyos precedentes pueden rastrearse incluso en Gómez de la Serna: véase el prólogo al *Libro mudo* (1911), obra de carácter surrealista, escrita por un apodado Tristán: ‘Ramón Gómez de la Serna, yo diría que no tiene rostro. Pero tiene expresión. ¿Expresión sin rostro? Yo no sé cómo es, pero es.’ (Gómez de la Serna, 1996a: 543). En efecto, se trata de una identidad inexacta, que viene dada por potencias afectantes y crecimientos intensivos. Se trata, en consecuencia, de una

---

pérdida del nombre propio es la aventura que se repite a través de todas las aventuras de Alicia.’ (Deleuze, 2011: 29)].

<sup>212</sup> En “Proust y los nombres”, texto incluido en *El grado cero de la escritura* (1953), Barthes se refiere por un lado al nombre propio en calidad de “signo”, en la medida en que es vehículo de un significado; pero por otro, advierte que el nombre propio es también un cúmulo semántico “*dilatado*”, poseedor de “*una infinidad de agregados*” y no de un único significado (es ya sabido, recordando a Saussure, que la relación entre signo y significado es, de facto, *arbitraria*). Esto implica que el nombre propio es capaz de experimentar una suerte de “*catálisis de riqueza infinita*”. “*Nombre como huella de intensidad*”, que decían Deleuze y Guattari.

<sup>213</sup> ‘*Le nom propre est l’appréhension instantanée d’une multiplicité. Le nom propre est le sujet d’un pur infinitif compris comme tel dans un champ d’intensité.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 51).

[‘El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad. El nombre propio es el sujeto de un puro infinitivo entendido como tal en un campo de intensidad. (Deleuze; y Guattari, 2000: 43)].

<sup>214</sup> ‘*By “common name” I understand the name that expresses that which is common to many and so to many names. But in kairòs, the name is an event: so the construction of the common name will have to participate in a community of events. These events are given in the present, on the edge of time, that is to say, where temporality opens itself to the to-come. The common name is the linguistic event to the community of kairòs.*’ (Negri, 2003: 156).

[Por “nombre común” entiendo el nombre que expresa aquello que es común a muchos y así a muchos nombres. Pues en el “*kairòs*”, el nombre es un evento, así que la construcción del nombre común tendrá que tomar parte en una comunidad de eventos. Estos eventos están dados en el presente, en el borde del tiempo, es decir, allí donde la temporalidad se abre al *devenir*. El nombre común es el evento lingüístico de la comunidad del “*kairòs*”. (*Mi traducción*)].

identidad *no enraizada, no edipizada, no “rostrificada”*. En esta línea, también Lorca se muestra atento al fenómeno de la identidad sin rostro, y así concibe personajes carentes de rasgos faciales, como la “Figura con el rostro de huevo” que aparece en *El público*, y que el poeta caracteriza con una cabeza “blanca, lisa y comba como un huevo de avestruz”.<sup>215</sup> No en vano, el “nómada” debe también *borrar su rostro*. ¡Ninguna “facialidad”!, dice el “esquizo”. Más concretamente, en el caso lorquiano, el modo de hacer viable dicha disolución del “rostro” vendrá de la mano de las *máscaras*; un elemento clave en las obras del “Teatro Imposible”; como así se denominan las piezas más “surrealistas” de toda la producción de Lorca, caso de *El público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931) y *Comedia sin título* (1936).

El sentido con el que Lorca recurre a la *máscara* surge de manera diametralmente opuesta al “rostro”. El punto de disensión radica en las funciones de la máscara, que al contrario de lo que podría pensarse, *no esconde* ningún rostro tras ella. Diremos, de partida, que las máscaras lorquianas no “enmascaran” la identidad, *sino que la producen*. En la expresión “deleuzoguattariana”: ‘*Le masque ne cache pas le visage, il l’est.*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 145).<sup>216</sup> Se infiere, entonces, que *la identidad es la máscara*, y no lo que supuestamente está debajo; ya que, en realidad, *no hay nada tras ella*. No hay identidad formada con anterioridad a la máscara. ‘*Les masques ne recouvrent rien, sauf d’autres masques. Il n’y a pas de premier terme qui soit répété [...].*’ (Deleuze, 1985b: 28).<sup>217</sup> Esta es la inquietud que aborda Lorca en *El público*, y que verbaliza a través del personaje del “Director”: ‘No hay más que máscara.’ (García Lorca, 2008V: 117). En verdad, no hay ningún “yo” preexistente al que la máscara pueda superponerse –ya sabemos que la subjetividad es el excedente de un proceso de producción. Y es justamente en esta producción donde interviene la máscara, como elemento clave en la constitución performativa de la identidad.<sup>218</sup> En efecto, *somos máscara*; pero máscara no en el sentido de un falseamiento del propio “yo”, pues como hemos señalado no hay ningún “yo” que ocultar, sino múltiples “yoes” que producir. De ahí que las diversas máscaras del individuo lorquiano funcionen prácticamente como los “falsos-yo” del esquizofrénico, en

---

<sup>215</sup> El personaje lorquiano con cabeza de huevo muestra un gran parecido con la figura de cabeza blanca que aparece con frecuencia en las pinturas de Dalí, por ejemplo en la *Metamorfosis de Narciso*. Una figura que el artista repetirá hasta la saciedad, incluyéndola incluso en *Spellbound (Recuerda, 1945)*, película de Alfred Hitchcock, en cuyos decorados colaboró Dalí.

<sup>216</sup> [‘La máscara no oculta el rostro, es rostro.’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 121)].

<sup>217</sup> [‘Las máscaras no recubren nada, sino otras máscaras. No hay un primer término que se repita (...).’ (Deleuze, 1988: 61)].

<sup>218</sup> ‘Una máscara no esconde un rostro original, sino otra máscara, y así sucesivamente, de modo que el propio rostro no es sino la metamorfosis y creación incesantes de máscaras. No se trata de ocultar la máscara para encontrar la verdad oculta, o la identidad velada, sino de comprender hasta qué punto la propia verdad o incluso la identidad es una entre las muchas máscaras de que precisa la vida y que ella misma produce. [...] Cuestión de autoinvención y no de autorrevelación, de creación de sí, no de descubrimiento de sí.’ (Pál Pelbart, 2009: 152).

cuanto equivalen a los distintos “yoes” que brotan de los umbrales de intensidad atravesados por el “esquizo” en su *paseo*. El “rostro”, por el contrario, pretende constituirse en una única “máscara fosilizada”, para imprimir en el sujeto un falso sentimiento de unidad ontológica.

Por ello, remitiendo a Deleuze y Guattari, insistimos en que la máscara no es un añadido que oculta el ser, sino un “dispositivo” que fabrica el *sujeto-en-producción*. La máscara no encubre la identidad, sino que la hace posible. ‘El individuo es un ser de máscara, de caretas cambiantes que no encubren ningún rostro concreto.’ (Berenguer Carisomo, 1969: 96-97). A Artaud le debemos esta certeza: la máscara disuelve el “yo”; la máscara elimina el *teatro de la representación*. Por eso es tan interesante la máscara del teatro balinés. Máscara como “dispositivo” de producción afectante, y no como enmascaramiento. Máscara como desestructuración del “yo” orgánico; *máscara del teatro como peste*.<sup>219</sup> Una vez más, la máscara lorquiana no recubre ningún “rostro”. De ahí que los personajes de las “Máscaras”, abundantes en *El público*, hayan sido profusamente estudiados desde el punto de vista de la disolución del “yo” lorquiano. Para Lorca no hay “rostro” tras la máscara, como tampoco hay desnudo bajo el vestido. ‘Hay un dolor de huecos por el aire sin gente/ y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!’ (García Lorca, 2008II: 565). Constata así el poeta la inexistencia de un “yo” fijo, a partir de una sensación de incorporeidad que recuerda incluso a algunos cuadros de Magritte, como *La filosofía del boudoir* (1947) o *Los cuernos del deseo* (1960), donde vestidos de mujer adoptan formas femeninas sin ser portados por nadie. Somos, en efecto, *criaturas vestidas, sin desnudo*. La identidad está en la forma. La subjetividad es la máscara. De hecho, tener un “interior”, un “desnudo”, sería correlativo al riesgo de tener un “rostro”; es decir, el riesgo de haber interiorizado la imposición del nombre del Padre y haber configurado un “Yo” en adecuación a éste. Sería lo que Lorca, en una carta a su amigo Regino Sainz de la Maza, llamaba el “interior postizo”, del que el poeta reconocía estar “triste y aburrido”. ‘Tropezando con mi rostro distinto de cada día.’ (García Lorca, 2008II: 563).

El riesgo de la máscara sería su “reterritorialización”, al congelar los múltiples “devenires” en *una colección de “rostros” edípicos*. Básicamente lo que le ocurrió a Dalí al transformar su “máscara-Napoleón”, su “máscara-Rafael”, etc., en las distintas versiones del “rostro” paranoico de “Salvador Dalí”. Dalí es sin duda un ejemplo digno del caso que citara Lorca en *El público* por boca del “Director”: ‘Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara...’ (García Lorca, 2008V: 80). “Máscara paranoica” que aniquila las capacidades

---

<sup>219</sup> Eugenio Trías lo expuso claramente: ‘Es esa Peste benéfica que libera el Devenir. [...] Camus supuso que la peste permitía al hombre encontrar su verdadero yo, “autenticarse”... Artaud, que tenía mucho más tacto en estas cuestiones, sabía que la peste hacía posible el teatro: con su advenimiento quedaba disuelto el yo y se emancipaban las máscaras...’ (Trías, 1970: 119).

deseantes. Una máscara edípica, máscara “rostrificada”, de la cual urge deshacerse. ‘¡Benditos! ¡Benditos sean los ladrones que me robaron mis máscaras! Así fue que me convertí en un loco.’ (Gibrán, 1983: 9-10). El problema surge, entonces, cuando la máscara se hace “rostro”. En términos nietzscheanos, cuando el “rostro-racional apolíneo” se sobrepone a la “máscara-vida dionisíaca”. Razón por la cual conviene producir cuanto antes, a la manera lorquiana, una máscara sin rostro y un vestido sin desnudo.<sup>220</sup> ‘*Au point que si l’homme a un destin, ce sera plutôt d’échapper au visage, défaire le visage et les visagéifications, devenir imperceptible, devenir clandestin [...]*’ (Deleuze; y Guattari, 1980: 209).<sup>221</sup> En una palabra, “devenir-múltiple”, pues en la máscara se produce también la “multitud”; ya lo decíamos antes: en la máscara acontece la muerte del nombre propio y sobreviene el nacimiento del “nombre común”. Pues no existe una subjetividad unívoca, sino rizomática. Como dijera Eugenio Trías: ‘La idea de “persona” debería sustituirse por la idea de “máscara” o “disfraz”: pues la persona o el yo esconde, bajo su aparente unidad, una multiplicidad. Bajo el yo indiviso se esconde Multitud. Cada uno de nosotros encierra, por tanto, una multitud de máscaras. No hay unidad sino desdoblamiento y *travesti*.’ (Trías, 1970: 80). *Máscara rizomática; disfraz surrealista*. Por eso es necesario abandonar el “rostro” y construirse como máscara.<sup>222</sup> Dicho propósito, el de hacerse múltiple en la máscara, lo emprende Lorca, al igual que Artaud, por medio del teatro, ámbito que ofrece un contexto particularmente favorable a esta subversión ontológica.

Si desde sus orígenes el teatro ha venido considerándose como “el lugar de las máscaras”, habrá que puntualizar que el teatro lorquiano, aun siendo también un teatro de “máscaras”, no es un teatro de las “*prósopon*” griegas. Ya no son aquellas “máscaras” que, por etimología latina, devenían “*personas*”. Ciertamente, el teatro de Lorca no juega con estas máscaras “rostrificadas”, ni es tampoco escena para la *representación* del “yo” conforme a una “*sujeción*” de roles tipificados. Lorca no propone un “teatro de la representación”. Sus máscaras no son representativas, sino, por así decirlo, *productivas*. Lorca ha roto por completo con el Significante del “rostro”. De ahí que esta nueva concepción del teatro sirva a Lorca para llevar a

---

<sup>220</sup> En *El público* y en el guión de *Viaje a la luna* aparece, por ejemplo, el “Desnudo rojo”, también llamado “Hombre de las venas”; personaje que constituye la máscara misma, en cuanto fusiona *forma* y *fondo*. Libre de cualquier “facialidad”, este “Desnudo rojo” es el cuerpo deseante mismo; músculos y arterias sin epidermis, sin rostro: sólo pulsión deseante en estado puro. ¡El “CsO”!

<sup>221</sup> [‘Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino (...)’ (Deleuze; y Guattari, 2000: 176)].

<sup>222</sup> Según apunta Román Alcalá (*La terapia de lo inútil. Una filosofía después del desastre*, 2014), la máscara anula el rostro que la lleva. Así, al igual que el concepto del disfraz en los surrealistas, la máscara no debe ser entendida como ocultación, sino en definitiva como un medio de producción de la subjetividad. No en vano, la máscara está íntimamente relacionada con el disfraz, la transgresión y la impostura. Derivada del origen árabe “*masjara*”, que significa “bufón”, la máscara se vincula directamente con el carnaval y la Fiesta de los Locos de época medieval.

cabo la descomposición del “rostro”. Y por eso justamente, al igual que Artaud, el poeta demanda una profunda renovación del teatro. ‘El teatro nuevo, avanzado de formas y teoría, es mi mayor preocupación.’ (García Lorca, 2008VI: 506). Lorca proclama así la urgente necesidad de un “Antiteatro”; un teatro nuevo en forma y finalidad, liberado del yugo de la palabra y de la representación, en suma, del gusto burgués. Un teatro que, en el vocabulario lorquiano, recibe el nombre de “*Teatro Irrepresentable*”, o “*Teatro Imposible*”, a veces poéticamente referido como “*Teatro bajo la arena*”; cuyas principales reverberaciones estéticas se vinculan al “Teatro del Absurdo” de Ionesco, al “Teatro de lo Grotesco” de Pirandello, al teatro de Beckett, sin olvidar el “Teatro sintético” de Marinetti, e incluso el “Teatro Muerto” de Ramón Gómez de la Serna.<sup>223</sup> Aparte de los citados, otro paralelismo de los más importantes del teatro lorquiano se encuentra, como sugiere M<sup>a</sup> Ángeles Grande Rosales, en el “Teatro de la Crueldad” de Artaud, con el que comparte no pocos elementos tanto en forma como en objetivos.

De hecho, Lorca también intenta, como Artaud, liberar el teatro del imperio de la palabra y la discursividad. Para ello recurre, por un lado, a alteraciones afásicas. Por ejemplo, en *El público* aparecen variantes de palabras que el autor trastoca creando neologismos, caso de “abominable” reconvertida en su negativo “blenamiboá”. Una táctica que el poeta hace extensiva a otras tantas obras. Por otro lado, como ocurriera igualmente en la escritura artaudiana, Lorca desajusta la coherencia argumental y la correspondencia léxica, en lo que García-Posada ha dado en llamar cierto “ilogicismo sintáctico”. Recursos que Lorca venía empleando desde sus poemas en prosa, escritos entre 1927 y 1928, como “Amantes asesinados por una perdiz”, o “Santa Lucía y San Lázaro”, de potente impronta surrealista. A lo que se suma el uso del verso libre, que despliega en *Poeta en Nueva York* (1929), libro en el que no faltan tampoco las repeticiones conjuntivas (caso, por ejemplo, de la “y” en el poema “Paisaje de la multitud que vomita”). Siguiendo estos conatos de “*literatura menor*”, Lorca patentará en su “Teatro Imposible” un completo repertorio de lenguaje inconexo, más allá de cualquier marco referencial de la lengua. En efecto, la lengua lorquiana se *fuga* de los parámetros normativos: es una lengua “nómada”, una lengua “minoritaria” que atraviesa los patrones “molares”. Como dijera el personaje del “Estudiante 4” en *El público*: ‘La primera bomba de la

---

<sup>223</sup> Son muy escasos los antecedentes del teatro de vanguardia en España. Sólo algunas contadas obras preceden el “Teatro Imposible” de Lorca; están por ejemplo *Sinrazón* (1928) de Sánchez Mejías, o *Tic-Tac* (1926), de Guillermo de Torre. También de esta época destaca *El hombre deshabitado* (1931) de Alberti, y de algunos años antes, el *Hamlet* de Buñuel, versión de la obra shakesperiana que el cineasta adapta libremente y representa junto con varios amigos de la Residencia de Estudiantes. Valga la pena recordar que los jóvenes de la Residencia estaban familiarizados con el teatro de Pirandello gracias a la conferencia que impartió sobre el tema el profesor Walter Starkie en 1928. Progresivamente, la actividad teatral de vanguardia se dinamiza de la mano del Club Teatral Anfístora, dirigido por Pura Ucelay, que es con seguridad la muestra más destacada de teatro experimental en la España del momento. En su gestación estuvo directamente involucrado Lorca, hasta el punto de que en 1936, la compañía de Ucelay llevaba a escena *Así que pasen cinco años*.

revolución barrió la cabeza del profesor de retórica.’ (García Lorca, 2008V: 131). Es, pues, en esta dinámica donde Lorca localiza los elementos básicos para derrocar el teatro viejo; los elementos de su personal “paradigma ético-estético”: destruir el teatro para luego reconstruirlo. ‘Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito. Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor.’ (García Lorca, 2008II: 210).

Así mismo, en este compromiso artístico de Lorca por derrocar el “teatro de la representación”, no pierde de vista un objetivo fundamental, que había sido reiterado por Artaud hasta la saciedad: *revalorizar el cuerpo*. Curiosamente, con semejantes palabras se expresaba Lorca: ‘Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo. A eso tiendo.’ (García Lorca, 2008VI: 605). Ello se manifiesta en la tentativa lorquiana de acabar con el convencionalismo de la interpretación, acomodada al gusto de lo que el espectador espera ver sobre el escenario: narratividad, dramatismo, romanticismo... En palabras del “Director” en *El público*: ‘Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en todos los campos por medio de un ejemplo [...] [p]uede haber elegido el Edipo o el Otelio. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas.’ (García Lorca, 2008V: 150). Así, también el teatro de Lorca comparte determinados elementos formales con el teatro “cruel” de Artaud, que buscaba sacudir el inconsciente entumecido del espectador e introducirlo en la acción misma. Un deseo compartido por Lorca, que expresa con toda claridad por boca del personaje del “Autor” en *Comedia sin título*: ‘No estamos en el teatro. [...] Ahí dentro hay un terrible aire de mentira, y los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia. Por eso yo no quiero actores sino hombres de carne y mujeres de carne, y el que no quiera oír que se tape los oídos.’ (García Lorca, 2008V: 279). Con estas características, si Artaud hablaba de un “Teatro de la Crueldad”, Lorca hará lo propio con el “Teatro bajo la arena”, convocado a perturbar la estabilidad de los conceptos caducos. Así lo planteaba el poeta en *El público*, obra que junto con *Comedia sin título*, supone una compleja reflexión meta-teatral sobre el propio mecanismo del teatro: ‘Tendremos necesidad de enterrar el teatro por la cobardía de todos, y tendré que darme un tiro. [...] Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.’ (García Lorca, 2008V: 80). Será éste un teatro distinto a como hasta ahora se ha venido entendiendo. Un teatro que no *represente* la vida, sino que *haga* vida.

Lorca reclama así un teatro que despierte el inconsciente del público, que libere su bien atada subjetividad. Las palabras de la “Actriz” de *Comedia sin título* son reveladoras a este



respecto: ‘La verdad es fea, pero si la digo, me arrojan del teatro. Me dan ganas de dirigirme al público, y en la escena más lírica gritarles de pronto una palabrota, la más soez, ja, ja, ja.’ (García Lorca, 2008V: 288-289). Al espectador hay que zarandearlo e inducirle a que desorganice el “yo” por medio de un nuevo “estado del cuerpo”.<sup>224</sup> Lo señalaba también el “Director” en *El público*: cambiar la *representación* por una *producción*. ‘Y si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, quemán la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores.’ (García Lorca, 2008V: 151). Los paralelismos con Artaud resultan evidentes: ‘*Pas de spectacle représentation, d’un soir à l’autre il faut qu’une pièce bouge, que la pièce bouge.*’ (Artaud, 1996b: 235).<sup>225</sup> Ya no hay, pues, lugar para la “sociedad del espectáculo” que anunciara Debord. Lorca quiere producir realidad y no representarla. Así, el teatro ya no es un simple “escenario”, sino realmente una “fábrica”. Idéntico objetivo perseguía el “Autor” de *Comedia sin título, alter ego* del propio Lorca, al abogar por un argumento “que fuera la vida”, y no una representación de la misma; lo que denuncia y echa en cara al acomodado público nada más levantarse el telón.<sup>226</sup> En definitiva, lo que busca el “Autor” es una revolución literal y absoluta del teatro; lo que conseguirá expulsando al público burgués para dejar el teatro en manos del pueblo. Este deseo se cumplirá al término de la obra, cuando las gentes echen abajo la puerta del teatro para tomar el recinto, mientras los espectadores burgueses lloran la pérdida de sus privilegios.<sup>227</sup> Por fin, como se dijera en *El público*: ‘Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.’ (García Lorca, 2008V: 116).

---

<sup>224</sup> Lorca pareciera recoger la diatriba lanzada por Gómez de la Serna contra la literatura tradicional, quien en su conferencia “El concepto de la nueva literatura” (1909) reivindicaba una renovación literaria en términos prácticamente artaudianos: ‘Es una literatura sin ideas -¿comprendéis? Leyéndola se sufre la trepanación. Es todo en ella descripcionista, visual; en parte por defecto del estilo que en ella todavía es gramatical, paralítico. No lo ha asimilado a la manera con que los nuevos lo han hecho glóbulos rojos, semen, retina, dermis y epidermis, etc., etc. No hay en esa literatura ni un apasionamiento, ni una blasfemia, ni un equívoco, ni una impertinencia, ni un desmán. No hay en ella un ESTADO DE CUERPO. Toda ella está hecha con un reposo, ético, lógico, canónico, insoportable.’ (Gómez de la Serna, 1996a: 155-156).

<sup>225</sup> [‘Nada de espectáculo representación, una obra debe cambiar cada noche, es necesario que la obra cambie.’ (Artaud, 1999: 225)].

<sup>226</sup> ‘Venís al teatro con el afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira [a] conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír. [...] ¡Sermón!, sí, ¡sermón! ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no para [ver] lo que nos pasa? El espectador está tranquilo porque sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado! La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle [...].’ (García Lorca, 2008V: 276).

<sup>227</sup> Una acción que tiene mucho que ver con la conocida declaración de Lorca: ‘Yo arrancaré de los teatros las plateas y los palcos y traeré abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas.’ (García Lorca, 2008VI: 570).

### 6.3.4. La molecularidad de la subjetividad lorquiana: metamorfosis e intersexualidad.

Profundizando en la inexactitud de la subjetividad lorquiana, surgida a partir del rechazo del nombre propio y la proliferación de las máscaras, se adquiere la convicción de que el poeta *está deviniendo siempre*, a través de una identidad que se halla en constante proceso de producción. Este aspecto característico de Lorca ha sido considerado por diversos autores; pondremos por caso los trabajos de Christopher Soufas, “Lorca y la ausencia existencial”, y Nigel Dennis, “Lorca en el espejo: estrategias de (auto)percepción”.<sup>228</sup> De ellos se extrae que la personalidad de Lorca se corresponde con una imagen confusa; una desajustada y facetada imagen que resulta de los múltiples reflejos del *espejo lorquiano* –‘Siete niñas de largas manos/ me llevaron en sus espejos’, decía Lorca en la “Canción del muchacho de siete corazones” (García Lorca, 2008I: 476). Un espejo roto, que proyecta diversidad de reflejos (*lo mismo, pero diferente*), e infunde en el poeta una sensación de confusión subjetiva, como ocurre por ejemplo en “Confusión (Suite de los espejos)”: ‘Mi corazón/ ¿es tu corazón?/ ¿Quién me refleja pensamientos?/ ¿Quién me presta/ esta pasión sin raíces?/ ¿Por qué cambia mi traje de colores?/ ¡todo es encrucijada!/ ¿Por qué ves en el cielo tantas estrellas?/ ¿Hermano, eres tú o soy yo?/ ¿Y esta manos tan frías/ son de aquel?/ Me veo por los ocasos,/ y un hormiguero de gente/ anda por mi corazón.’ (García Lorca, 2008I: 402). Lorca y su imagen multiplicada: un primer Narciso, entre sus reflejos esquivos.

En este contexto, llama la atención que la metamorfosis sea una técnica recurrente entre los surrealistas, fundamental incluso en la gestación de la imagen “paranoico-crítica”, siendo al mismo tiempo un elemento estructural básico de la poesía lorquiana. Volviendo a *Poeta en Nueva York*, destaca especialmente el poema “Muerte”, en el que Lorca recoge una compleja metamorfosis conceptual en cadena, por la cual un caballo “deviene-perro”, el perro “deviene-golondrina”, y así sucesivamente: ‘¡Qué esfuerzo!/ ¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!/ ¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!/ ¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!/ ¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!’ (García Lorca, 2008II: 621).<sup>229</sup> Esta expresión, “Qué esfuerzo de... en ser...”, de la que se sirve el poeta para vehicular un salto de variación identitaria, provoca una cascada de “imágenes metarrealas” que se ha querido poner en relación con el proceso mismo de “condensación” de las imágenes oníricas, como así sugería García de

---

<sup>228</sup> El trabajo de Christopher Soufas fue publicado originalmente en 1989 con el título “Federico García Lorca” e incluido en *Conflict of Light and Wind. The Spanish Generation of 1927 and the Ideology of Poetic Form*, Wesley University Press. El artículo de Nigel Dennis forma parte del volumen coordinado por Luis Fernández Cifuentes, *Estudios sobre la poesía de Lorca*, publicado en 2005.

<sup>229</sup> La metáfora es una fórmula esencial en el universo lorquiano, y una figura literaria fundamental en *Poeta en Nueva York*, libro en el que García-Posada distingue numerosos tipos de metáforas: “metáfora atributiva”, “metáfora aposicional”, “metáfora antropomórfica”, “metáfora sinestésica”, etc.

la Concha.<sup>230</sup> Incluso Buñuel utiliza una dinámica semejante en “Me gustaría para mí”, un texto de juventud perteneciente al poemario *Polismos* (1927): ‘[...] como la boca de una muchacha/ de cuyos cabellos brotaba el río/ en cada gota un pececillo/ en cada pececillo un diente de oro/ en cada diente de oro una sonrisa de quince años,/ para que se reproduzcan las libélulas.’ (Sánchez Vidal (comp.), 1982: 133). Por otra parte, estas “metamorfosis”, que hacen posible la aparición de imágenes irreales e imprevisibles, tan del gusto surrealista, deben mucho a la *metáfora*; al menos tal y como la entendía Lorca. En la definición que daba el poeta, la metáfora es “el salto ecuestre de la imaginación”. Es el puente de unión que permite la conexión de objetos que nada tienen que ver entre sí –como el paraguas y la máquina de coser de Lautréamont, de cuya unión nacía la “*belleza convulsiva*” del surrealismo. Así pues, no por casualidad, Elena Castro considera que ‘la metáfora surrealista en general y la lorquiana en particular, está estrechamente ligada al mundo de los sueños y a la metamorfosis de la realidad, base del mecanismo de los sueños.’ (Castro, 2008: 58).

Aún más, *la metáfora es la clave lorquiana del “devenir”*. Esto se debe a un acusado carácter “molecular”, en tanto en cuanto, por propia definición, la metáfora entraña una transformación constante de fragmentos disgregados, y por tanto resulta radicalmente incompatible con una identidad unitaria.<sup>231</sup> Decir metáfora es decir, por tanto, mutación, variación, “*devenir*”. Precisamente con esta connotación, las metamorfosis protagonizan el tema argumental del poema dialogado “Sombras”, en el que Lorca recoge la conversación de cinco “Sombras” -almas que pasan a otros estados, ya sean objetos, animales o vegetales-, que hablan de los distintos cambios de sustancia que han experimentado. Una de ellas, por ejemplo, dice haberse transformado sucesivamente ‘en pepino, calabazas y en lo que menos se pueda figurar usted: ¡Un huevo pasado por agua!’ (García Lorca, 2008IV: 454-455). De todo ello se concluye

---

<sup>230</sup> Lorca emplea una fórmula parecida en *El público*, concretamente en el diálogo entre la “Figura de Cascabeles” y la “Figura de Pámpanos”: ‘-¿Si yo me convirtiera en nube? -Yo me convertiría en ojo. -¿Si yo me convirtiera en caca? -Yo me convertiría en mosca. -¿Si yo me convirtiera en manzana? -Yo me convertiría en beso. [...] -¿Y si yo me convirtiera en pez luna? -Yo me convertiría en cuchillo. [...] -¿Y si yo me convirtiera en hormiga? -Yo me convertiría en tierra. -¿Y si yo me convirtiera en tierra? -Yo me convertiría en agua. -¿Y si yo me convirtiera en agua? -Yo me convertiría en pez luna.’ (García Lorca, 2008V: 89-91). Esta fórmula dialogada recuerda a la que emplea Benjamin Péret -casualmente uno de los poetas surrealistas más admirados de Buñuel- en el texto “Je me souviens de Tanguy dormant dans les hautes branches d’un arbre”, publicado en *Cahiers d’art* en 1935: ‘-Si Tanguy était une couleur? -Ce serait un jaune très frais, très éclatant, me répond une voix; -si c’était un animal? -Ce serait un girafeau. -Si c’était un parfum? -Ce serait une excellente eau de Cologne. Si c’était une langue? -Ce serait le danois. -Si c’était un fruit? -Ce serait une prune. [...]’ (Rispaill, 2005: 192).

<sup>231</sup> A este respecto, Ramón Gómez de la Serna daba una acertada opinión sobre el sentido ontológico de la metáfora: ‘La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de cualquier otro siglo, y por eso es más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado. Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvente.’ (Citado en Sánchez Vidal, 2009: 131).

que la identidad misma de Lorca debe ser entendida esencialmente como metáfora y desde la metáfora, en la medida en que Lorca hace de ella la dinámica condicionante de toda producción ontológica, incluida la propia. *Lorca es metáfora*. Metáfora como pérdida del “rostro”, metáfora como *máscara*, como disolución del “yo”. Por tanto, dicho con propiedad, Lorca no *es*; Lorca *deviene*. Como en el caso del esquizo, su identidad no existe, no tiene consistencia. Así lo deja claro en el poema “Lunes, miércoles y viernes”, de fuerte impronta surrealista: ‘Yo era./ Yo fui./ Pero no soy’. (García Lorca, 2008I: 552). La metáfora lorquiana funciona como el biombo que aparecía en *El público*, situado en el centro del escenario, por detrás del cual pasaban los personajes, y conforme salían, sorprendentemente habían mudado su identidad. Un biombo, plenamente *metafórico*, que figura también en *Así que pasen cinco años*, e incluso en el “Poema doble del lago Eden”: ‘En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe/ la luna de castigo y el reloj encenizado.’ (García Lorca, 2008II, 606).

De nuevo, el *desnudo* del poeta, perdido en un laberinto de biombos reflectantes. Un desnudo que es meta inalcanzable, ya que, como decíamos antes, no hay desnudo, sino máscara. No hay identidad, sino “devenir”. Y tratándose de un “devenir” constante, Lorca es también un “nómada” excepcional: ‘Mis galeras de amaranto/ iban sin jarcias y sin remos./ He vivido los paisajes de otras gentes’ (García Lorca, 2008I: 476). Lo cierto es que Lorca va a la *deriva*. Viaja como el “nómada”; se pasea como el “esquizo”. El poeta lo explica usando una de sus invenciones terminológicas; lo que él llama “*inquietud de estación*” o “*angustia de andén*”: la incertidumbre de no saber quién es mientras se está de viaje, mientras se *deviene* –pues los viajes lorquianos son también una mutación de la identidad.<sup>232</sup> El “devenir” lorquiano no es sencillamente un traslado físico en el espacio. Nada más lejos de la realidad: la mutación identitaria de Lorca es un viaje hacia nuevos estados del “yo”. Eugenio Trías indicaba algo parecido cuando argumentaba que viajar es precisamente una forma de deshacer la identidad y el nombre propio: ‘En cierto modo “uno mismo” se halla, en el curso del viaje, cerca y lejos de sí mismo. Queda lejos del hogar o la ciudad en la cual uno se siente reconfortado por el sospechoso disfrute de un nombre propio. Viajando ese nombre parece fluidificarse y perder con ello su rígida compostura.’ (Trías, 1984: 69).<sup>233</sup> Este viaje se produce, además, en el tiempo. En

---

<sup>232</sup> ‘Es que yo, cuando viajo, no sé quién soy. Es lo que llamo la “inquietud de estación”, esta inquietud de llegada y partida, en la que la gente lo va llevando, arrastrando de un lado a otro, y uno, aturdido, responde maquinalmente y se deja llevar, ausente de todo lo que le rodea.’ (García Lorca, 2008VI: 562). Así mismo, a bordo del barco que le llevaba a Nueva York en 1929, escribe a su amigo Carlos Morla Lynch: ‘Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico...’ (García Lorca, 2008VII: 1051). El viaje despierta en Lorca otros “yoes”; el espejo le niega un reflejo estable.

<sup>233</sup> En este sentido, no es casual que Freud sintiera miedo a viajar, miedo a diluirse... El “padre” del psicoanálisis temía viajar en tren, una fobia que le impedía siempre llegar a su destino: ‘Ya hemos señalado la extraña mezcla de sentimientos que le inspiraban a Freud los viajes, especialmente los viajes

efecto, el “nómada” viaja también *en el tiempo* (el “esquizo” atraviesa distintos nombres y distintas épocas), lo que le hace “devenir-diferente” aun siendo el mismo. Como Buñuel y su “*Eterno Retorno de lo diferente*” –de hecho, señala Fernández Cifuentes que la entidad ontológica de Lorca resulta tan deteriorada, fragmentada y dividida como en Buñuel.<sup>234</sup> Esto nos conduce a estudiar la ambivalente concepción temporal en la obra lorquiana y sus repercusiones en la producción de la subjetividad.<sup>235</sup> Destaca especialmente la obra de “Teatro imposible” *Así que pasen cinco años*, subtitulada, no por casualidad, *Leyenda del tiempo en tres actos* (obra que Fernández Cifuentes ha puesto en relación con la “*durée*” de Bergson).<sup>236</sup> Así mismo, García-Posada se ha referido a este desarticulado principio de identidad remarcando “la conciencia del desequilibrio ontológico” de Lorca, consecuencia de la “implacable metamorfosis subjetiva”. Véase sin ir más lejos la confesión que dirige el poeta a su amigo Regino Sainz de la Maza en una carta del año 1921:

‘Ahora he descubierto una cosa terrible (no se lo digas a nadie). *Yo no he nacido todavía*. El otro día observaba atentamente mi pasado (estaba sentado en la poltrona de mi abuelo) y ninguna de las horas muertas me pertenecía porque no era Yo el que las había vivido, ni las horas de amor, ni las horas de odio, ni las horas de inspiración. Había mil Federicos Garcías Lorcas, tendidos para siempre en el desván del tiempo, y en el almacén del porvenir, contemplé otros mil Federicos Garcías Lorcas muy planchaditos, unos sobre otros, esperando a que los llenasen de gas para volar sin dirección.’ (García Lorca, 2008VII: 768-769).

---

en tren, fuente de una violenta angustia que a veces le costaba trabajo dominar. Por un lado, los viajes eran una verdadera pasión, una de las pocas que conservó toda su existencia, junto con el juego de naipes y la arqueología. Por otra parte, eran objeto de una especie de fobia lo bastante fuerte si no para impedir que se realizara el proyecto, al menos para hacerlo muy penoso.’ (Robert, 1966: 175). De manera parecida, es justo mencionar que a André Breton no le gustaba viajar (no encontraremos en el líder surrealista rasgo alguno de nomadismo). Muy diferente será el caso de Buñuel, que destaca por su tendencia nómada. Ya desde joven su gran inquietud era dejar España y marcharse a París. Su propia biografía transita entre varios países (España, Francia, Estados Unidos, México), aunque sin adecuarse plenamente a ninguno de ellos; Buñuel no *echa raíces*. Tal es así que Mieke Bal, precisamente desde una óptica deleuziana, ha hablado de “*migratory aesthetic*” y de “*transnationalism*” en la obra de Buñuel.

<sup>234</sup> Ver Fernández Cifuentes, Luis (1986): *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

<sup>235</sup> En abundantes obras lorquianas se aprecia un llamativo desajuste en el decurso cronológico; por ejemplo se alteran las secuencias del día y la noche, las estaciones del año, e incluso las horas del reloj. En *Así que pasen cinco años* se llega a decir que “hay que recordar hacia mañana”, y en *El público* se afirma que “anochece cada cinco minutos”. En este aspecto, Lorca se vale de recursos de desorganización temporal que emplease parecidamente Buñuel en *Un Chien andalou*.

<sup>236</sup> Sobre *Así que pasen cinco años* y la descomposición ontológica del tratamiento temporal, Bárbara Sheklin Davis argumenta: ‘El hombre se ve aquí compuesto de muchas partes, una multiplicidad que se ve en el número y variedad de los personajes que representen al protagonista, transfigurado por el tiempo.’ (García de la Concha (ed.), 1982: 336).

Según explica el poeta, hay “mil Federicos Garcías Lorcas” que aguardan a lo largo del tiempo. En definitiva, una expresión poética que se ajusta a la descripción filosófica del Eterno Retorno del “yo”, que regresa *siendo otro*: el “yo” diferente que brota como excedente de la última síntesis deseante.<sup>237</sup> Se localiza aquí una “filosofía” del ser *en descomposición*, que Lorca transpola a los personajes de sus obras; caso del desdoblamiento del protagonista de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), que siendo uno, es dos a la vez: el marido anciano de Belisa y su joven amante nocturno. Ocurre algo parecido en *El público*; una obra en la que los personajes cambian de identidad y género conforme cambian de traje. De hecho, en *El público*, cada personaje es una continua sucesión de disfraces, de identidades mudadas; obra en la que cada personaje posee variantes de sí mismo, hasta el punto de que no existe diferencia entre persona y traje. Tal es así que numerosos estudios han coincidido en señalar, al respecto de esta obra, un poderoso sentido de metamorfosis identitaria. Y aún más, siguiendo la observación de Berenguer Carisomo, se diría que Lorca expande esta duplicación del “yo” al motivo iconográfico de dos cabezas superpuestas, que pinta de manera reiterativa en torno a 1927, época en la que mantiene mayor contacto personal con Dalí.<sup>238</sup> Es más, uno de sus dibujos más conocidos, *El beso* (1927), se cree una alusión directa a las cabezas fundidas del poeta y el pintor. El propio Dalí haría composiciones similares al mismo tiempo que las de Lorca. Así pues, ya sea de una forma u otra, Lorca atraviesa constantemente un proceso de metamorfosis, análogo a un continuo estado de construcción subjetiva. Una carta que le envía Dalí, escrita en 1927, da suficientes muestras de esta situación tan característica del poeta: ‘Seguramente no te servirá nada de lo que te mando, porque al llegar a tus manos empezará a perderse y a diluirse por los poros de tu maravillosa disociación. ¡¡¡Ah!!!’ (Fernández; y Santos Torroella (eds.), 2013: 91).

Una disociación lorquiana que probablemente encuentra su “devenir” más pronunciado en la disolución de la identidad de género. Cabría afirmar, incluso, que esta es quizá la gran metamorfosis de Lorca; el estado fronterizo “esquizo-paranoide” entre polos opuestos nunca fijados –“allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios...”–, que diría el poeta. Siendo así, no es extraño encontrar cartas de Dalí dirigidas a “Lorquita”, como llama al poeta en

---

<sup>237</sup> En este sentido, Candelas Newton describía a Lorca como un “uroboros”, trayendo a colación el símbolo arquetípico del dragón que se muerde la cola, estudiado por Jung como ejemplo del cuerpo polarizado en dos extremos opuestos: principio y fin. Un circuito eterno que nunca es el mismo. En este contexto, es significativo señalar que, ya en 1975, en su trabajo “*Roussel, scopritore di nuovi mondi*”, René Radrizzani relacionaba precisamente el mecanismo del uroboros con las “máquinas célibes” de Deleuze y Guattari, inspiradas a su vez en las de Michel Carrouges.

<sup>238</sup> ‘Desde el punto de vista psicológico, la violencia de la fragmentación de la identidad de los protagonistas de *El público* y *Así que pasen cinco años* encuentra su réplica en los numerosos rostros superpuestos que Lorca trazó en los dibujos. El mismo recurso, en el teatro imposible, permite desvelar la estructura interna del yo.’ (Berenguer Carisomo, 1969: 96).

alguno de sus intercambios epistolares. Ni tampoco que en el colegio, sus compañeros de clase le pusieran, por afeminado, el malicioso mote de “Federica”. Incluso Luis Rosales destacó el registro “machihembrista” de Lorca. Sirva advertir que a diferencia de Lorca, que se mueve en un acusado desdoblamiento de género, Buñuel y Dalí se mostraban por lo general más reticentes a este tipo de “devenir”, por causa del miedo pavoroso que les inspiraba la posibilidad de ser homosexuales.<sup>239</sup> El fenómeno se hace especialmente señalado en Buñuel, dada la acusada tendencia del cineasta a la afirmación machista, sobre todo en los tiempos de su juventud en la Residencia de Estudiantes, lo que le condujo a una complicada situación personal con Lorca.<sup>240</sup> Y sin embargo, hubo una época en que tanto cineasta como pintor jugaron libremente con cierta indeterminación de género. Según el testimonio de Buñuel: ‘En mi infancia, conocí los sentimientos amorosos más intensos [...] hacia niñas de mi edad, y también hacia niños. *Mi alma niña y niño*, como decía Lorca.’ (Buñuel, 1982: 143). Y Dalí, en *Confesiones inconfesables*, relata algo parecido al recordar su infancia: ‘Yo no pertenecía a ningún sexo, ni chico ni chica; quizá ángel o demonio.’ (Dalí, 2003II: 361). La sexualidad “perversa polimorfa” de los niños. En definitiva, unas connotaciones de “*intersexualidad*” en las que Lorca aventaja a sus dos amigos. A su favor está el hecho de atacar continuamente los principios “mayoritarios” que vinculan identidad, sexo y género.

---

<sup>239</sup> Dalí en su *Vida Secreta* insistía en esta cuestión: ‘¡No! No se engañe nadie sobre este punto: no soy homosexual.’ (Dalí, 2003I: 526). Buñuel también hizo lo posible para marcar distancias con el mundo de la homosexualidad: ‘Pero no. El surrealismo no era cosa de maricones, al revés. Breton los odiaba. Ninguno del grupo lo era. Bueno, ninguno es mucho decir: Crevel sí lo era, pero hizo todo lo posible por dejar de serlo. Hasta intentó tener una amante.’ (Aub, 1985: 55). De cualquier forma, se trata de un tema que jamás lograron resolver de manera tajante, pues en ellos subsiste, como en general en casi todos los surrealistas, una relación problemática con el tema gay; siendo característica la intransigencia de Breton: ‘Tanto énfasis lleva a sospechar: no solamente Breton hizo la vista gorda con Crevel, sino que sus primeras relaciones con Tzara y, sobre todo, con Vaché, tienen mucho de fascinación amorosa, más o menos disfrazada y reprimida.’ (Martínez Sarrión, 2008: 64).

<sup>240</sup> ‘[En Buñuel] Advertimos también algún episodio de matiz homosexual negado o reprimido. En ocasiones se presentaba en los urinarios públicos, acompañado de sus amigos e intentaba seducir a algún homosexual; en una ocasión lo consiguió y al salir a la calle con su aparente conquista, el resto de los amigos propinaron una paliza al pobre hombre.’ (Valdivieso, 1992: 46). Gibson sostiene una opinión semejante: ‘Carlos Jerez Farrán ha dicho que Buñuel fue el “amigo más homófobo” de Lorca. Es posible, pero acaso habría que matizar y decir que fue el amigo heterosexual de Lorca con más dificultades ante el hecho gay. Incluso se podría aventurar la hipótesis de que su homofobia aparente encubría un profundo temor a ser gay él mismo.’ (Gibson, 2010: 143). Bien es cierto que durante la época de la amistad de Lorca y Dalí, Buñuel se sintió desplazado y asqueado del tinte homosexual de aquella relación. Las cartas que escribe en estos momentos a Pepín Bello contienen alusiones a los dos amigos, llamándolos “asquerosos”, y hablando de la “nefasta influencia del García” sobre el pintor, que eso sí, “es un hombre” y su obra “puede verse resentida”. El cineasta relató en sus memorias el primer desencuentro con Lorca por el asunto de su homosexualidad, atribuyéndole el bulo a un compañero residencial, el arquitecto Martín Domínguez (la mujer de éste criticó la falsedad de esta declaración en el diario EL PAÍS). En cualquier caso, el contacto entre cineasta y poeta se rehízo un tiempo antes de que éste fuera asesinado. Según cuenta Jean-Claude Carrière: ‘Luis estuvo siempre profundamente marcado por Lorca, su amigo. Fue la gran herida de su vida.’ (Carrière, 2001b: 50). En *Mi último suspiro*, el propio Buñuel afirmaría: ‘De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero.’ (Buñuel, 1982: 154).

Tómese como ejemplo la “Oda a Sesostris”, de evidente erotismo homosexual, o el poema dedicado a “San Miguel (Granada)”, en el que el autor hace una descripción sexualmente ambigua del arcángel; pasando por el afeminado Don Perlimplín y por la Zapatera prodigiosa (que oscila entre una típica actitud femenina, para reafirmarse también en la masculina<sup>241</sup>), hasta llegar a Yerma (llamada “machorra”, y clínicamente histérica<sup>242</sup>), y a Bernarda, “tirana de todos los que la rodean”, que a la muerte de su marido asume en el contexto doméstico el rol del hombre (la *imago* del Padre, como dijera Lacan). Bernarda es la encarnación fehaciente de la identidad “molar”, que obliga a sus hijas a aceptar la imposición de una identidad forjada en base a este principio ontológico: ‘Aquí se hace lo que yo mando. [...] Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón.’ (García Lorca, 2008IV: 320). Bernarda mantiene los roles de género opresivos sobre las mujeres de la casa, recluidas también físicamente bajo una estricta vigilancia, en lo que resulta una especie de *Panóptico represivo*: ‘En esta casa no hay ni un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo.’ (García Lorca, 2008IV: 390). Además, dicho encierro se justifica por una tradición de “los hombres”: ‘En ocho años que dure el luto no ha de entrar en casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. *Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo.*’ (García Lorca, 2008IV: 320).<sup>243</sup> Es claro que Bernarda entronca con el “árbol genealógico” del Padre; no con la horizontalidad del matriarcado. Sólo Adela, la hija más joven de Bernarda, enfrentará la libertad del deseo al poder que lo subyuga, buscando el amor más allá de los impedimentos de la autoridad (una voluntad que Buñuel plasmó magistralmente en *La Edad de oro*). Al término de la obra, Adela se rebela contra la “madre fálica”, y quiebra simbólicamente el temido bastón de poder: ‘¡Aquí se acabaron las voces de presidio! [...] Esto hago yo con la vara de la dominadora.’ (García Lorca, 2008IV: 400). Pero este deseo liberado terminará, como también veíamos en el caso buñueliano, fraguado con la muerte violenta, de la que tampoco escapa el imaginario lorquiano: *amor como muerte*. ‘Amor de mis entrañas, viva muerte’ (García Lorca, 2008II: 404).

---

<sup>241</sup> Como observaba Fernández Cifuentes: ‘Pero sobre esta imagen arquetípica de lo femenino inciden interferencias de una clara masculinidad, y resulta así constantemente desdibujada, sin una definición exacta, sin una sola identidad [...] la Zapatera se afirma explícitamente en su estirpe masculina y se desconoce en la femenina.’ (Fernández Cifuentes, 1986: 109).

<sup>242</sup> La visión de Yerma como mujer histérica juega con la aceptación del rol del hombre, su marido, a quien termina estrangulando en la convicción de haber matado así también al hijo deseado (“¡Yo misma he matado a mi hijo!”), con el que además tiende a confundir su propia identidad (“Acabare creyendo que yo misma soy mi hijo”). ‘Un viejo psiquiatra de hace sesenta años, discípulo de Maudsley y Charcot, se hubiera frotado las manos de gusto: el delirio psicopático de Yerma, sobrepasando las etapas intermedias, llegaba al punto máximo de la impulsión criminal; al reformatorio con ella.’ (Berenguer Carisomo, 1969: 142). Por lo general, los personajes femeninos de Lorca responden con frecuencia a un cuadro clínico de histeria: sufren “mal de amores”. Sin ir más lejos, Doña Rosita la Soltera, que comparte la frustración sexual de otras mujeres lorquianas, desde Soledad Montoya a las cinco hermanas de *La casa de Bernarda Alba*, obra subtitulada precisamente *Drama de mujeres en los pueblos de España*.

<sup>243</sup> [La cursiva es mía].



El propio Lorca forja su identidad deseante a través de un “*devenir-mujer*” que atraviesa cada uno de sus personajes femeninos. En esta línea, Lorca se muestra ambiguo en los límites de sexo y género, cuya confusión reivindicase Artaud a través de Heliogábalo: ‘*Qui est LUI, l’homme./ Et LUI, la femme./ En même temps./ Reunis en UN.*’ (Artaud, 1982: 82).<sup>244</sup> Lorca se produce en base a un criterio de completa anarquía referencial. Nos sirve en este punto la explicación artaudiana: ‘*Si Héliogabale apporte l’anarchie dans Rome, s’il apparaît comme le ferment qui précipite un état latent d’anarchie, la première anarchie est en lui, et elle lui ravage l’organisme, elle jette son esprit dans une sorte de folie précoce qui a un nom dans la terminologie médicale d’aujourd’hui. Héliogabale, c’est l’homme et la femme. [...] UN et DEUX réunis dans le premier androgyne.*’ (Artaud, 1982: 82).<sup>245</sup> Al igual que Heliogábalo, Lorca es otro enemigo de la “organización imperial”; él también somete su “organismo” a la anarquía, descompone su identidad y la hace devenir, la emborrona en una inestabilidad de género. Diremos, pues, que Lorca constituye una suerte de andrógino identitario; ese andrógino que intrigaba a los surrealistas. Con lo cual, Lorca no *echa raíces* en el cuerpo marcado por la autoridad, sino que habita en una tierra cambiante e indefinida, la tierra del “nómada”; ese “limbo de la no identidad” del que hablase Foucault al respecto del hermafrodito Herculine Barbin.<sup>246</sup> Así, Lorca omite por completo su obediencia al mandato amenazador de Edipo: ‘*Edipe nous dit: si tu ne suis pas les lignes de différenciation, papa-maman-moi, et les exclusives qui les jalonnent, tu tomberas dans la nuit noire de l’indifférencié.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 93).<sup>247</sup> Ya en Heliogábalo encontrábamos este tipo de producción de género, muy dado a hacer *parodia* de las estructuras “mayoritarias” del “yo”: para derruirlas se disfrazaba de mujer y pululaba por las calles provocando actos obscenos y sacrílegos.<sup>248</sup> Lorca,

---

<sup>244</sup> [‘Que era Él, el hombre./ Y Él, la mujer./ Al mismo tiempo./ Reunidos en UNO.’ (Artaud, 1997b: 87-88)].

<sup>245</sup> [‘Si Heliogábalo aportó la anarquía a Roma, si apareció como el fermento que precipitó un estado latente de anarquía, la primera anarquía estaba en él, y le destrozaba el organismo, arrojaba su espíritu a una especie de locura precoz que recibe un nombre en la terminología médica de hoy. Heliogábalo era el hombre y la mujer. (...) UNO y DOS reunidos en el primer andrógino.’ (Artaud, 1997b: 87)].

<sup>246</sup> La figura de Barbin sugiere, para Foucault, la imposibilidad de una identidad estable, estipulada por el género en base a un supuesto determinismo biológico-sexual. Una postura que comparte el feminismo post-estructuralista y la teoría *queer*. En palabras de Judith Butler: ‘El género no debe interpretarse como una identidad estable o un lugar donde se asiente la capacidad de acción y de donde resulten diversos actos, sino, más bien, como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos.’ (Butler, 2001a: 171-172).

<sup>247</sup> [‘Edipo nos dice: si no sigues las líneas de diferenciación, papá-mamá-yo, y las exclusivas que las jalonan, caerás en la noche negra de lo indiferenciado.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 84)].

<sup>248</sup> ‘*Lorsque Héliogabale s’habille en prostitué et qu’il se vend pour quarante sous à la porte des églises chrétiennes, des temples des dieux romains, il ne poursuit pas seulement la satisfaction d’un vice, mais il humilie le monarque romain.*’ (Artaud, 1982: 99).

[‘Cuando Heliogábalo se vestía de prostituido y se vendía por cuarenta céntimos a la puerta de las iglesias cristianas, de los templos de los dioses romanos, no perseguía solamente la satisfacción de un vicio, sino que además humillaba al monarca romano.’ (Artaud, 1997b: 106)].

como buen “esquizo”, tiene también recursos de “nómada” experimentado, que le sirven para componer sus trayectorias de fuga. Él crea y vive su propia *cartografía deseante*. Qué bien lo sabía el poeta cuando en una carta a Jorge Zalamea le recomienda: ‘Dibuja un plano de tu deseo y vive en ese plano dentro siempre de una norma de belleza. Yo lo hago así, querido amigo... ¡y qué difícil me es!, pero lo vivo.’ (García Lorca, 2008VII: 1040).

Hombre y mujer al mismo tiempo, “dos en uno”, Lorca no encaja en el triángulo fantasmal “papá-mamá-yo”, ni en su norma “mayoritaria”, la que afirma el modelo “hombre-blanco-heterosexual-europeo” como patrón subjetivante. La construcción de género en Lorca rompe, de hecho, con estas *interpelaciones* –pues el género, al igual que el nombre propio, son impuestos mediante interpelación y asumidos mediante una consecuente repetición del modelo dado.<sup>249</sup> Por ello, conviene tener presente que el sistema “sexo-género” no es tanto una realidad natural dada, como un “sistema de escritura” que interviene sobre el cuerpo, el cual deviene así “un texto socialmente construido”.<sup>250</sup> Así las cosas, si como hemos visto, es posible devenir una multitud de géneros, el “nómada” habrá de ser, en consecuencia, un sujeto “*intersexual*”.<sup>251</sup> En este punto, la figura de Lorca suscita una obvia concordancia, en la medida en que sus

---

<sup>249</sup> Así, lo mismo que recibimos el *tatuaje* del nombre propio, el género ejerce también una *marca* sobre los cuerpos deseantes: ‘Ninguno de nosotros escapamos de esta interpelación. Antes del nacimiento, gracias a la ecografía –una tecnología célebre por ser descriptiva, pero que no es sino prescriptiva- o en el momento mismo del nacimiento, se nos ha asignado un sexo femenino o masculino. El ideal científico consiste en evitar cualquier ambigüedad haciendo coincidir, si es posible, nacimiento (quizás en el futuro, incluso fecundación) y asignación de sexo. Todos hemos pasado por esta primera mesa de operaciones performativa: “¡es una niña!” o “¡es un niño!”. El nombre propio, y su carácter de moneda de cambio, harán efectiva la reiteración constante de esta interpelación performativa. Pero el proceso, no se detiene ahí. Sus efectos delimitan los órganos y sus funciones, su utilización “normal” o “perversa”. La interpelación no es solo performativa. Sus efectos son protésicos: hace cuerpos.’ (Preciado, 2002: 105).

<sup>250</sup> ‘*A body does not have a gender: it is gendered. Gender is done unto it by the socius. [...] Gender is a form of imprisonment, a socially functional limitation of a body’s connective and transformational capacity. [...] Gendering is the process by which a body is socially determined to be determined by biology: social channelization cast as destiny by being pinned to anatomical difference.*’ (Massumi, 1992: 86).

[Un cuerpo no tiene género; es “*generizado*”. El género se hace en el socius. (...) El género es un encarcelamiento, una limitación funcional de carácter social sobre las conexiones corporales y la capacidad de transformación. (...) La “*generización*” es un proceso por el cual un cuerpo es socialmente determinado para ser biológicamente determinado: la canalización social proyecta un destino para ser anclado en la diferencia anatómica. (*Mi traducción*)].

<sup>251</sup> ‘*Il n’est pas simplement bisexué, ni entre les deux, ni intersexué, mais trans-sexué. Il est trans-vimort, trans-parenfant. Il n’identifie pas deux contraires au même, mais affirme leur distance comme ce qui les rapporte l’un à l’autre en tant que différents. Il ne se ferme pas sur des contradictoires, il s’ouvre au contraire, et, tel un sac gonflé de spores, les lâche comme autant de singularités qu’il enfermait indûment, dont il prétendait exclure les unes, retenir les autres, mais qui deviennent maintenant des points-signes, tous affirmés par leur nouvelle distance.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 91).

[‘No es simplemente bisexuado, ni intersexuado, sino trans-sexuado. Está trans-vivomuerto, es trans-padrehijo. No identifica dos contrarios, sino que afirma su distancia como lo que les relaciona en tanto que diferentes. No se cierra sobre los contrarios, sino que se abre, y, como un saco lleno de esporas, las suelta como singularidades que indebidamente encerraba, de las que pretendía excluir unas y retener otras, pero que ahora se convierten en puntos-signos, afirmados por su nueva distancia.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 83)].

“máquinas deseantes” emborronan las demarcaciones establecidas entre lo masculino y femenino. Para ser más exactos, Lorca se adecua a la noción de “*homosexualidad molecular*”, expresión que Deleuze y Guattari acuñan para referirse al proceso de “devenir” en el cual el hombre busca *lo que de mujer hay en él*, y la mujer busca *lo que de hombre hay en ella*. Los autores de *L’Anti-Œdipe* proclaman ‘*partout une trans-sexualité microscopique, qui fait que la femme contient autant d’hommes que l’homme, et l’homme de femmes, capables d’entrer les uns avec les autres, les unes avec les autres, dans des rapports de production de désir qui bouleversent l’ordre statistique des sexes. [...] C’est cela, les machines désirantes ou le sexe non humain: non pas un ni même deux sexes, mais n... sexes.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 352).<sup>252</sup> He aquí la infinitud de estados afectantes que podemos atravesar: no uno, ni dos, ni tres, sino infinitos: “*n*” *sexos*. ‘Faltan palabras para designar los múltiples sexos que podrían suceder a la demarcación tradicional entre el “hombre” y la “mujer”.’ (Trías, 1970: 170). Así entendemos, por tanto, la llamada de Artaud a la disolución yoica cuando insistía en que “*un hombre verdadero no tiene sexo.*” En efecto, no tiene uno, sino infinitos. Y por eso cabe afirmar también que Lorca se halla inmerso en un proceso semejante. Como ha estudiado en detalle Paul McDermid, la producción alternativa de la subjetividad de género en Lorca se ve determinada por la perturbación a la que el poeta somete la normatividad biológica y cultural establecida. No cabe duda de que en él se da un poderoso conflicto de identidad sexual. Entre las obras que mejor lo ponen de manifiesto se encuentran *Poeta en Nueva York*, libro al que pertenece la “Oda a Walt Whitman”, de evidente pansexualismo, y el guión de *Viaje a la luna*.<sup>253</sup>

En pocas palabras, sería aplicable a la homosexualidad lorquiana lo que Deleuze decía de la de Proust. Es ‘*non plus une homosexualité globale et spécifique où les hommes renvient aux hommes et les femmes aux femmes dans une séparation de deux séries, mais une homosexualité locale et non spécifique où l’homme cherche aussi bien ce qu’il y a d’homme dans la femme, et la femme, ce qu’il y a de femme dans l’homme, et cela dans la contigüité cloisonnée des deux sexes comme objets partiels.*’ (Deleuze, 2014b: 165).<sup>254</sup> De cualquier forma, la homosexualidad

---

<sup>252</sup> [‘por todas partes una transexualidad microscópica, que hace que la mujer contenga tantos hombres como el hombre, y el hombre, mujeres, capaces de entrar unos en otros, unos con otros, en relaciones de producción de deseo que trastocan el orden estadístico de los sexos. (...) Eso es, las máquinas deseantes o el sexo no humano: no uno ni siquiera dos sexos, sino n... sexos. (Deleuze; y Guattari, 1985: 305)].

<sup>253</sup> ‘Virginia Higgnoortham ha señalado cómo el problema básico de *Viaje a la luna* es el de la crisis de identidad (cuestión muy buñuelesca, también) de un muchacho, expresada a través del traje de arlequín, la máscara y el payaso del acto tercero de *Así que pasen cinco años*.’ (Sánchez Vidal (comp.), 1982: 45).

<sup>254</sup> [‘no ya una *homosexualidad global y específica* en la que los hombres remiten a los hombres y las mujeres a las mujeres en una separación de dos series, sino una *homosexualidad local y no específica* en la que el hombre busca lo que hay de hombre en la mujer, y la mujer, lo que hay de mujer en el

es, de por sí, una formulación de identidad “minoritaria” en virtud de su oposición a la identidad “molar” patriarcal, la cual, según indica Butler, se reafirma precisamente en sus estereotipos al negar y arrinconar la homosexualidad. Lorca, tan aficionado a la creación de neologismos, inventó un término para aludir a los homosexuales, individuos “menores”, “marginales”, sin necesidad de que las personas ajenas a dicho círculo conocieran el significado de esta realidad socialmente rechazada. En el vocabulario lorquiano, son los “*elepentes*”, o “*epénticos*”. Tanto se identificó Lorca con este vocablo que muchas cartas a sus amigos iban firmadas como “Don Elepente”. Además, en cuanto sujeto “minoritario”, el homosexual es, después del apestado, del niño onanista (narcisista primigenio) y del loco, otro de los “anormales” estudiados por Foucault. La razón de ello está en el componente anárquico, de desestabilización social, que, a ojos de la organización constituida, entrañan estos individuos. En ellos se localiza una amenaza directa contra la civilización, dado que van a contracorriente de la estructura social: la heterosexualidad falocéntrica. Son además, “perversos”; recordemos que para Freud la homosexualidad sólo puede ser entendida como una “perversión sexual”, es decir, como una desviación respecto del fin sexual normal, cuya etiología estudiase en *Tres ensayos sobre teoría sexual*. En consecuencia, los homosexuales no tienen hueco en el diseño social, y por tanto, pululan incodificables, constituyendo un riesgo para el estado de dominación vigente, el cual intenta reterritorializarlos.

### **6.3.5. La identidad “menor” de Lorca.**

A tenor de lo anterior, si en el proceso de producción de su subjetividad, Lorca devenía “minoritario” por vía de un particular nomadismo intersexual, veremos a continuación que existen también otros medios que someten a variación la identidad lorquiana. Son aquellos “dispositivos” rizomáticos que conectan con otras identidades “menores”, fundamentalmente la de los niños, los negros, y los gitanos. Lo que, jugando con el título de la película de Buñuel, serían “*los olvidados*” de Lorca. Son, en otras palabras, individuos “minoritarios”, no por número, como ya sabemos, sino por su carácter “molecular”. Individuos que tienen en común un posicionamiento “marginal”. Se trata de los parias; otros “anormales” que, por irregulares, no resultan “productivos” para el socius. Muy en sintonía con esta visión “asistemática” de la subjetividad, Lorca remite en primer lugar a la identidad “menor” por excelencia: la del niño, que moviliza sus acciones deseantes con total autonomía, libre de encasillamientos edípicos. Y así, *Lorca se hace niño también*. El poeta se desdobra en su “yo” infantil en multitud de poemas, aunque es en *Los sueños de mi prima Aurelia* (1936) donde la presencia poética del niño

---

hombre, y esto en la contigüidad separada de los dos sexos como objetos parciales.’ (Deleuze, 1995b: 142-143)].

adquiere un protagonismo más llamativo. En esta pieza de teatro inconcluso Lorca aparece, como un personaje más, en la figura de un niño que irrumpe en escena: “Me llamo Federico García Lorca”. Este niño Federico apunta su falta de identificación yoica cuando, hablando con su prima, le pregunta extrañado por qué ella tiene pechos, cintura y tirabuzones, y él no. Lo interesante del caso lorquiano es que, a pesar de los años, el poeta *seguirá siendo ese niño Federico*, conservando, por así decirlo, su *alma infantil*. Lorca lo comentaba con frecuencia; él era un niño todavía: ‘Estos mis años, todavía me parecen niños. Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. [...] Los recuerdos, hasta los de mi más alejada infancia, son en mí un apasionado tiempo presente...’ (García Lorca, 2008VI: 634).

Lorca se salta el decurso temporal establecido por ley “natural”, y decide ser y seguir siendo un niño. Un extraño e inclasificable cruce entre hombre y niño, que vive en el estado pluridimensional de una perenne infancia. Este “*devenir-niño*” del poeta es, de hecho, un motivo característico de su obra, apreciándose de manera reiterativa una imperiosa necesidad de retroceder a la adorada niñez –tiempo en el que no existía el dolor y la vida era una feliz fantasía. ‘Quiero volver a la infancia./ Y de la infancia a la sombra’ (García Lorca, 2008I: 437). En Lorca existe una intención constante de regresar al paraíso perdido de la infancia, donde espera recuperar sus “alas” para sobrevolar los impedimentos que condicionan su deseo en la vida de adulto. ‘Yo vuelvo/ por mis alas./ ¡Dejadme volver!/ ¡Quiero morirme siendo/ amanecer!/ ¡Quiero morirme siendo/ ayer!/ Yo vuelvo/ por mis alas./ ¡Dejadme retornar!’ (García Lorca, 2008I: 434). Volver a la niñez sería, entonces, una práctica análoga a la de recuperar el estado subjetivo del que se disfrutaba antes de sufrir la acción de edipización. No en vano, Hal Foster señala que este afán por regresar al “jardín encantado” de la niñez es un rasgo *típicamente pre-edípico*. Supondría, pues, recuperar un “*estado del cuerpo*” como *fábrica* de deseo inconsciente, previa a la “sobrecodificación” de las estructuras disciplinarias del “superyó”. Algo parecido a la añoranza de Kafka: ‘Eterna infancia. De nuevo una llamada de la vida.’ (Kafka, 1975: 191). Como tal, el niño es un ser sin moral, el “buen salvaje”, el individuo “no-civilizado”, que sin embargo, conforme es *educado*, entra en los circuitos edípicos en favor del socius “mayoritario”.<sup>255</sup> Y en cambio, portador de una “sexualidad perversa polimorfa”, el niño es un “anarquista” en potencia; es un “*père-verse*” (“*vuelto contra el Padre*”), como dijera Hal Foster. El niño, “*máquina célibe*” por excelencia, disuelve las bases del sistema “molar” y se resiste a ser *civilizado*. Pues los niños persisten en los “*afectos*”. Son “*máquinas-deseantes*”

---

<sup>255</sup> ‘En todo niño podemos observar el proceso de esa transformación, que es la que hace de él un ser moral y social. Este robustecimiento del *super-yo* es uno de los factores culturales psicológicos más valiosos. Aquellos individuos en los cuales ha tenido efectos cesan de ser adversarios de la civilización y se convierten en sus más firmes substratos.’ (Freud, 1983: 219).

en sí mismos, como el pequeño Joey; el niño-máquina del lienzo de Richard Lindner. Son “*haecceidades*”; proceso deseante del inconsciente no edipizado.

En este punto, los surrealistas encuentran también en la infancia ese paraíso perdido, ese Edén originario; el lugar de “*la edad de oro*”, donde el individuo es puro inconsciente y se conduce conforme a su deseo.<sup>256</sup> El deseo “perverso polimorfo” del niño atraía poderosamente al surrealismo, dado que supone un provocador acicate contra la sociedad, repercutiendo en la conformación desajustada del *socius*. La “libido infantil” ataca precisamente los dos pilares estructurales del sistema “civilizado-capitalista”; esto es, por un lado, la organización genital de la “libido de adulto”, sostén de la familiar nuclear, y por otro, el trabajo territorializado. Respecto a lo primero, ya sabemos que el niño no focaliza su libido según los procesos de satisfacción sexual que Freud denominara “normales”, sino que se mantiene en un constante estado de *perversión*, que, también según Freud, es susceptible de catalogarse entre las “aberraciones sexuales”. Y en relación a lo segundo, es relevante señalar que la actividad creativa del niño responde claramente a un “*trabajo liberado*”; a un “*trabajo vivo*”, y no a la noción de trabajo como carga, como obligación impuesta por necesidad en el marco del sistema social establecido.<sup>257</sup> El trabajo del niño se produce en base a su deseo: es trabajo *como alegría*, que diría Negri. Recordemos la opinión de los surrealistas acerca del trabajo, muy parecida a la producción creativa infantil. En este sentido, casi podría decirse que el surrealista es un “hombre-niño”.<sup>258</sup> Por su parte, la visión lorquiana del trabajo no dista demasiado de la que defendían los surrealistas. Para Lorca, el trabajo debía ser una actividad “viva”, sinónimo de alegría, de lucha con uno mismo y de compromiso con la sociedad (“el trabajo como forma de

---

<sup>256</sup> Aparte de Lorca, también los surrealistas defenderían una parecida reivindicación de la infancia, y un similar deseo de retornar al estado de libertad en el que habita el niño. Según Breton: ‘*L’esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...] C’est peut-être l’enfance qui approche le plus de la «vrai vie» [...] Grâce au Surréalisme, il semble que ces chances reviennent.*’ (Breton, 1979b: 55).

[‘El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia. (...) Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la “verdadera vida” (...). Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros.’ (Breton, 2002: 46)].

<sup>257</sup> En palabras de Georges Bataille: ‘La base de la moral social en un régimen capitalista es la moral impuesta por los padres a los hijos. A esta moral de la coacción, oponemos como punto de partida la moral espontánea que se establece en los niños durante sus correrías y sus juegos. Sólo esta moral turbulenta y dichosa [...] puede servir de iniciación a unas relaciones sociales liberadas de las miserias del sistema de producción actual.’ (Citado en Pariente, 1996: 148).

<sup>258</sup> Las bases de esta noción del trabajo se encuentran en Fourier, representante del socialismo utópico, muy apreciado entre las filas surrealistas por oponerse a la organización social del trabajo como represión del deseo. La utopía de Fourier ‘no es un canto a la infancia del deseo, pero sí al deseo de la infancia que tiene lugar aquí y ahora. El sujeto debe precipitarse y, con él, la organización represiva del cuerpo que lo sostiene. Esa transformación es coextensiva con su extravío en la multiplicidad de un deseo informe, todavía no organizado, ya no sujeto a un orden cultural determinado. Se diría que trata de provocar el regreso a un estadio pre-cultural del deseo, a la desorganización y la parcialidad irreductible del cuerpo pre-familiar, “pre-edípico”; que sólo en él reposa el nuevo orden libidinal de la Armonía.’ (Subirats, 1975: 45).

protesta”). En estas circunstancias, Lorca se aleja de la idea de trabajo “práctico” que sus padres le instaban a conseguir para alcanzar una seguridad futura, para el mantenimiento de una supuesta familia, etc.<sup>259</sup> En cambio, él sólo podía pensar en su creación artística.<sup>260</sup>

Lorca no tiene interés en insertarse en el sistema de producción social, en adecuarse al trabajo como manutención, tampoco funda una familia, ni aporta descendencia, ni da el nombre paterno a una prole. En definitiva, Lorca no asume la identidad del Padre. En ocasiones incluso le tortura pensar en el hijo no nacido; libido sin fruto, fluir estancado, “¡agua que no desemboca!”. Por tanto, hasta su muerte violenta a los 38 años, podemos decir que Lorca fue siempre *un niño*... Le pasaba como a Kafka, que se autodefinía como: ‘Un portador del nombre incapaz de casarse, que no aporta hijos; jubilado a la edad de 39 años; sólo ocupado con el excéntrico escribir, que tan sólo tiene por meta la salvación o perdición del alma propia [...]’ (Kafka, 1974: 179). Pero por encima de todo, no debe entenderse esta actitud de Lorca como comodidad o pereza; pues era el poeta un grandísimo trabajador, gran lector y metódico escritor. Ocurre tan sólo que su forma de trabajo no conoce horarios, uniforme ni cadena de montaje, sino que se trata más bien de un “juego de niños”, que no por ello es menos serio. El propio Freud ya planteaba en un texto de 1908, titulado “El escritor y la fantasía” (traducido también como “El poeta y los sueños diurnos”), que el poeta se conduce en su trabajo como el niño mientras juega. Juegos que se olvidan al llegar a adulto, y que sólo el poeta, alma infantil, sigue desarrollando. Lorca diseñaba guiñoles y disfraces, montaba teatrillos de marionetas, cantaba nanas y armonizaba canciones populares. Por eso puede afirmarse que el poeta es, al crear, *un niño que juega*. Lorca coincide de pleno con la visión que del trabajo tenían los surrealistas: el poeta cuando trabaja es como el durmiente cuando sueña. Recuérdese la importancia que tenía la infancia en la constitución del sueño, ya que como decía el propio Freud, ‘*en el sueño continúa viviendo el niño con sus impulsos infantiles*.’ (Freud, 1972II: 463). El trabajo del poeta es “*fantasear*”, “*soñar despierto*”; por tanto, una actividad onírica desarrollada en la vida diurna. Lo que de seguro experimentaba Lorca al escribir su “poesía evadida”. Probablemente

---

<sup>259</sup> Tal es así que durante toda su trayectoria, Lorca se mantuvo en un continuo intento por convencer a sus padres de que pronto adquiriría, para tranquilidad de sus progenitores, no sólo fama y éxito con sus obras, sino también ganancias. Pero bien sabemos que esto no eran más que promesas vanas, y que en realidad eran los padres del poeta quienes le aseguraban el respaldo económico. En una entrevista, Lorca confesaba: ‘No; por suerte, no tengo que vivir de la pluma. Si tuviera, no sería tan feliz. Gracias a Dios, tengo padres. Padres que a veces me retan, pero son muy buenos, y al final, siempre pagan.’ (García Lorca, 2008VI: 565).

<sup>260</sup> Como dijese el poeta surrealista Benjamin Péret: ‘*Le poète actuel n’a pas d’autre ressource que d’être révolutionnaire ou de ne pas être poète, il doit sans cesse se lancer dans l’inconnu [...] Pour lui, il n’y a aucun placement de père de famille, mais le risque et l’aventure indéfiniment renouvelés.*’ (Citado en Bounoure, 1999: 140).

[‘El poeta actual no tiene otro recurso que ser revolucionario o no ser poeta, pues debe lanzarse sin cesar a lo desconocido. (...) Para él no existe la plaza de padre de familia, sino el riesgo y la aventura indefinidamente renovada.’ (Citado en Pariente, 1996: 285).

algo semejante a la anécdota que solía relatar Breton del poeta simbolista Saint-Pol-Roux, según la cual, antes de irse a dormir, colgaba un letrero en la puerta que decía: “El poeta trabaja”. A fin de cuentas, los surrealistas, “hombres-niño”, eran muy aficionados a practicar juegos, el del “cadáver exquisito”, entre otros muchos. De hecho, el juego era un aspecto fundamental dentro del surrealismo: ‘Saber jugar significaba que se había guardado intacto el estado infantil, que se seguían apreciando los gozos ingenuos de la vida.’ (Alexandrian, 1974: 174).

De lo dicho se infiere que el sueño moldea el contexto idóneo para “devenir-niño”, pues los niños son los *eternos soñantes*; los pocos privilegiados capaces de vivir sus sueños en la realidad cotidiana, gracias a la imaginación y al juego. Otros individuos que comparten esta capacidad son los locos. Según Foucault, es a partir de 1850 cuando comienza a tomar forma esta teoría, por la cual se equipara al loco con el niño. La influencia de esta asociación de ideas se deja sentir todavía en la obra de Huizinga, quien argumenta que en el juego “se encuentran a sus anchas el niño, el poeta y el salvaje”. Así, la figura del poeta se nos muestra como niño, como soñante, y por extensión, como loco. Es más, comprobamos que el propio Lorca lo entendía de manera parecida, al considerar como iguales al niño y al “*idiota*”; término que abarca al *loco*, al *bobo*, al *inocente*, al *puro*, al que está libre de miedos, de normas, de inhibiciones, al que actúa en libertad y por instinto. Por eso el poeta lo reivindica con estos versos de “Paisaje de la multitud que orina”: ‘Será preciso viajar por los ojos de los idiotas,/ campos libres donde silban las mansas cobras de alambradas,/ paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas,/ para que venga la luz desmedida/ que temen los ricos detrás de sus lupas [...]’ (García Lorca, 2008II: 592). En resumidas cuentas, el niño, que es a la vez soñante y loco, se erige en el “esquizo” por excelencia. Es, ciertamente, el “*cuero sin órganos*” en el que el deseo se conecta y desconecta. Por eso se comprende la necesidad de producirse como niño. Al igual que Lorca, hay que sentirse niño, hay que vivir como niño; ya que según dicen Deleuze y Guattari, los niños, no cesan de experimentar “devenires”. Pues, libre todavía del “superyó” edípico, el niño vive en un perenne “devenir”. Algo que supo ver incluso André Breton al reivindicar las dádivas de la infancia: ‘*Là, l’absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s’enracine dans cette illusion [...]*’ (Breton, 1979b: 11).<sup>261</sup>

Por otra parte, Lorca no queda fijo en este “devenir-niño”, sino que amplía sus identificaciones a otras subjetividades “menores” y se alinea con otros “anormales”. En esta medida, llama la atención el “*devenir-maldito*” de Lorca. La primera formulación de dicha

---

<sup>261</sup> [‘En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión (...).’ (Breton, 2002: 15).



tipología se concreta en una personalísima extensión de la figura de Jesucristo, como materialización de todos los seres sufrientes. He aquí, otra vez, que el “esquizo” “*deviene-Dios*”. Desde su juventud, Lorca se sintió asimilado a Cristo, y agraviado por Dios Padre, el todopoderoso Jehová del Antiguo Testamento; el Dios de infinita majestad al que hay que temer, y a quien sirven los sacerdotes de la inquisitorial Iglesia Católica. Contra ésta descarga el poeta una dura crítica y una encendida defensa por la libertad, que toca de lleno el nihilismo sacrílego, paganizante y sensual. Lorca reivindica por igual a Jesús de Nazaret, un Cristo nómada y heterodoxo, el “romántico peregrino del bien”, el “socialista divino” -que recuerda casi la visión buñueliana del padre Nazario-, y a Satán, a Dionisos y al sátiro Pan. ‘La estrella Venus es/ la armonía del mundo./ ¡Calle el Eclesiastés!/ Venus es lo profundo/ del alma...’ (García Lorca, 2008I: 274). Lorca se rebela así contra el Dios de la culpa y del castigo, y encabeza un violento ataque anticlerical que tiene mucho de surrealista.<sup>262</sup> Por eso denuncia el ‘gran abuso/ la tiranía/ de este Jehová/ que os encamina/ por una senda,/ ¡siempre la misma! [...] Ya habréis notado/ que soy nihilista.’ (García Lorca, 2008I: 210). Así mismo, la admiración del joven Lorca por Jesús se extiende a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz, los “anómalos” del cristianismo, los “locos” maltratados por un Dios déspota.<sup>263</sup> ‘Para el joven Lorca, no cabe duda, Dios es acérrimo enemigo del hombre. Y su Iglesia. Pero no así, en absoluto, Jesús.’ (Gibson, 2010: 107). Por eso decían Deleuze y Guattari que el Dios del “esquizo” (“¡Siento que devengo Dios”!) y el Dios de la religión no tienen nada que ver entre sí.<sup>264</sup> Como dijese Javier Herrero, nos encontramos ante un Lorca que es a la vez cristiano y pagano, pero no católico. Lorca no puede enarbolar un sentir “mayoritario”. Él está con los marginales, *deviniendo-marginal*. ‘*Becoming is always marginal, a simultaneous coming and going in a borderland zone between modes of action.*’ (Massumi, 1992: 106).<sup>265</sup> Devenir es siempre “devenir-menor”.

---

<sup>262</sup> Lorca se muestra particularmente agresivo con la Iglesia y demás “instituciones disciplinarias”. Así por ejemplo, en *El público* se recoge el siguiente diálogo: ‘-Y lo destruimos todo. -Los tejados y las familias. -Y donde se hable de amor entraremos con botas de foot-ball echando fango por los espejos. -Y quemaremos el libro donde los sacerdotes leen la misa. -Vamos. ¡Vamos pronto!’ (García Lorca, 2008V: 141-142).

<sup>263</sup> En un esbozo teatral sin título, que el joven Lorca dedica a Santa Teresa, encontramos un Dios Padre que en nada estima a la mística de Ávila: “¿No fue ésta la loca que llegó con el pelo suelto preguntándonos por Cristo?”, a lo que un ángel le responde: “Y continúa más loca”. “Dadle duchas frías”, ordena el Creador. A continuación pregunta Dios si los ángeles se han acordado de cargar de cadenas a Jesús. El ángel asiente. “Ten mucho cuidado con él; un loco así nos puede dar un disgusto el día menos pensado.” Curiosamente también André Breton se refirió a Santa Teresa como personaje destacado entre los “médiums y poetas” por su “visión a la vez *imaginativa y sensorial*”.

<sup>264</sup> ‘*C’est pourquoi le Dieu schizophrénique a si peu de chose à voir avec le Dieu de la religion, bien qu’ils s’occupent du même syllogisme.*’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 92).

[‘Por esta razón, el Dios esquizofrénico tiene muy poco que ver con el Dios de la religión, aunque se ocupen del mismo silogismo.’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 83)].

<sup>265</sup> [Devenir es siempre marginal, un simultáneo ir y venir en la zona límite entre varios modos de acción. (*Mi traducción*)].

Así, Lorca se posiciona junto al Dios-Hombre, perseguido, flagelado y crucificado. Y, como Cristo, Lorca se hace pobre con los pobres. El poeta reflexionaba sobre ello en estos términos: ‘Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro.’ (García Lorca, 2008VI: 506). Desde temprana fecha, Lorca se asimiló a aquella Granada de antes de la toma por los Reyes Católicos; es por eso que se disfrazaba de moro y celebraba tener un apellido judío, “Lorca”. Pero sobre todo, y siendo de Granada, el poeta habría de identificarse especialmente con los gitanos. El poeta desata un potente “*devenir-gitano*” que atraviesa buena parte de su obra, sobre todo en la época del *Romancero gitano* (1928). Con este pueblo nómada y maltratado, que huye de los patrones dominantes, el poeta entabla una relación simbiótica que posee numerosas implicaciones. Por un lado, el gitano, en la expresión de Berenguer Carisomo, es el “paria de los hombres”; el *cuero* disciplinado que recibe el *tatuaje* del poder. Interpelado por la voz de la Ley en cuanto gitano, se le excluye y sobrecodifica. Lorca no escatima en dosis de crudeza al narrar poéticamente los excesos cometidos por la autoridad contra la figura siempre indefensa del gitano (véase la “Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil”, “La canción del gitano apaleado”, etc.). Por otro lado, los gitanos son los grandes peregrinos del mundo, y Lorca, *inmigrante del propio “yo”*, se hace también nómada junto con los nómadas; desde su contacto con la comunidad gitana de Granada hasta la de Nueva York (es notable el interés de Lorca por entablar relación con los gitanos de Manhattan durante su estancia neoyorkina en 1929, para lo que contó con la mediación de Irving Henry Brown, profesor de Columbia University).

La importancia de este *nomadismo identitario* que Lorca vehicula a través de los gitanos se relaciona directamente con una implícita capacidad revolucionaria; pues el inmigrante es aquel que no se deja codificar por Imperio. Recordemos cómo Hardt y Negri, e incluso Saskia Sassen, destacaban el potencial subversivo del inmigrante, que recoge la “*potenza*” de la “multitud” y la opone al dominio sistematizado. Y así, habitando los márgenes de este *socius* que intenta apropiárselos, los “nómadas” continúan moviéndose y haciendo tambalear desde el interior la estructura de dicha sociedad, de la misma manera que deshacían desde dentro la “lengua mayor” –pues el gitano es también un “bastardo de la lengua”: ‘*comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre? Comment devenir le nomade et l’immigré et le tzigane de sa propre langue?*’ (Deleuze; y Guattari, 1975: 35).<sup>266</sup> Ahora bien, tampoco conviene pasar por

---

<sup>266</sup> [‘¿Cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?’ (Deleuze; y Guattari, 1990: 33)].

alto que una fijación ontológica en la identidad del gitano constituiría igualmente una “reterritorialización”, por mucho que esta identidad fuese “minoritaria”, dado que acabaría deviniendo “mayoritaria”. Por eso Lorca se anda con cuidado incluso con su “devenir-gitano”, ya que podría *echar raíces* y convertirse en un “rostro”. De hecho, ya en 1927, antes incluso de publicar el *Romancero gitano*, Lorca escribe a Jorge Guillén advirtiendo esta cuestión: ‘Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. [...] No quiero que me encasillen. Siento que me va echando cadenas. NO (como diría Ors).’ (García Lorca, 2008VII: 929). A este respecto, Soria Olmedo hablaba precisamente de ese “modo de ser *gitano*” de Lorca; ser gitano sin verse anclado en dicha imagen. Por tanto, un “devenir” de tipo “molecular”, propiamente rizomático. Un procedimiento que Lorca empleará también en una última tipología de “devenir”: la del “*devenir-negro*”; que se suma a la *colección* de “*devenires minoritarios*” del poeta –“*devenir-intersexual*”, “*devenir-niño*”, “*devenir-Cristo*”, “*devenir-gitano*”. Hasta tal punto que Lorca logra reunir prácticamente la totalidad de “*devenires*” señalados por Deleuze y Guattari: “*devenir-otro sexo*”, “*devenir-dios*”, “*devenir-raza*”.

El tema de los negros en el imaginario lorquiano supone una extensión del de los gitanos, al tratarse de otra raza de parias denigrada por la sociedad. Recurriendo a una tajante dialéctica de opresores y oprimidos, la poesía de Lorca no muestra clemencia con el sistema abusivo: ‘Los negros son, para Lorca, por encima de todo, y en última y definitiva instancia, *proletarios*, explotados: “cocineros”, “camareros”, “y los que limpian con la lengua/ las heridas de los millonarios”.’ (García-Posada, 1982: 75). Esta actitud vindicativa se encuadra en una crítica de mayor calado que el poeta dirige contra la injusticia del capital.<sup>267</sup> ‘A veces las monedas en enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños.’ (García Lorca, 2008II: 602). Lorca proclama la liberación de los maltratados, incitando a una revolución que, aun no siendo directamente política, es *biopolítica*. En efecto, la revolución de Lorca no es una revolución política desde el punto de vista de acciones partidistas, sino que se trata más bien de la revolución *corporal*, una “*revolución del espíritu*”, y no tanto una Revolución protagonizada por partidos organizados.<sup>268</sup> En la opinión de Virginia Higganbotham: ‘La “verdadera”

---

<sup>267</sup> Véase el poema “Nueva York. Oficina y denuncia”: ‘Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad.../ Os escupo en la cara./ [...] / ¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?/ ¿Ordenar los amores que luego son fotografías,/ que luego son pedazos de madera/ y bocanadas de sangre?/ [...] / No, no; yo denuncio./ Yo denuncio la conjura/ de estas desiertas oficinas/ que no radian las agonías,/ que borran los programas de la selva,/ y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas/ cuando sus gritos llenan el valle/ donde el Hudson se emborracha con aceite.’ (García Lorca, 2008II: 634).

<sup>268</sup> Lorca supo distinguir entre un tipo de revolución y otra. Sirva como anécdota una conversación de Lorca con Dámaso Alonso al respecto de la afiliación política de Alberti al Partido Comunista: ‘¡Ves, Dámaso, qué lástima! ¡Ya no hará nada más!... Yo no seré nunca un político. ¡Soy un revolucionario! ¿No crees?’ (Citado en Bodini, 1971: 48). En palabras de Virginia Higganbotham: ‘La “verdadera” revolución planteada por Lorca, como también por el surrealismo, por lo menos en sus manifiestos, es,

revolución planteada por Lorca, como también por el surrealismo, por lo menos en sus manifiestos, es, pues, una revolución total, *autre*, que tendrá que liberar al hombre de sus vínculos sociales y devolverlo íntegro a sí mismo. Por tanto, ella no representa una alternativa política, un cambio en el poder, sino la completa desestabilización, desde el interior, del mundo actual.’ (García de la Concha (ed.), 1982: 270).

Dicho lo cual, se comprende la revalorización que hace Lorca del pueblo negro, convirtiéndolo en uno de los motivos centrales de *Poeta en Nueva York*; pues fue en su estancia estadounidense cuando tuvo ocasión de descubrir la vida y circunstancias de los negros. ‘Y me lanzo a la calle y me encuentro con los negros.’ (García Lorca, 2008II: 251). Con ellos simpatiza por su apego innato a lo marginal, entusiasmado también con su forma de vida, su alegría contagiosa, su música, sus costumbres –como le ocurriese a Artaud con la tribu mexicana de los tarahumaras, deviniendo “menor” él también gracias a esta comunidad “minoritaria”. Así, por un lado, Lorca hace de los negros el tema central de su alabanza poética (“Norma y paraíso de los negros”, “El rey de Harlem”, “El mascarón”), y por otro, denuncia la situación de explotación que sufren, mientras los blancos ejercen su dictadura de bienestar. Denuncia que toma forma en el desesperado “Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)”:

Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay!, mientras tanto,  
los negros que sacan las escupideras,  
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,  
las mujeres ahogadas en aceites minerales,  
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,  
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,  
ha de gritar frente a las cúpulas,  
ha de gritar loca de fuego,  
ha de gritar loca de nieve,  
ha de gritar con la cabeza llena de excremento,  
ha de gritar como todas las noches juntas,  
ha de gritar con voz tan desgarrada  
hasta que las ciudades tiemblen como niñas  
y rompan las prisiones del aceite y la música,  
porque queremos el pan nuestro de cada día,  
flor de aliso y perenne ternura desgranada,  
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra  
que da sus frutos para todos.

---

pues, una revolución total, *autre*, que tendrá que liberar al hombre de sus vínculos sociales y devolverlo íntegro a sí mismo. Por tanto, ella no representa una alternativa política, un cambio en el poder, sino la completa desestabilización, desde el interior, del mundo actual.’ (García de la Concha (ed.), 1982: 270).

### 6.3.6. *Pulsión de muerte y disolución del “yo”.*

Además de los distintos “devenires”, existe en la práctica ontológica lorquiana otro tipo de “dispositivo” encaminado a la disolución del “yo”. Se trata de un “máquina de guerra” de repetición compulsiva, que Lorca construye en torno a la idea de la propia muerte. Esta fijación, que se hará típica del poeta, connota en primer lugar una tendencia personal a cierta inclinación depresiva, como ya se comentaba en un principio, y en segundo lugar, se vincula sustancialmente al “principio de repetición” que Freud expusiera en *Más allá del principio del placer* (1920). Refiriéndonos a la propensión melancólica de Lorca, resulta oportuno aludir al poeta como un sujeto “*ciclotímico*”; término que señala un perfil psíquico que pasa de un estado anímico a otro de manera repentina y sin motivo aparente, oscilando entre un estado de euforia y excitación a otro de humor deprimido y alicaído.<sup>269</sup> Una peculiar combinación de extremos que, en Lorca, constituye una característica de su ambivalente personalidad. En palabras de Luis Cernuda: ‘El público no sabía que Federico García Lorca, aunque pareciera destinado a la alegría por su nacimiento, conociese tan bien el dolor. Pena y placer estaban desde tan lejos y tan sutilmente entretejidos en su alma que no era fácil distinguirlos a primera vista.’ (Citado en Gibson, 2010: 381). Esta particularidad de la producción subjetiva lorquiana induce a ver en ella un rasgo propio del *paseo del “esquizo”*; de nuevo, ese “ir y venir” entre opuestos polarizados. El hecho que mejor apoya la tesis de esta traslación nomádica en Lorca es la estrategia de fuga que el poeta mantiene entre las fuerzas instintivas de *Eros* y *Thánatos*, lo que sugiere una confusa relación con el “principio de repetición” freudiano.

En el precitado ensayo de Freud, *Más allá del principio del placer*, el “padre” del psicoanálisis distinguía entre “Eros”, o “pulsión de vida”, y “Thánatos”, “pulsión de muerte”, como dos tipos de pulsiones que habitan por igual en el ser humano: la “pulsión de vida” está encaminada a la unión y al crecimiento progresivo. Por el contrario, la “pulsión de muerte” se manifiesta en la destrucción de lo vivo y en la autoconservación, por tanto, en la disolución de conexiones con tal de asegurar un “yo” estable. Por eso Freud llama también a Thánatos “Principio de Nirvana”, por buscar un estado de cero intensidad. Esta difícil paradoja pulsional la siente Lorca como propia, dividido entre una vitalidad desbordante y un certero sentimiento de amenaza de muerte, que le acecha en los aspectos más cotidianos de la vida. ‘¡Vivo rodeado de muerte!’ exclamaba a cada instante el poeta (García Lorca, 2008VI: 628). Dalí comentaba

---

<sup>269</sup> Un buen amigo de Lorca, Rafael Martínez Nadal, como otros tantos que le conocieron en profundidad, remarca esta dualidad propia del carácter del poeta: ‘En Lorca la contagiosa alegría que irradiaba su persona -tan citada, a veces desfigurada, por todos los que le conocieron- alternaba con lapsos de tristeza y depresión cuya intensidad sólo sus más íntimos apreciaron. La alegría era resultado de un sorber por los cinco sentidos, ávidamente, la vida alrededor; los decaimientos, de un constante percibir la presencia del dolor y de la muerte.’ (Martínez Nadal, 1988: 172).

también esta característica del poeta: ‘Cinco veces al día, cuando menos, Lorca hacía alusión a su muerte. [...] Casi siempre terminaba por hablar de la muerte y, sobre todo, de su propia muerte.’ (Dalí, 2003I: 1006). Ya incluso en sus obras de juventud Lorca demostraba esta terrible convicción, tomando conciencia de su íntima trabazón con la muerte: ‘¿Cuántos hijos tiene la Muerte?! ¡Todos están en mi pecho!’ (García Lorca, 2008I: 277). Lorca vive, así, entre un deseo de amor sin límites y un terror a la propia anulación. Si lo primero se materializaba en los distintos “devenires” del poeta, en lo que atañe a lo segundo, su presencia se rastrea en una multitud de formas afectantes. La luna, por ejemplo, es una de ellas, convertida en una equivalencia de muerte (no conviene olvidar que la luna apunta implícitamente a la locura: *la exposición a la luna vuelve al hombre lunático, alucinado*).

Así mismo, el terror de la muerte se hace presente en Lorca, no ya en elementos más o menos simbólicos, como la luna, sino en otros de carácter temático; entre ellos, el amor. Pero no un amor cualquiera, sino un amor dramático entendido como caldo de cultivo de la muerte. No se incurre en ninguna exageración si afirmamos que este es el motivo que mejor canaliza la tensión de muerte en el universo lorquiano, como puede apreciarse en *Bodas de sangre*, en *Yerma*, o en *La casa de Bernarda Alba*, donde amor y muerte quedan literalmente hermanados. ‘Ver la muerte como único y verdadero fruto del amor o el amor como una añagaza de la muerte es nota persistente en la obra del poeta.’ (Martínez Nadal, 1988: 169). Esta idea de la muerte presente en el amor vincula a Lorca con el “*amour fou*” de los surrealistas, y especialmente con Buñuel, quien, como es sabido, tampoco separaba estos dos elementos en apariencia contrapuestos. Tras el amor, citaremos también el “duende”; verdadera obsesión lorquiana de la muerte. El propio poeta, en su conferencia de 1933 “Juego y teoría del duende”, hace explícita esta conexión entre la figura mítica e inspiradora del “duende” con el sentido telúrico de la muerte trágica. Pues el “duende” se compenetra con lo “demoníaco” (“*daimon*”); en lo que Soria Olmedo encuentra trazas dionisiacas y nietzscheanas. Ya en 1922, Lorca se había referido a esta concepción del “duende” en su conferencia “Arquitectura del cante jondo”, en la que pueden intuirse las ascuas de ese constante sentimiento de muerte que arde en el poeta. Un miedo que evoca la inseguridad de la pérdida de la propia existencia, y que, sin embargo, alimenta en Lorca lo más profundo de su labor creativa; como ocurría, en opinión del poeta, a artistas y cantaores, que se dejan “poseer” por una fuerza ajena nutrida de lo “oscuro”. El “duende”; “locura que todos llevamos dentro” dijo Lorca. Por eso no resulta del todo inoportuno referirse al “duende” como una de las formas en las que tiene lugar la disolución identitaria de Lorca, en la medida en que da pie a un radical sentimiento de despersonalización. De hecho, ha habido algunos comentaristas de la obra de Deleuze que, influidos precisamente por el caso de Lorca, han sabido presentir esta evidencia:

*'The dissolution of the self implies a highly paradoxical experience. [...] This is precisely the case with the duende. In the duende, an impersonal energy flows through the person. [...] Moreover, the duende is not only about graceful joy, it implies also an intimate interlace with pain and death in which death is not denied or destroyed, but becomes elevated to the highest impersonal affirmation. The highest intensive emotional state that accompanies it tends to its utter paradoxical figure: insensitivity.'* (De Bolle (ed.), 2010: 151).<sup>270</sup>

No cabe duda de que en estas cuestiones interviene, con un acusado protagonismo, la huella del conflicto entre Eros y Thánatos. Según exponía Freud, el individuo tiende a satisfacer la compleja red de este cúmulo pulsional buscando el placer en la repetición de aquello que no resulta placentero; una práctica que en ciertos sujetos determina el afianzamiento de una compulsión de repetición. Para ejemplificar su teoría, Freud se sirve del análisis del juego del “*fort/da*”: el hábito de un niño pequeño (su propio nieto) consistente en repetir el gesto de arrojar un juguete (*fort!* –“¡se fue!”) que luego recupera (*da!* –“¡aquí está!”), reapareciendo, para alegría del niño, después del sufrimiento de haberlo visto desaparecer. Pues bien, el propio Lorca pone en práctica una mecánica parecida, desarrollando un comportamiento específico que denota una estructura compulsiva de repetición a partir de un acto de displacer, el cual va relacionado, precisamente, con el miedo a la muerte. Se trataba de un “teatrillo” de simulación de su propia muerte y proceso de putrefacción, que Lorca repetía a diario antes de acostarse, tendido sobre la cama, ante el público selecto de sus amigos de la Residencia de Estudiantes. El juego concluía cuando el poeta se erguía de repente estallando en grandes carcajadas, liberado ya de su temor, gracias a esta especie de *performance* catártica.<sup>271</sup> Dalí ha recordado esta costumbre de Lorca con total claridad en sus escritos autobiográficos.<sup>272</sup> De hecho, incluso el

---

<sup>270</sup> [La disolución del yo implica una experiencia altamente paradójica. (...) Éste es precisamente el caso del *duende*, en el cual, una energía impersonal fluye a través de la persona. (...) Y lo que es más, el *duende* no es cuestión de una grácil felicidad, sino que implica una íntima conexión entre dolor y muerte, en la cual la muerte no es negada ni destruida, sino elevada a la más alta afirmación impersonal. El alto estado de emoción intensiva que esto trae consigo tiende a su más paradójico fin: un crecimiento en la intensidad. (*Mi traducción*)].

<sup>271</sup> Un análisis preciso de este recurso lorquiano, abordado desde la “pulsión de muerte”, ha sido tratado en un estudio propio. Véase Molina Barea, María del Carmen (2012): “Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte”, *Anales de Historia del Arte*, N° 22, pp. 167-192.

<sup>272</sup> ‘García Lorca, mi mejor amigo de la juventud, tal vez nos desvelaba algún secreto aprendizaje gitano cuando nos escenificaba su propia muerte. Se tumbaba en la cama, cerraba los ojos, se ponía rígido y contaba los días. Su rostro se iba tornando cada vez más terrible a medida que sus muecas imitaban su descomposición progresiva. Al quinto día -¡ahora llega el primer día!, decía él-, le enterraban. Nos describía el momento en que cerraban el ataúd, y luego el coche fúnebre, que le llevaba traqueteando por las calles mal adoquinadas de Granada. Y al final se producía una especie de apoteosis. Sus rasgos se relajaban, sus labios sonreían. Entonces, se incorporaba y nos sacudía la desazón prorrumpiendo en una risa brutal, mostrándonos todos sus dientes blanquísimos. Luego nos marchábamos. Nos contemplaba

propio Dalí llegó a mimetizarse con este sentir lorquiano de la muerte.<sup>273</sup> Aunque hablando de individuos temerosos de la Parca, no podemos dejar de mencionar a Freud, que curiosamente, presentaba una obsesión parecida a la de Lorca.<sup>274</sup>

El “juego” de Lorca constituía, sin duda, una tendencia compulsiva a la repetición de lo desagradable; tendencia que es inherente a la “pulsión de muerte” como recurso necesario para mantener a raya la actividad de Eros. En efecto, en sus funciones como instinto de autoconservación, Thánatos se esfuerza por preservar un equilibrio pulsional frente a la labor conectiva de Eros, protegiendo así la instancia psíquica del “yo” de la disolución que supondría la constante tarea productiva de Eros. Thánatos, por el contrario, busca un estado antiproduktivo, de cero intensidad. Con este objetivo, el recurso a la repetición sirve a Thánatos para tener bajo control aquellas situaciones afectantes que pudieran implicar un “desperdigamiento” ontológico. Por tanto, por medio del acto repetitivo se lograría un dominio de la situación a la que se teme; repetición que, en consecuencia, se convierte en el modo de conservar la estabilidad de un “yo” que se sabe amenazado. Por eso, Lorca repetía su juego “funerario” del mismo modo en que los niños crean su propia situación ritual para familiarizarse con lo que les asusta, y así dominar aquello que les resulta inaprensible. De este modo, la repetición se erige en una característica de Thánatos. No en vano, Freud entendía el hecho de la repetición compulsiva como un claro síntoma de la “pulsión de muerte”. En otras palabras, el instinto de autoconservación es el que incita a la repetición de acciones de displacer, porque encuentra en ello una vía para reinstaurar un estado de equilibrio. *‘Érôs et Thanatos se distinguent en ceci qu’Érôs doit être répété, ne peut être vécu que dans la répétition, mais que Thanatos (comme principe transcendantal) est ce qui donne la répétition à Érôs, ce qui soumet Érôs à la répétition.’* (Deleuze, 1985b: 29).<sup>275</sup>

---

mientras nos íbamos, triunfante, pues había transferido su angustia a nuestro grupo, ahora ya podía meterse en la cama y dormirse tranquilamente.’ (Dalí, 2003II: 83).

<sup>273</sup> ‘Yo vivo con la muerte desde que sé que respiro [...] Mi juego supremo es imaginarme muerto, devorado por los gusanos. Cierro los ojos, y con increíbles detalles de una precisión absoluta y escatológica, me veo mordido y deglutido lentamente por un hervidero infernal de larvas grandes y verduscas que se alimentan con mi carne.’ (Dalí, 2003II: 273).

<sup>274</sup> Freud demostró a lo largo de su vida una inclinación de miedo-atracción hacia la propia muerte. ‘Desde la época más temprana que conocemos de su vida, parece haber estado preocupado por pensamientos de muerte, más que ningún otro gran hombre, salvo quizá Thomas Browne y Montaigne. Incluso en los primeros años de nuestra amistad, solía despedirse con las palabras: “Adiós; tal vez no vuelva usted a verme nunca”. Tuvo repetidos ataques de lo que él llamaba *Todesangst* (miedo a la muerte). [...] Cierta vez dijo que pensaba en la muerte todos los días. [...] Por otra parte, había en él cierta nostalgia de la muerte, aún más curiosa.’ (Citado en Torres, 2007: 134).

<sup>275</sup> [‘Eros y Thánatos se distinguen en que Eros debe ser repetido, no puede ser vivido sino en la repetición, mientras que Thánatos (como principio trascendental) es lo que otorga la repetición a Eros, lo que somete a Eros a la repetición.’ (Deleuze, 1988: 26)].



No obstante, la opinión “deleuzoguattariana” se muestra crítica con la teoría freudiana de la “pulsión de muerte”, y adopta al respecto una postura discordante. Ello nos lleva a introducir una precisión esencial en relación al ritual de putrefacción lorquiano. Dicho brevemente, Deleuze y Guattari formulan su discrepancia en términos de una denuncia contra la “codificación” psicoanalítica de la actividad pulsional. Según argumentan, la compulsión de repetición tal y como la entiende Freud sería tan sólo un medio de ejecución de la represión de los instintos. En este sentido, Freud convierte la “pulsión de muerte” en un principio abstracto requerido por el psicoanalista para justificar la represión de la productividad instintiva por medio de un “Eterno Retorno de lo mismo”. Siempre la misma repetición, siempre el mismo resultado: quebrar la acción productiva de Eros. Por el contrario, desde la perspectiva “anti-edípica”, la “pulsión de muerte” no tiene nada que ver con la represión de las pulsiones de Eros, ni aspira a controlarlas a través de la repetición compulsiva. De hecho, aun siendo verdad que pretende un estado de cero intensidad, Thánatos no es equivalente a la muerte, al menos no de la manera en que lo exponía Freud –no es la muerte instintiva, no es la muerte como supresión pulsional, no es la muerte como disolución de la vida. La “pulsión de muerte”, según Deleuze y Guattari, implica en realidad un estadio de gran importancia en el proceso de producción inconsciente, prioritario para la aparición del “CsO”. Y es que, tratándose de un instante de antiproducción, resulta fundamental en las conexiones y desconexiones de las “síntesis pasivas”, constituidas por cadenas de producción y antiproducción. Cadenas de “flujo-corte”, donde el corte será efectuado por la “pulsión de muerte”. Dicho de otro modo, la “pulsión de muerte” se corresponde con el momento de antiproducción que todo “cuerpo” necesita para producirse rizomáticamente, *dado que no puede haber producción de deseo sin cortes*.

Así pues, la “pulsión de muerte” desempeña una función primordial a la hora de hacer viable la satisfactoria realización deseante. *‘This is the role of Deleuze and Guattari’s version of the death instinct: to bring productive desire to a halt, to suspend or freeze the connections it has made, in order that new and different connections may become possible [...]’* (Holland, 2001: 28).<sup>276</sup> En consecuencia, de esto se concluye que Thánatos implica necesariamente la aparición del “CsO”.<sup>277</sup> Conforme a la argumentación “deleuzoguattariana”, Thánatos es el estado de cero intensidad (catatonia, Principio de Nirvana) que surge en el momento en que el

---

<sup>276</sup> [Éste es el rol de la versión del instinto de muerte en Deleuze y Guattari: llevar el deseo productivo a lo más alto, suspender o congelar las conexiones que ha hecho, con objeto de que nuevas y diferentes conexiones puedan hacerse posibles. (*Mi traducción*)].

<sup>277</sup> ‘Si hay algo misterioso en la filosofía de Deleuze es sin duda el hecho de que un pensador vitalista como él haya concedido un lugar excepcionalmente privilegiado a una noción tan problemática y aparentemente poco “vitalista” como la de instinto de muerte, hasta el punto de convertirla en otro nombre para su concepto filosófico más genuinamente propio, el de cuerpo sin órganos.’ (Pardo, 2011: 109).

“CsO” repele los “órganos”.<sup>278</sup> Así, la “pulsión de muerte” adquiere para Deleuze y Guattari un tinte positivo, hasta considerarla una actividad insustituible en la composición y correcto funcionamiento de las “máquinas deseantes”. En esta convicción, Artaud va por delante: ‘Antonin Artaud l’a découvert, là où il était, sans forme et sans figure. Instinct de mort, tel est son nom, et la mort n’est pas sans modèle.’ (Deleuze; y Guattari, 1973: 14).<sup>279</sup> Salta a la vista, entonces, que con su “juego” compulsivo, Lorca está haciendo posible *el nacimiento diario de sí mismo como “CsO”*, y no desarrollando una tendencia conservadora del “yo”, como podría parecer a simple vista. Movimiento pulsátil. Cada repetición de la “pulsión de muerte” es un “ritornelo”. Con lo cual, Lorca no hace una repetición de lo mismo, *sino de lo diferente*. En estas circunstancias, es clave distinguir entre dos tipos diferentes de “instintos de muerte”; el de Freud, y el de Deleuze y Guattari. El primero se corresponde con procesos psíquicos de represión, y el otro, con un “dispositivo” de antiproducción necesario para la vida.

---

<sup>278</sup> ‘The body without organs is the model of death. [...] Zero intensity. The death model appears when the body without organs repels the organs and lays them aside: no mouth, no tongue, no teeth –to the point of self-mutilation, to the point of suicide.’ (Genosko (ed.), 1996: 83).

[El “cuerpo sin órganos” es el modelo de la muerte. (...) Cero intensidad. El modelo de la muerte aparece cuando el “cuerpo sin órganos” repele los órganos y los mantiene a un lado: no boca, no lengua, no dientes –hasta un punto de automutilación, hasta el punto del suicidio. (*Mi traducción*)].

<sup>279</sup> [‘Antonin Artaud lo descubrió, allí donde estaba, sin forma y sin rostro. Instinto de muerte, éste es su nombre (...).’ (Deleuze; y Guattari, 1985: 17)].

- CODA: IN WHAT SENSE IS SURREALISM STILL ALIVE?

*‘Le surréalisme s’est évanoui? C’est qu’il n’est plus ici ou là: il est partout.’*

Maurice Blanchot

*(La part du feu, 90).*

*Thanks to the “ethico-aesthetic practice” which has been analysed throughout the previous chapters, it becomes clear that artists involved within Surrealism try to make possible the development of unconscious in everyday life, thus counteracting Oedipus and capitalist socius. In this way, as we have seen, they approach multiple creative resources with the purpose of giving shape to an intuitive process of subjectivation whose great strength lies on its potential to act upon life, designing life itself; that is to say, the very process of ontological production and the radical reconfiguration of socio-economic schemas. Nowadays, this programme still exerts considerable influence, and thus enables us to resituate Surrealism in our present time and see it in a different light. Precisely, the main point of this doctoral research has been to highlight the biopolitical dimension of Surrealist desire, thereby making the topicality of Surrealism a conceptual priority. In this context, it is crucial to understand Surrealism not as a mere art movement but actually as the catalyst for diverse “lines of flight” driven to achieve the “révolution de l’esprit”. In such a frame, art becomes an exceptional “war machine” insofar as it contributes to promote such affective trajectories. Then, it is precisely for this reason that, following Deleuze and Guattari, we speak of the “ethico-aesthetic paradigm” in order to designate the combination of personal desire and collective existence through creative devices. Furthermore, art helps to articulate “collective assemblages” that promote the outbreak of these “molecular multitudes”; a kind of hybridisation that Surrealists found out in the premise of Lautréamont: “Poetry must be made by all and not by one”. This entails a broader notion of “poetry”, which Surrealists employ to mean creative labour as the way to reach the liberation of desire; in other words, creative labour as political action, or more accurately, art as ethics. Thus, it is in this sense that Surrealist art is political; the only way in which art can be really political. Thus understood, art must be grasped as “minor” activity:*

*‘A minor art practice is not political in the sense that Politics is. It does not involve itself necessarily with political -or what we might call molar-organizations, rather it works to connect up the different aspects of life, be they individual or social (or indeed nonhuman) so as to produce new lines of causality and new pathways of experimentation, precisely the production of what Guattari once called “molecular revolutions”. If a minor practice is always political then it*

*is because it is always opening itself up to an outside in this sense. [...] A minor art will involve a collective enunciation, the production of collaborations and indeed the calling forth of new kinds of collectivities.*' (O' Sullivan, 2006: 74).

*This particular reading on "minor" art situates Surrealism as the immediate precedent of several contemporary art-political practices, for instance the case of May 1968 in France, clearly inspired by Surrealist proposals, which Deleuze and Guattari specially emphasise.<sup>1</sup> As many authors have shown, the essential element in common between May 1968 and Surrealism is the objective of unmasking the repression exercised by social institutions and moral conventions. By proclaiming the notion "All power to the imagination", both Parisian discontent students and Surrealists tried to change the world through free desire, group techniques and creative tools for revolt and resistance.<sup>2</sup> 'Indeed, the sentiments expressed by the student rebels demonstrate an unmistakably Surrealist character –they evidently identified with the great Surrealist truants of the twenties and thirties.' (Spector, 1997: 2). Both of them wanted to disturb control in every single angle of life and configure a new horizon for ontological liberation. So it could be said that May 1968 inherited Surrealism's subversive spirit; something that Lyotard, under the "deleuzoguattarian" influence, has accurately named "desire-revolution". In such circumstances, even the Surrealists appreciated May 1968, inasmuch as they found in the student's revolt the same ideas that they once defended.<sup>3</sup> For instance, Luis Buñuel has left a truly excited testimony remembering his encounter with May 1968: 'Saltaba de júbilo porque estaba viviendo, de verdad, una época surrealista. Aquello era surrealismo puro.' (Buñuel in Aub, 1985: 34).<sup>4</sup> He was totally convinced that Surrealism was at the basis of such revolutionary uprising:*

---

<sup>1</sup> *The influence of May 1968 in Deleuze and Guattari's work has been widely remarked. Deleuze and Guattari were already aware of the fact, which has also been observed by numerous authors to the extent that, for example, Ian Buchanan has stated that: 'It is often said, on the authority of the authors' own words, that Anti-Oedipus is a May' 68 book'. (Buchanan, 2008: 7).*

<sup>2</sup> *See Buñuel's opinion: 'May 1968 was a series of extraordinary moments, not the least of which was seeing old surrealist slogans painted everywhere, slogans such as "All power to the imagination!" and "It is forbidden to forbid!"'. (Buñuel, 1987: 125).*

<sup>3</sup> *In theorising Surrealism, Alyce Mahon, in his book Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968 (2005), has highlighted the continuity of Surrealism in line with desiring devices developed by revolutionary movements such as May 1968. Many others have also remarked this parallelism; for example, Giménez-Frontín: 'Sigo pensando, por otra parte, que el famoso eslogan revolucionario de Mayo del 68 -¡La imaginación al poder!- es, netamente, un postulado surrealista al día.' (Giménez Frontín, 1983: 11). Jack Spector has emphasised that the protagonists of May 1968 were also conscious about it: 'As some protagonists in the 1968 events already noted, the behaviour and the violently imaginative language of the students echoed those of the Surrealists.' (Spector, 1997: 2).*

<sup>4</sup> *[I jumped for joy because I was truly experiencing a Surrealist epoch. That was pure Surrealism. (My translation)].*

‘La revolución estudiantil en París, a mi juicio, fue completamente surrealista, completamente. [...] ¿Qué es lo que quieren destruir? Religión, patria, familia, capital. Es lo mismo. Es la misma ideología. Las consignas, los mots d’ordre: “La imaginación al poder”. [...] Todo parecidísimo. Los surrealistas [...] estamos en vigor. Los surrealistas han salido a la calle ahora con la revolución estudiantil de París. El surrealismo no ha muerto.’ (*Buñuel in Aub, 1985: 135*).<sup>5</sup>

*Quite similar to Buñuel’s consideration, Professor José Jiménez explains: ‘Cuando [...] en el mayo francés de 1968, se acuñó la fórmula la imaginación al poder, como expresión de un nuevo ideal político y social, resulta inevitable percibir en su trasfondo la actitud transgresora y antiburguesa que constituyó uno de los signos de identidad más característicos de los surrealistas. El surrealismo seguía vivo.’ (Jiménez, 2013: 10).<sup>6</sup> Then, here we find the key for the contemporary revitalisation of Surrealism. Briefly said, Surrealism is alive insofar as its objectives have been developed by other transgressive anti-bourgeois movements over time. Probably, May 1968 might be one of the most popular, due to its notorious Surrealist influence –not for nothing May 1968 has been called “the last avant-garde movement”.<sup>7</sup> So, to a certain extent it is possible to locate a Surrealist continuity throughout other creative manifestations which have lasted until today. In these terms it could be stated that Surrealism is still alive. That is why Surrealism is not only an art movement but a path for ontological liberation. ‘El surrealismo no puede reducirse únicamente a una técnica, sino que, antes bien, es una ética que pretende revolucionar la vida del hombre, al provocar una modificación en el modo como el ser humano, desde siempre, ha observado la realidad.’ (García Gállego (comp.), 1987: 121).<sup>8</sup> Hence, somehow, we could say that Surrealism continues today, and it plays a key role in understanding postmodernism. So much so that Hal Foster has affirmed that ‘Surrealism is a site of an agonistic modernism within official modernism, a crucial reference for a critical*

---

<sup>5</sup> [The student’s revolt in Paris was, in my opinion, completely surrealist. (...) What is what they wanted to destroy? Religion, country, family, capital. It’s the same. It’s the same ideology. The slogans, the mots d’ordre: “All power to the imagination”. (...) Absolutely similar. The Surrealists (...) are still in force. The Surrealists are now on the streets with the student’s revolt in Paris. Surrealism is not dead. (My translation)].

<sup>6</sup> [When (...) in May 1986 the notion “all power to the imagination” is coined as the expression of a new socio-political ideology, it is impossible not to perceive at its basis the background of that transgressive anti-bourgeois attitude which constituted one of the most characteristic signs of Surrealist identity. Surrealism was still alive.’ (My translation)].

<sup>7</sup> The expression comes from the Seminar entitled “Mayo del 68, la última vanguardia”, celebrated at the Provincial Council of Córdoba, Spain, in 2008, under the coordination of Ángel Luis Villén, Diego Ruiz Alcubilla and Manuel Torres Aguilar.

<sup>8</sup> [Surrealism cannot be reduced to a mere style, but on the contrary, it is an ethics that pretends to revolutionize life, by provoking a modification in the way in which human beings have always observed reality. (My translation)].

postmodernism.’ (Foster, 1993: XIV). In such a context, Foster has equally noted the growing presence of Surrealism nowadays:

*‘With the subsiding of the student revolution, and the void left by the death of Breton, Surrealism seemed destined to pass once more into the rarefied regions of esoteric literature and scholarly research. However, general interest in Surrealism received a major boost after 1968 from “French (Lacanian) psychoanalysis”, and more recently from “postmodernists”; as a result Surrealism continues to inspire some artists, to provoke challenges by Marxists and feminists, and to stimulate art critics to “surreal” theorizing [...].’ (Foster, 1993: 3).*

*In this point, Professor Michael Löwy has also observed this Surrealist continuity, retracing its origins until Romantic art. In his opinion, Surrealism has spontaneously promoted events such as May 1968 due to its specific “antibourgeoise Romanticism” and the radical opposition to capitalist civilisation –“To change life” (Rimbaud), but also “To change the world” (Marx). Equally, Surrealist “legacy” has been incorporated into subsequent aesthetic trends. Trying to provide a brief itinerary, we should look back on when the “Kommune I” was born in 1967 thanks to the German student movement, whose members pursued to materialise the Surrealist motto “The personal is political”. They put into practice the so-called “psycho-terror” against social structures and libidinal repression. However, more than a decade before, this attitudinal programme had been already announced by Lettrism, the French avant-garde movement initiated in 1942 by Isidore Isou under the mark of Surrealist automatic writing. After some time, when Isou started to concentrate all power in his hands, part of his followers criticised him, in what seems a sort of equivalence of the controversy surrounding André Breton’s despotic leadership. As a result, Lettrists split up into two separate movements: in 1957, thanks to founder members such as Asger Jorn, they gave form to “Situationist International”, which was still connected to Surrealist ideas. In fact, for Situationists, the main objective was to develop the Surrealist purpose of merging desiring revolution into daily life. In these circumstances, they defended art as a situation, making life a work of art. Furthermore, Situationists refused to be considered a unitary group, they had no leader, and they basically pretended to escape from capitalist spectacular alienation –as it was theorised by Guy Debord. Finally, Situationists took Surrealist procedures such as “dérives” and “détournements” as their fundamental techniques. Thus, their slogan “Changer la ville, changer la vie!” is supposed to be the precedent of urban psychogeography.*

*Apart from these, other collectives have also been born from Surrealist remanence, and more specifically, as direct descendents of Situationists: art groups, musical bands, or urban guerrilla crowds, such as COBRA, King Mob, and other incipient punk and psychedelic groups, which constitute the initial triggers of the last counter-cultural wave of the past century. In this point, it must be noted that none of them broke its contact with Surrealism. Even George Bataille recognised the striking similarity between Surrealist outlines and the general attitude of Punk. Consider for instance, Sex Pistols and their defence of crime against bourgeoisie; Mother Fuckers and their “poetry as terrorism”; the random shooting of Banda Vicious on the crowd; or the “constructive destruction” of Black Panther Party. In a more artistic mode, it is crucial to mention Fluxus: the Neo-Dada free association of artists integrated by Joseph Beuys, Georges Maciunas, Wolf Vostell and John Cage, among many others, during the 1960s. They showed a renewed Surrealist trace transposed into happenings, performances, experimental music and conceptual art. In the same realm, we find ZAJ, the music section of Fluxus, as it were, and also the “Living Theatre”, strongly influenced by Artaud’s “Theatre of Cruelty”. All of them have in common the nihilist and subversive spirit of Surrealism. Moreover, the objective pursued by these movements remains the same as in previous avant-garde years, which is none other than the liberation of desire and the destruction of civilised capitalist society. Thus, there is no doubt that Surrealist movement experiences a latent continuity that persists decades after its “official” disappearance. Precisely for that, Hal Foster has highlighted the importance of retheorising the avant-gardes according to those which he calls “neo-avant-garde” artists.<sup>9</sup>*

*As can be seen, this point of view breaks radically with the traditional design of the avant-gardes elaborated for example by Peter Bürger, according to which Surrealism failed in its revolutionary objectives. On the contrary, here we claim that there is no room for confusion with the successful persistence of Surrealist values, whose actuality is beyond any doubt –it is enough to point out the “Surrealist Ultimatum to President Bush” written by the International Surrealist Movement in 2003. Some years before, in 1945, Maurice Blanchot reflected upon the growing omnipresence of Surrealism in his article “Réflexions sur le surréalisme” included in La part du feu. One of the most telltale signs of this phenomenon is also the fact that in the year 2008 Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme dedicated the Issue 28 entirely to the question “Le Surréalisme en héritage: Les avant-gardes après 1945”. So, in spite of some attempts to bring closure to Surrealism after the death of Breton, it becomes obvious*

---

<sup>9</sup> *In this sense, see for instance the essays of Waldo Rojas (Univeristé de París I Panthéon-Sorbonne), Eugenio Castro (Grupo Surrealista de Madrid) and Jaume Pont (Universidad de Lleida), collected in the book El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos (2013), coordinated by Eduardo Becerra. Equally, Servando Rocha’s books -Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes de la Comuna de París al advenimiento de punk (2008) and La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado (2012)- perfectly illustrate this stimulating progression of artistic reciprocities.*

that Surrealism, understood as a “state of mind and affects” and not only as an art movement historically fixed, still continues beyond its chronological limits.<sup>10</sup> Further, it also overcomes geographical frontiers, as it is usual in Surrealism since the twenties and thirties. In fact, to mention just a few Surrealist groups appeared all over the world, we would have to pass through the United States, South America, Europe and Asia. It will also be necessary to name artists from countries as different as England, Spain, Belgium, Greece, Romania, Czechoslovakia and Egypt. We do not forget, for instance, Roberto Matta, from Chile; Wilfredo Lam, from Cuba; Takiguchi, a key member of Japanese Surrealism; Jan Švankmajer, perhaps the most celebrated artist of Prague Surrealist Group; and Óscar Domínguez, fundamental component of the Surrealist Group in the Canary Islands.

In what respects Surrealist collectivities, the Chicago Surrealist Group started in the mid 60s; the Holland group was born in 1963; four years later it was the turn for Brazilian group; in 1985 appeared the Surrealist Group of Stockholm; the Surrealist London Action Group (SLAC), which primarily expands psychogeographic activities, began in 2006; and finally, one year later we witnessed the emergence of the Surrealist Group of Istanbul. In the case of Spain, the Surrealist Group of Madrid started life in 1987. When it appeared it was accompanied by the publication Salamandra, and since 2007 the group has also another platform for expression, entitled El Rapto. Apart from the recent emergence of the Surrealist Group of Madrid, Surrealism in Spain has experienced further development thanks to the art movement called Postismo, whose name proceeds from the contraction of the compound word “Post(surreal)ismo”. Postismo was a marginal movement during the Franco dictatorship, initiated by a group of poets and painters, fundamentally Carlos Edmundo de Ory, Chicharro Briones and Silvano Sernesi. Synthesising the influence of Dada and Surrealism (Postismo wanted to be “the last avant-garde movement”), these authors elaborated four manifestos between 1945 and 1947, and extended their creative activity until approximately 1950, when Postismo began to decline. The importance of Postismo lies in the supremacy of imagination, the power of the absurd and the fantastic world of dreams and madness, which are taken directly from Surrealism.

---

<sup>10</sup> ‘Three years after the death of André Breton in 1966, several members of the Surrealist group in France -Jean Schuster, José Pierre, Philippe Audoin, Claude Courtot, Gérard Legrand, and a few others- declared that it was necessary to end all collective activity calling itself Surrealist. In his article “The Fourth Canto” (Le Monde, October 4, 1969), Schuster made the distinction between “eternal Surrealism,” “an ontological element of the human spirit,” and “historical Surrealism,” which supposedly had run its course by 1969. Such a distinction, however, had no foundation. Surrealism has recognized and continues to recognize its ancestors in all the cultures of the past, and if poetry and freedom are constants of the human species, the Surrealist movement as such is historical and has nothing to do with “eternity”-a dubious postulate in any case, for reasons convincingly argued several millennia ago by Heraclitus: *ta panda rei, everything changes, everything flows, everything is transformed.*’ (Löwy, 2009: 107).



*In conclusion, in view of the constant growth of Surrealist revisions, it becomes clear that the movement which started in France experiencing its main period of expansion in the late twenties and thirties, did not end at the moment in which art history books usually situate its disappearance, nor even when its unbeatable leader, André Breton, died in the year 1966. The wide range of contemporary practices we have just mentioned make clear that Surrealism did not end there. This proves that it continues influencing artists and thinkers in our present days, what makes possible the permanence of Surrealist procedures in times of devouring capitalist and ecologic crisis. Today, the subversive spirit of Surrealism seems to be more appropriate than ever as inspiring biopolitical background and effective framework in the attempt to reach the complete liberation of human being. In such a context, I fully agree with Professor José Jiménez when he says that Surrealism is first and foremost a special “attitude to life”. He also stresses the danger of reducing Surrealism to just a mere art movement. On the contrary, Surrealism consists of ‘[...] un intento de fusionar el impulso creativo de las artes con la existencia cotidiana, en la idea de que esa fusión es la vía más adecuada para alcanzar la transformación del mundo, el cambio revolucionario de los modos de vida.’ (Jiménez, 2013: 10).<sup>11</sup> As Antonin Artaud would say, Surrealism is above all a “revolution of the spirit”. In sum, that is why Surrealism is still alive and the reason why it still stirs up great interest. ‘If, as I maintain, Surrealism is an “unfinished project” -an adventure for those still seeking “the gold of time”- then we can expect further revisions of our understanding of the rich and complex movement in the years to come.’ (Spector, 1997: 6). In effect, here lies the reason of its success. ‘El surrealismo realizó toda una propuesta de relectura de la realidad y, en tanto que propuesta epistemológica, es posible seguir saboreando la acidez y frescura de sus frutos más allá del tiempo histórico en el que germinaron.’ (Giménez Frontín, 1983: 19).<sup>12</sup> I would like to conclude with Michael Löwy’s analysis on such epistemological nature of Surrealism (which is also aesthetic, ethical and ontological), giving an accurate sense of its revolutionary dynamics:*

*‘Surrealism is not, has never been, and will never be a literary or artistic school but is a movement of the human spirit in revolt and an eminently subversive attempt to reenchanted the world: an attempt to reestablish the “enchanted” dimensions at the core of human existence -poetry, passion, mad love, imagination, magic, myth, the marvelous, dreams, revolt, utopian ideals- which have been*

---

<sup>11</sup> [(...) an attempt to merge the creative impulse of art with ordinary existence, guided by the belief that this is the best way to reach the transformation of the world, the revolutionary change of the way of living. (My translation)].

<sup>12</sup> [Surrealism proposed an entire new reading of reality, and as epistemological proposal, it is possible to continue tasting the fresh acidity of its fruits beyond the chronologic time in which germinated. (My translation)].

*eradicated by this civilization and its values. In other words, Surrealism is a protest against narrow-minded rationality, the commercialization of life, petty thinking, and the boring realism of our money-dominated, industrial society. It is also the utopian and revolutionary aspiration to “transform life” –an adventure that is at once intellectual and passionate, political and magical, poetic and dreamlike. It began in 1924; it continues today.’ (Löwy, 2009: 1).*

- CONCLUSIONS.

- Chapter 1:

*The purpose of this chapter is to contrast two different visions of unconscious: on the one hand, the psychoanalytical unconscious theorised by Freud, and on the other hand, the “deleuzoguattarian” unconscious derived from Anti-Oedipus. Firstly, when one considers Freud’s formulation of the psyche it is necessary to distinguish three mental entities: the “id”, the “ego”, and the “superego”. The “id” is that part of the psyche which articulates unconscious activity; mainly passions and instincts. It is based on desire and it is manifested through dreams and involuntary slips. The “ego” gives form to personal identity, in other words, the ontological notion of self-recognition; so it is at work on conscious and voluntary activity. Finally, the “superego” is described as the moral conscience imposed by “paternal” hierarchy. It is therefore a sort of superstructure which mobilises ethic values, dictating what is good or bad, admissible conducts or punishable behaviour. Once differentiated these elements, Freud rearranges them according to the “Oedipus Complex”, which stipulates a universal procedure that colonises the desiring potential of the “id”: briefly said, the unconscious must be adapted to the triangle “daddy-mommy-me”, according to which the subject desires the mother and wants the death of the father. As a consequence, the “ego” censures the “id” and tries to adequate its impulses to the “superego”. Thus, Oedipus finally takes the form of the “superego” and forces the domination of unconscious. Conversely, Deleuze and Guattari argue that the unconscious is produced in a different way –in an “anti-Oedipal” way, because it is not Oedipus who generates the desiring production. In fact, the unconscious is desire in itself and it does not follow Oedipus. That is why Deleuze and Guattari want to invert the Freudian theory of the unconscious, advocating for a new vision of desire as free production.*

*In these circumstances, psychoanalytic parameters such as the interpretation of dreams and the “talking cure” no longer make sense, insofar as it is not necessary to analyse the unconscious regarding the “Oedipus Complex”. As a result of this, the formation of the subjectivity is also liberated from psychoanalytic manipulation. Remember for example the case of the “Wolf Man”; victim of rampant oedipalisation. So, whereas Freud focuses on Oedipus, Deleuze and Guattari claim that the unconscious is a “factory of desire” which operates beyond any Oedipal interpretation. It follows that the unconscious is not the “theatre of representation”, that is, the scene where Oedipus eternally reproduces the identification within the domestic triangle, but a factory which constitutes the space for “desiring production”. In short, Deleuze and Guattari sustain that the unconscious works thanks to “desiring machines”;*

*machines that promote the functioning of desire through connective chains of libidinal fluxes. These machines may adopt three models: the “schizo-paranoiac machine”, the “miraculating machine”, and the “celibate machine”. The first machine effectuates a “connective synthesis” which mixes up different elements concerning actions and passions (“and...and...and...”). The second machine operates a “disjunctive synthesis” which breaks these connections, attracting the affective material produced by the first machine (“or...or...or...”). The third machine develops a “conjunctive synthesis” which recollects the surplus energy obtained from the previous syntheses. This is the final moment of consumption in which the subject arises as a residuum of the entire process of desiring production. This gives rise to a larval subjectivity, which is always in motion, always changeable. Therefore, as can be seen, this type of unconscious has nothing to do neither with Freudian unconscious nor with the stereotyped subjectivity delineated by Oedipus. That is why Freud is constantly trying to get control of the subject by means of psychoanalytic interpretation.*

*Likewise, it is worth mentioning the equivalence between the production of individual desire and social desire. Hence, in the same way as Deleuze and Guattari speak of “desiring machines”, it is also necessary to speak about “social machines”. In fact, these two types of machines are directly interwoven; they vary in scale and context, but they both function in the same way. So, the libidinal potential invests the socius, and thus, the desiring production of the collective unconscious works as that of the individual. What is more, “social machines”, just like “desiring machines”, are subjected to the risk of oedipalisation. In sum, if Oedipus tried to control “desiring machines”, it will also try to control “social machines”, in the attempt to dominate unconscious production in this realm. Consequently, “social machines” are able to be transformed into social institutions at the service of Oedipus. It is the case of the family, which reproduces the “Oedipus Complex” on a higher scale, determining the repression of desire not only within the domestic frame, but also within the collectivity; that what Deleuze and Guattari called “macrofascism”. Basically, there are three types of “social machines”: the “primitive territorial machine”, which codifies the desiring fluxes (“territorialisation”); the “barbarian despotic machine”, which reinforces such control over unconscious processes (“reterritorialisation”); and the “civilised capitalist machine”, which liberates the libidinal elements (“deterritorialisation”). However, it is crucial to note that the “civilised capitalist machine” does not end with “deterritorialisation”. It also provokes a movement of “reterritorialisation” (a double bind movement) in order finally to control unconscious. Such analysis bears some resemblance to the notion of “Empire” coined by Antonio Negri and Michael Hardt: a social device of ontological purposes, based on “World Integrated Capitalism”, which entails a repressive biopower exercised throughout three stages: “inclusive*

stage”, “differential stage”, and “administrative stage”; quite similar to the three “social machines” formulated by Deleuze and Guattari.

- Chapter 2:

Chapter 2 studies the mechanisms which Deleuze and Guattari develop to fight against Oedipus. First of all, in order to understand such mechanisms, it is necessary to contextualise the domain of command, which is progressively changing from “disciplinary society” to “society of control”. The apparatus which better illustrates this shift is the Panopticon, studied by Michel Foucault as the example of surveillance society. Briefly said, the prisoners of the “social Panopticon” implement themselves an internal control over desire, just to avoid the external punishment. Hence, Oedipus and its “superego” naturalise their instruments of control and thus become internal. Oedipus becomes biopower. To make this possible, the “society of control” -also called Empire- represses “social machines” by new means: the structure of previous “disciplinary institutions” changes into diluted tools of control which deterritorialise unconscious with one hand and codify it with the other. According to this, desiring fluxes are put into circulation with the ultimate objective of being reterritorialised. Such double movement (“deterritorialisation-reterritorialisation”) defines the basis of contemporary post-control society, in other words, the “civilised capitalist machine” mentioned before. In following Deleuze and Guattari, the liberation of unconscious would be materialised in the form of “lines of flight”, which are contained in “dispositifs”. They are basically “rhizomes”; a horizontal connective procedure which combats both the “tree” and the “root” –the two of them related to hierarchical structures. So, put bluntly, the mission of “rhizomes” consists of spreading “deterritorialisation”. According to Deleuze and Guattari, it is because of this that the “rhizome” makes “maps” instead of “tracings”. “Maps” understood as cartographic spaces of desire which are inhabited by the “nomad”, that is, the rhizomatic subject who follows the “lines of flight” and mobilises the synthetic production of desire. This way, subjectivation is constructed by vicinity and resonance. The “nomad” provokes such connections thanks to continual movements of self-actualisation named “becomings”, or simply, “the schizo’s stroll”.

Due to such particular movement, which Deleuze and Guattari also call “schizo-paranoid,” the “nomad” is not easy to reterritorialise. This procedure puts subjectivity into variation, thus obtaining random identities which contribute to give form to the “BwO” (“Body without Organs”); concept created by Surrealist writer Antonin Artaud, who strongly influences Deleuze and Guattari’s thinking. Basically, the notion of “BwO” reinforces the “anti-Oedipal” vision of subjectivity insofar as it refers to the construction of a disorganised “I”.

*Metaphorically speaking, the construction of a “body without organs” implies the destruction of the “organism”, that is to say, the destruction of a unitary self whose pieces fixe perfectly and work as a whole. In other words, the construction of the “BwO” attacks directly upon the subject produced by Oedipus. That is why Deleuze and Guattari say that the “nomad” is a “schizo”. The reasons proceed from schizophrenia, whose principal symptom is loss of identity. In fact, the schizophrenic has not a defined “I”. The ontological status of the “schizo” is always changing according to unconscious production. So here lies the key: the “schizo” is the reference for achieving the “anti-Oedipal” subjectivity. Apart from schizophrenia, art is the other tool at hand, which Deleuze and Guattari refer as “war machine”, because as they put it, a work of art is essentially a “block of sensations” which impulses “becomings” and produces larval subjects. All of this leads Deleuze and Guattari to the formulation of a relevant conviction: the urgency of living life as a work of art, or in other words, the urgency of developing a sort of “schizoanalytical automodelisation”. After all, art is a powerful example of “schizoanalysis”.*

- Chapter 3:

*This chapter tries to establish a primary connection between Deleuze and Guattari’s Anti-Oedipus and Surrealism. Firstly, it is important to elucidate if such a connection is possible, in the sense that Surrealism was born in a specific epoch already passed, whereas “deleuzoguattarian” theory still influences contemporary philosophy. Put bluntly, Surrealist art was a product of modernity, and the “anti-Oedipal” corpus is essentially directed towards postmodern condition. To this respect I sustain that modernity and postmodernity are not two completely separated moments in history. Actually, they are interwoven to the extent that postmodernity was already at the heart of modernity, and modernity still continues within postmodernity. So to speak, postmodernity becomes the natural continuation of modernity. Consequently, modernity is not dead; it has simply changed its form. Extending such parallelism, it can be inferred that Surrealism, despite having appeared in the time of modernity, also continues in postmodern society under a different guise. In fact, there are still today lots of creative proposals inspired by Surrealism. One of the most relevant artists in this realm is Antonin Artaud, whose influence in contemporary art has progressively increased since the mid 50s. Likewise, it is absolutely crucial to point out that Deleuze and Guattari take Artaud as the main example of “anti-Oedipal” praxis, so much so that the concept of “BwO” is taken from Artaud. In this sense, there is no doubt that Surrealism and “anti-Oedipal” theory are essentially united, and the fundamental link is Antonin Artaud, who is considered to be the perfect “schizo”.*

*In fact, his life was strongly marked by schizophrenia; however Artaud always defended the figure of the insane and declared war on psychoanalysis, whose domination he suffered for years. For the same reason, Artaud declared war on words and rational language as well, because he felt the psychic repression exercised by “talking cure” and interpretation. He managed to escape from such “codification” developing a dis-organised language, which is closely linked to the schizophrenic speech: an abrupt, dislocated, illogical language which he himself called “affective athleticism”. According to Jacques Derrida, through this disarticulated device Artaud wants to destroy “phono-logo-central” power, thus fighting for the liberation of his “language”, which has been stolen by Oedipus. Particularly, Artaud channels this “affective athleticism” thanks to theatre, and more specifically thanks to the “Théâtre de la Cruauté”. Albeit not necessarily bloody, the “Theatre of Cruelty” invented by Artaud constitutes a shocking and unpleasant conception of theatre directed against spectators, and it is precisely “cruel” because of its vindication of unconscious, which involves the destruction of traditional theatre, the rupture with representation, and the subversion of conventional plots. By these elements, the “Theatre of Cruelty” makes the audience feels uncomfortable and tries to unleash unconscious procedures. Finally, related to these mechanisms, Deleuze and Guattari coin the term “minor language” to designate a sort of language which, quite similar to “affective athleticism”, serves to deconstruct the despotic use of majoritarian linguistics. That is why “minor language” has neither signification nor representation. It cannot be interpreted. It just produces unconscious desire by disrupting the internal coherence of language. That is why Kafka, apart from Artaud, is the most celebrated author of “minor literature” according to Deleuze and Guattari. However, other writers particularly related to Surrealism, such as Lautréamont, Sade and Carroll, are not forgotten either.*

*- Chapter 4:*

*Chapter 4 focuses directly on Surrealism in the effort to detail two different forms of unconscious depending on collective organisation. This requires the fundamental distinction between two types of Surrealism: “French Surrealism” and “Spanish Surrealism”. The first one is based on “molar” schemas (“subjected group”), whereas the second one adopts “molecular” parameters (“group-subject”). A comparative analysis of both groups casts light on this particular phenomenon. First of all, “French Surrealism” takes the form of a hierarchical community, led by André Breton, who became well-known for his despotic leadership –not in vain he was named the “Black Pope of Surrealism”. This iron grip awaked the enmity of many members, for example Antonin Artaud, who was finally expelled by Breton. Progressively, André Breton assumed such systematised mechanism of collective purge, through which he*

dominated the desiring activity of the group according to his own interests. So, in order to control the creative potential of Surrealist art, he established methodic systems of interpretation inspired by the dogmatic procedure of Freudian psychoanalysis, which he profoundly admired. Breton, as well as Freud, wanted to liberate unconscious, but in reality the ultimate objective was to codify it. As Deleuze and Guattari would say, what he deterritorialised with one hand, he reterritorialised with the other. In this context, it is relevant to note that the double bind system used by Breton bears a strong resemblance with Oedipal “deterritorialisation-reterritorialisation” and the three stages of Empire (“inclusive stage”, “differential stage”, and “administrative stage”). This marks the passage from the first stage of Surrealist movement (“stage of dreams”) to the second stage (“rational stage”).

In sum, the guiding principle of “French Surrealism” is an incipient oedipalisation carefully driven by André Breton. Conversely, “Spanish Surrealism” has no leader. It has no organisation. Furthermore, “Spanish Surrealism” is not constituted as such. Properly speaking, instead of a hierarchical group, the relation among its members remains open and interconnected as a “rhizome”. In brief, “Spanish Surrealism” is basically an affective group of libidinal order, not a nuclear group. Quite the contrary: “Spanish Surrealism” is the conjunction of diverse identities produced by free desire –following the concept arranged by Negri, it is a “multitude”. So, in comparison with “French Surrealism”, Spaniards have neither articulation nor conceptual boundaries; they have no Manifesto, no expulsions. As a result, this irregular situation has generally raised the idea that “Spanish Surrealism” did not exist as such, due to its lack of organisation. However, in the present research I sustain that precisely for that reason it is possible to state the efficacy of “Spanish Surrealism” as “molecular” movement. On the other hand, it should also be taken into account the determining peculiarities of “Spanish Surrealism”, which participate within a specific aesthetic context, quite different from the characteristics of “French Surrealism”. In conclusion, it does not make sense to judge “Spanish Surrealism” according to the “official” parameters set up by André Breton.

- Chapter 5:

In the attempt to find “anti-Oedipal” sources within Surrealist strategies, it is necessary to address several aspects. Firstly, the influence of psychoanalysis upon Surrealism. To this respect, it is interesting to remark that Freud was taken as Surrealism’s patron saint, whereas he himself dismissed Surrealism. The key for approaching such dilemma lies on the objectives pursued by each one: Surrealism looks for the unconscious with the purpose of spreading its productive syntheses; on the other hand, psychoanalysis searches for the unconscious just for



*capturing its processes according to “Oedipus Complex”. Thus, psychoanalysis’s double bind imposes a reterritorialising domain upon unconscious production, whereas Surrealism remains at the deterritorialising level. Surrealists are interested in the creative potential of instincts and irrational drives, so they borrow inspiration from psychoanalysis only to the extent that it provides innovative tools for reaching the unconscious. In such a context, Surrealists take dreams as the principal route towards unconscious. Quite differently, psychoanalysis codifies dreams through “talking cure” and Oedipal interpretation. In Freud’s opinion, dreams are, as it were, encoded messages that must be translated in order to properly understand the unconscious. However, for Surrealists, dreams are above all a captivating way for producing desiring cartographies. In such scenario, André Breton seems to forget the original purpose of Surrealism because, in following Freud, he institutionalises dream interpretation and by extension he codifies desiring fluxes.*

*Secondly, Surrealists vehemently oppose “Oedipus Complex” and try to dissolve its power. Briefly stated, they pretend the destruction of the heavy burden of “superego” censorship, as well as the demolition of every single disciplinary institution related to it – especially nuclear family, along with bourgeois society, religion, capital and other repressive values. Surrealism’s main aim consists of liberating desire through passion, irrational and violent impulses, and scandal. As far as this is concerned, the crucial element is “amour fou”, which also entails perversions –fetishism, sadism, masochism. This way, Surrealism profoundly subverts Oedipus and dynamites the libidinal structures of control which have been fixed by psychoanalysis. Thirdly, as we have already pointed out, Surrealism vindicates desiring production with no regard for Oedipus. That is why they are also interested in the figure of the insane, just because the mad person is the only human being able to integrate unconscious into daily life. So, it could be said that the person who is mentally ill is like the dreamer, like the sleepwalker: someone who operates according to desiring production. He has completely destroyed consciousness along with the regulatory mark of “superego”. In sum, the mental patient is first and foremost pure unconscious. He is a “BwO”. For this, he has no identity as such, no personality at all; the mental patient could be anyone, always flowing as the “nomad”. That is also the reason why psychoanalysis wants to interpret mad people and confine them in asylums. In this context, Surrealism is highly interested in schizophrenia and hysteria; the two kinds of mental pathology which better distort univocal subjectivity by passing through different identities. Likewise, other “dispositifs” for unleashing unconscious are hypnosis and hallucinations, absolutely relevant to Surrealism. So it is only by taking seriously the importance of these irrational procedures that one begins to realise the implications of desire in the destruction of “Oedipus-Empire”.*

*Such state of ontological instability provokes infinite “becomings” among Surrealists. This drives us to the fourth and fifth remaining points, dedicated to the analysis of several “dispositifs” of “anti-Oedipal” subjectivation. For instance, within Surrealist “iconography”, it is quite frequent the problematic issue of the twin; the double, the bifurcation of identity, also determined by madness and split personality. Luis Buñuel and Salvador Dalí are specially touched by this mechanism. However, the most challenging procedure implemented by Surrealist is perhaps the “becoming-androgynous”. This suggests certain strategies for blurring prescribed Oedipal roles, particularly, through performative disguise. Additionally, they develop “dérives”, in which Surrealists wander the streets in a sort of vagrancy which seems the stroll of the flâneur. This activity works as a surprising and haphazard form of ontological disruption, that is, a way of opening identity to new oscillations –so it takes form as a sort of “schizo’s stroll”. As a result, it is by means of “dérives” that Surrealists produce “schizoanalytic cartographies” and give birth to the origins of post-avant-garde psychogeography. Finally, Surrealism also puts subjectivity into variation by developing multiple “assemblages” of “minor literature”. Starting from “automatic writing” and finishing by “exquisite corpse”, Surrealists distort the idea of fixed subject and call into question power relations concerning language. In “deleuzoguattarian” terms, they counteract their “mother tongue” by subverting its own structures. Above all, they disrupt representative uses of language and signification. They write as they dream. Surrealists are “nomads” of language.*

- Chapter 6:

*Chapter 6 approaches three concrete examples of “abstract machines” taken from “Spanish Surrealism” and analyses them according to “deleuzoguattarian” Anti-Oedipus. The first example is Luis Buñuel. After examining his life and work it could be concluded that he operates according to the “schizo-paranoid” system of “cut-flows”; so he entails an evident case of “schizo”. First of all, Buñuel takes a very critical view of psychoanalysis. Here it is very important to underline that, despite the fact that he read Freud passionately in his youth, Buñuel never adopted psychoanalytic mechanisms of control. Take, for instance, Buñuel’s interest on dreams, which he lets flow without any kind of explicit signification. Buñuel is very clear to this respect: their films, which are based fundamentally on unconscious, must not be read according to Oedipal interpretation. He is also very interested in madness, hypnosis and hallucinations, whose creative processes he follows with great attention inasmuch as they allow the access to the unconscious. In carrying out this liberating process, Buñuel also attacks repressive “social machines”, principally traditional family, what implies a complex situation with regard his wife and sons. In this context, it could also be traced certain influence of*

*machismo and homosexual fears, which contribute to forge a very particular formulation of “schizo-paranoid” synthesis –the characteristic dichotomy of Buñuel’s nomadic subjectivity. Ultimately, we do not forget “war machines” such as “amour fou” (the perfect device for destroying society, bourgeoisie, and religion) and perversions, which are so frequent in Buñuelian cinema.*

*The second analysis is devoted to Salvador Dalí, who, differently from Buñuel, undertakes a paranoid subjectivating method. Specifically, I suggest that Dalí produces himself through rhizomatic “lines of flight” only during his youth at the Residencia de Estudiantes; after that he progressively becomes despotic and starts developing Oedipal structures inspired by the influence of Gala. Once again: “deterritorialisation-reterritorialisation”. He begins by liberating unconscious fluxes, but finally he reterritorialises them in the form of paranoia. In this sense, it must be remarked that paranoia is the only mental pathology which supports “Oedipus-Empire”, insofar as it is the rational version of madness, as it were. Briefly said, paranoia consists of an obsessive thinking which constantly interprets the world according to a rational principle justified by delirium. So the labour of paranoia is precisely to control unconscious production. Consequently, I sustain that Dalí turns his eyes to paranoia because he is afraid of the risk of becoming mad: basically, he is afraid of schizophrenia. Thus, contrary to the “nomad”, Dalí does not want to dilute his identity; he does not want to lose the notion of his own “I”. So he reterritorialises his “becomings” through a specific art technique invented by him, named “paranoiac critical method”. Moreover, Dalí is a fervent admirer of Freud; reason by which he faithfully reproduces psychoanalytic interpretation. In parallel, Dalí experiences a subjective evolution towards celebrity: he becomes the eccentric painter whom André Breton accurately called “Avida Dollars”. By this striking transformation, Dalinian subjectivation takes root in his own paranoiac character: Dalí feels safe behind this ontological construction, so it is possible to say that Dalí is not properly a “rhizome”.*

*Finally, it is the turn of Federico García Lorca, although he is not properly a member of Surrealist movement. This aspect raises considerable ambiguity in the sense that Lorca’s poetry and theatre show a remarkable Surrealist aesthetic. Basically, I maintain that such Surrealist influence is not only a question of literary style but first and foremost of ethics –an “ethico-aesthetic paradigm”. Fundamentally, I propose that Lorca could be analysed according to Surrealist notions purely because he produces diverse “war machines” which also intend the liberation of unconscious desire. To this respect, it is relevant to note that Lorca rejects official Surrealism. So instead of interpretation of dreams and automatic writing, Lorca*

*creates his own method of unconscious production which he calls "evasive poetry". However, the most important nomadic oscillations experienced by Lorca are to be found in multiple "becomings". Indeed, Lorca promotes a large number of "becomings-minor" which traverse race, sex, age: for instance, "becoming-intersexual", "becoming-child", "becoming-gipsy", "becoming-black", etc. Thus, Lorca acquires the subjective features of the "schizo", who is always changing his identity. Finally, Lorca's subjectivation accentuates "death drive", which according to Deleuze and Guattari, contributes to the configuration of the "BwO", as well as several practices of modern theatre, clearly inspired by Artaud's "Theatre of Cruelty". To sum up, I would briefly recapitulate the main idea of the chapter by distinguishing, on the one hand, Buñuel and Lorca as "schizophrenic machines", and on the other hand, Dalí as an example of "paranoiac machine".*

- BIBLIOGRAFÍA:

### **Libros**

A.A.V.V. (2004): *Dalí íntimo. Dibujos, apuntes y palabras entre contemporáneos*. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí.

A.A.V.V. (2013): *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris: Gallimard; Centre Pompidou.

A.A.V.V. (1988): *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez (13-14/III/1986). Madrid: Casa de Velázquez; Universidad Complutense.

Abastado, Claude (1971): *Introduction au surréalisme*. Paris: Bordas.

Abellán-García, José Luis (1989): *Historia crítica del pensamiento español*. T. V (I) “La crisis contemporánea (1875-1936)”. Madrid: Espasa Calpe.

Acero, Juan José; Bustos, Eduardo; y Quesada, Daniel (1982): *Introducción a la filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.

Ades, Dawn (1975): *El Dadá y el surrealismo*. Barcelona: Labor.

Adorno, Theodor W. (2001): *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus.

Adorno, Theodor W. (2003): *Notas sobre literatura*. Obra completa, Vol. XI. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor; y Dirks, Walter (eds.) (1971): *Freud en la actualidad*. Barcelona: Barral.

Agamben, Giorgio (1995): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Albaladejo, Tomás; Blasco Pascual, Francisco J.; y de la Fuente, Ricardo (eds.) (1992): *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, 2. Madrid: Júcar.

Alcalá, Manuel (1973): *Buñuel (cine e ideología)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

Alexandrian, Sarane (1974): *Breton según Breton*. Barcelona: Editorial Laia.

Alexandrian, Sarane (1978): *Le surréalisme et le rêve*. Paris: Gallimard.

Aliaga, Juan Vicente (2007): *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.

Alliez, Eric (2004): *Signature of the World: What Is the Philosophy of Deleuze and Guattari?* London: Continuum.

Alliez, Eric (dir.) (2002): *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Jornadas Internacionales Gilles Deleuze, Río de Janeiro-Sao Paulo (10-14/VI/1996). Colombia: Institut Synthélabo; Revista *Sécauto*; Revista *Euphorion*.

Alonso, Dámaso (1981): *Gozos de la vista; Poemas puros. Poemas de la ciudad; Otros poemas*. Madrid: Espasa Calpe.

Alquié, Ferdinand (1974): *Filosofía del surrealismo*. Barcelona: Barral.

Althusser, Louis (1970): *Freud y Lacan*; seguido de Lacan, Jacques: *El objeto del psicoanálisis*. Barcelona: Cuadernos Anagrama.

Amado, Georges (1985): *Fundamentos de la Psicopatología. Locura, enfermedad mental y psiquiatría según una ontología psicoanalítica*. Barcelona; Buenos Aires: Gedisa.

Amendola, Giandomenico (2000): *La ciudad postmoderna*. Madrid: Celeste.

Anderson, Perry (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.

Andreotti, Libero; y Costa, Xavier (eds.) (1996): *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

Antonioli, Manola; Chardel, Pierre-Antoine; y Regnaud, Hervé (dirs.) (2006): *Gilles Deleuze, Félix Guattari et le politique*. Actes du colloque international organisé à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis (14-15/I/2005). Paris: Éditions du Sandre.

Anzieu, Didier (2004): *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*. Vol. I y Vol. II. Buenos Aires; Madrid; México: Siglo XXI Editores.

Aragon, Louis (2004): *Una ola de sueños*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Aranda, Francisco (1981): *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen.

Aranda, Francisco (1975): *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona: Lumen.

Artaud, Antonin (2004): *Artaud Œuvres*. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1977): *Cartas a André Breton. Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948)*. Barcelona; Palma de Mallorca: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius].

Artaud, Antonin (2011): *Cahiers d'Ivry (février 1947-mars 1948)*. Vol. I y Vol. II. Paris: Gallimard.

Artaud, Antonin (1984): *Préambule. Adresse au Pape. Adresse au Dalai-Lama. Correspondance avec Jacques Rivière. L'Ombilic des limbes. Le Pèse-nerfs. L'Art et la mort*.

*Premiers poèmes (1913-1923). Premières proses. Tric Trac du ciel. Bilboquet. Poèmes (1924-1935).* Œuvres complètes, T. I, Vol. I. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1976): *El Pesa-Nervios. El ombligo de los limbos. Fragmento de un diario del Infierno.* Madrid: Visor].

Artaud, Antonin (1993): *Textes surréalistes. Lettres.* Œuvres complètes, T. I, Vol. II. Paris: Gallimard.

Artaud, Antonin (1978a): *Scenari. À propos du cinéma. Lettres. Interviews.* Œuvres complètes, Vol. III. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (2002): *El cine.* Madrid: Alianza].

Artaud, Antonin (1997a): *Le Théâtre et son Double. Le Théâtre de Séraphin. Les Cenci.* Œuvres complètes, Vol. IV. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1986a): *El teatro y su doble.* Barcelona: Edhasa].

Artaud, Antonin (1982): *Héliogabale ou l'anarchiste couronné. Les Nouvelles Révélations de l'être.* Œuvres complètes, Vol. VII. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1997b): *Heliogábalo o el anarquista coronado.* Madrid: Fundamentos].

Artaud, Antonin (1980): *De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires.* Œuvres complètes, Vol. VIII. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1984): *México y Viaje al país de los tarahumaras.* México: Fondo de Cultura Económica].

Artaud, Antonin (1979): *Les Tarahumaras. Lettres de Rodez.* Œuvres complètes, Vol. IX. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1986b): *Cartas desde Rodez.* Vol. I. Madrid: Fundamentos].

Artaud, Antonin (1996a): *Lettres écrites de Rodez (1943-1944).* Œuvres complètes, Vol. X. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1986c): *Cartas desde Rodez.* Vol. II. Madrid: Fundamentos].

Artaud, Antonin (1974): *Lettres écrites de Rodez (1945-1946).* Œuvres complètes, Vol. XI. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1986d): *Cartas desde Rodez.* Vol. III. Madrid: Fundamentos].

Artaud, Antonin (1989a): *Artaud le Môme. Ci-Gît.* Œuvres complètes, Vol. XII. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1998): *Artaud, el Môme.* Buenos Aires: Need].

Artaud, Antonin (1996b): *Van Gogh, le suicidé de la société. Pour en finir avec le jugement de dieu. Le Théâtre de la cruauté. Lettres à propos de 'Pour en finir avec le jugement de dieu'.* Œuvres complètes, Vol. XIII. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1999): *Van Gogh: el suicidado de la sociedad; Para acabar de una vez con el juicio de Dios; El Teatro de la Crueldad.* Madrid: Fundamentos].

Artaud, Antonin (1981): *Cahiers de Rodez (février-avril 1945)*. Œuvres complètes, Vol. XV. Paris: Gallimard.

[Artaud, Antonin (1989b): *Cuadernos de Rodez*. Madrid: Fundamentos].

Artaud, Antonin (1994): *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête à tête*. Œuvres complètes, Vol. XXVI. Paris: Gallimard.

Aub, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar.

Baker, Simon (2007): *Surrealism, History and Revolution*. Oxford: Peter Lang AG.

Balakian, Anna (1986): *Surrealism: The Road to the Absolute*. Chicago: The University of Chicago Press.

Barthes, Roland (2005): *El grado cero de la escritura (seguido de Nuevos ensayos críticos)*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Barthes, Roland (1983): *El grano de la voz*. México: Siglo XXI Editores.

Barthes, Roland (2007): *El Imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.

Barthes, Roland (1987): *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Bataille, Georges (1971): *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.

Bauman, Zygmunt (2009a): *El arte de la vida: De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós.

Bauman, Zygmunt (2009b): *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.

Bauman, Zygmunt (2007): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.

Bauman, Zygmunt (2006): *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.

Bauman, Zygmunt; y Dessal, Gustavo (2014): *El retorno del péndulo. Sobre psicoanálisis y el futuro del mundo líquido*. Buenos Aires; Madrid; México: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Zygmunt; y Lyon, David (2013): *Vigilancia líquida*. Barcelona: Paidós.

Bauman, Zygmunt; y Tester, Keith (2002): *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*. Barcelona: Paidós.

Baxter, John (1996): *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona: Paidós.



- Bazin, André (1977): *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*. Bilbao: Mensajero.
- Becerra, Eduardo (coord.) (2013): *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada.
- Beck, Ulrich (2002): *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Bédouin, Jean-Louis (1977): *La poésie surréaliste*. Paris: Seghers.
- Béguin, Albert (1989): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Béhar, Henri (2002): *Les enfants perdus. Essai sur l'avant-garde*. Laussane: Editions L'âge d'homme.
- Béhar, Henri (1971): *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral.
- Benayoun, Robert (1965): *Érotique du Surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur.
- Benjamin, Walter (2004): *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (1996): *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, Walter (2001): *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1993): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Bentham, Jeremy (1989): *El panóptico*; seguido de Foucault, Michel: *El ojo de poder*; y Miranda, María Jesús: *Bentham en España*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Berciano, Modesto (1998): *Debate en torno a la posmodernidad*. Madrid: Síntesis.
- Berenguer Carisomo, Arturo (1969): *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bergson, Henri (1987): *Memoria y vida. (Textos escogidos por Gilles Deleuze)*. Madrid: Alianza.
- Bermúdez, Xavier (2000): *Buñuel: espejo y sueño*. Madrid; Valencia: Editorial Tarvos.
- Bernal, José Luis; et. al. (coords.) (2005): *Antología comentada de la Generación del 27*. Madrid: Espasa Calpe.
- Biggsby, Christopher. W. E. (1972): *Dada and Surrealism*. London: Methuen & Co. Ltd.

Bikandi-Mejías, Aitor (2000): *El carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Bloch, Ernst (2004): *El principio esperanza*, Vol. I y Vol. II. Madrid: Trotta.

Bloom, Harold (2009): *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.

Bodei, Remo (2004): *El doctor Freud y los nervios del alma: filosofía y sociedad a un siglo del psicoanálisis. Conversaciones con Cecilia Albarella*. Valencia: Pre-Textos.

Bodini, Vittorio (1971): *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets.

Bogue, Ronald (1989): *Deleuze and Guattari*. London; New York: Routledge.

Bogue, Ronald (2003): *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. London; New York: Routledge.

Bonet, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza.

Bonet, Juan Manuel; et. al. (2002): *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Bonnet, Marguerite (1975): *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: Librairie José Corti.

Borges, Jorge Luis (1960): *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Boundas, Constantin V. (1993): *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press.

Boundas, Constantin V. (ed.) (2006): *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Boundas, Constantin V. (ed.) (2009): *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*. London: Continuum.

Boundas, Constantin V.; y Olkowski, Dorothea (eds.) (1994): *Deleuze and the Theatre of Philosophy*. New York: Routledge.

Bounoure, Vincent (2004): *L'événement surréaliste*. Paris: L'Harmattan.

Bounoure, Vincent (1976): *La civilisation surréaliste*. Paris: Payot.

Bounoure, Vincent (1999): *Moments du surréalisme*. Paris: L'Harmattan.

Bourriaud, Nicolas (2009a): *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Bourriaud, Nicolas (ed.) (2009b): *Altermodern*. London: Tate Publishing.
- Bourriaud, Nicolas (ed.) (2008): *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bradú, Fabienne (2012): *André Breton en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bravo, Víctor (2009): *Leer el mundo. Escritura, lectura y experiencia estética*. Madrid: Veintisiete Letras.
- Bréchon, Robert (1972): *Le surréalisme*. Paris: Armand Colin.
- Breton, André (1966): *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur.  
[Breton, André (1999): *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama].
- Breton, André (1972a): *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral.
- Breton, André (1980): *L'amour fou*. Paris: Gallimard.  
[Breton, André (2000): *El amor loco*. Madrid: Alianza].
- Breton, André (1979a): *Les pas perdus*. Paris: Gallimard.  
[Breton, André (1972b): *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza].
- Breton, André (1979b): *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.  
[Breton, André (2002): *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor].
- Breton, André (1964): *Nadja*. Paris: Gallimard.  
[Breton, André (1997): *Nadja*. Madrid: Cátedra].
- Breton, André (1992a): *Œuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard.  
[Breton, André (2005): *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela].
- Breton, André (1992b): *Œuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard.  
[Breton, André (2013): *¿Qué es el surrealismo?* Madrid: Casimiro].
- Breton, André (1978): *Poemas*. Vol. I y Vol. II. Edición bilingüe. Trad. Manuel Álvarez Ortega. Madrid: Visor.
- Breton, André (1971): *Position politique du Surréalisme*. Paris: Société nouvelle des éditions Pauvert.
- Breton, André; y Aragon, Louis (1973): *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets.
- Breton, André; y Éluard, Paul (2003): *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela.
- Brihuega, Jaime (1981): *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: Itsmo.

- Brihuega, Jaime (1979): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Brotchie, Alastair (comp.); y Gooding, Mel (ed.) (1995): *A book of surrealist games*. Boston; London: Shambhala Redstone Editions.
- Brown, Norman O. (2007): *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. Barcelona: Santa & Cole.
- Buchanan, Ian (2008): *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. A Reader's Guide*. London; New York: Continuum.
- Buchanan, Ian; y MacCormack, Patricia (2008): *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. London: Continuum.
- Buñuel, Luis (1982): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes.  
[Buñuel, Luis (1987): *My Last Breath*. London: Flamingo].
- Bürger, Peter (1997): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butler, Judith (2001a): *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, Judith (2001b): *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra; Universitat de València.
- Camus, Albert (1999): *Calígula*. Madrid: Alianza.
- Camus, Michel (1996): *Antonin Artaud: Une autre langue du corps*. Paris: Opales.
- Cano, José Luis (1978): *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cano, José Luis (1973): *La poesía de la Generación del 27*. Madrid: Guadarrama.
- Cano Ballesta, Juan (2013): *Voces airadas. La otra cara de la Generación del 27*. Madrid: Cátedra.
- Caradec, François (1970): *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*. Paris: La Table Ronde.
- Careri, Francesco (2002): *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carol, Marius (2004): *El enigma Dalí*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Carpintero, Helio (2004): *Historia de la psicología en España*. Madrid: Pirámide.

- Carr, Nicholas (2011): *Superficiales ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* Madrid: Taurus.
- Carrière, Jean-Claude (2001a): *Buñuel x Carrière. Cuadernos de dibujo*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses; Gobierno de Aragón.
- Carrière, Jean-Claude (2001b): *Para matar el recuerdo. Memorias españolas*. Barcelona: Lumen.
- Carrington, Leonora (1995): *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela.
- Carroll, Lewis (1978): *El riesgo del placer (La caza del Snark, antología de canciones y nonsense, y el capítulo inédito de Alicia)*. México: Biblioteca Era.
- Carrouges, Michel (1967): *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Carrouges, Michel (1948): *Franz Kafka*. Paris: Librairie Éditions Labergerie.
- Carrouges, Michel (1976): *Les machines célibataires*. Paris: Éditions du Chêne.
- Castel, Robert (1980): *El psicoanálisis: el orden psicoanalítico y el poder*. México: Siglo XXI Editores.
- Castel, Robert; Castel, Françoise; y Lovell, Anne (1980): *La sociedad psiquiátrica avanzada. El modelo norteamericano*. Barcelona: Anagrama.
- Castells, Manuel (2009): *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Castells, Manuel (ed.) (2004): *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- Castilla del Pino, Carlos; Ruiz-Vargas, José María; Adarraga, Pablo; Belinchón, Mercedes; y Vizcarro, Carmen (1991): *Aspectos cognitivos de la esquizofrenia*. Madrid: Trotta.
- Castillo, David; y Sardá, Marc (2007): *Conversaciones con José "Pepín" Bello*. Barcelona: Anagrama.
- Castro, Elena (2008): *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*. Madrid: Visor.
- Caws, Mary Ann (1997): *The Surrealist Look. An Erotic of Encounter*. Cambridge, Massachusetts/ London: The Mit Press.
- César, Nicolás (1988): *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

- Cesarman, Fernando (1976): *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Anagrama.
- Chakravorty Spivak, Gayatri (2010): *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- Chaparro Amaya, Adolfo (2006): *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Chasseguet-Smirgel, Janine (1979): *Los caminos del anti-Edipo*. Buenos Aires: Paidós.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline (1989): *El surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline; y Mathews, Timonthy (1994): *Violence, théorie, surréalisme*. Paris: Lachenal & Ritter.
- Chicharro, Antonio; y Sánchez Trigueros, Antonio (eds.) (2005): *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*. Granada: Mirto Academia.
- Chinchilla Moreno, Alfonso (2007): *Las esquizofrenias: sus hechos y sus valores clínicos y terapéuticos*. Barcelona: Masson.
- Chomsky, Noam (2005): *Imperial ambitions: conversations on the post-9/11 world*. New York: Metropolitan Books.
- Chomsky, Noam (1998): *Una aproximación naturalista a la mente y al lenguaje*. Barcelona: Editorial Prensa Ibérica.
- Citati, Pietro (2012): *Kafka*. Barcelona: Acantilado.
- Collier, Andrew (1977): *R. D. Laing: Filosofía y política de la psicoterapia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colman, Felicity (2011): *Deleuze and Cinema: The Film Concept*. New York: Berg Publishers.
- Corbalán, Pablo (1974): *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro.
- Crespo, Ángel (1984): *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona: Bruguera.
- Crevel, René (1978): *Dalí o el anti-oscurantismo*. Barcelona; Palma de Mallorca: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius.
- Crombez, Thomas (2006): *The antitheatre of Antonin Artaud: An examination of esthetic transgression, applied to the contemporary theatre*. Bélgica: ProQuest; Universiteit Antwerpen.
- Cruz Hernández, Miguel (1976): *Lecciones de Psicología*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.

- Cull, Laura (2013): *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*. Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- D'Ors, Eugenio (2000): *Trilogía de la "Residencia de Estudiantes"*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Dalí, Anna María (1993): *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona: Parsifal.
- Dalí, Salvador (1978): *El mito trágico del "Ángelus" de Millet*. Barcelona: Tusquets.
- Dalí, Salvador (2011): *La femme visible (La dona visible)*. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí; Editions I Propostes Culturals Andana.
- Dalí, Salvador (2000): *Los cornudos del viejo arte moderno*. Barcelona: Tusquets.
- Dalí, Salvador (2008): *Metamorfosis de Narciso*. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí; Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
- Dalí, Salvador (1983): *Rostros ocultos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Dalí, Salvador (2003I): *Textos autobiográficos (Un diario: 1919-1920; La vida secreta de Salvador Dalí; Diario de un genio)*. Salvador Dalí. Obra literaria completa, Vol. I. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Dalí, Salvador (2003II): *Textos autobiográficos (las pasiones según Dalí; Confesiones inconfesables)*, Salvador Dalí. Obra literaria completa, Vol. II. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Dalí, Salvador (2004): *Textos autobiográficos (Poesía, prosa, teatro y cine)*. Salvador Dalí. Obra literaria completa, Vol. III. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- De Bolle, Leen (ed.) (2010): *Deleuze and Psychoanalysis. Philosophical Essays on Deleuze's Debate with Psychoanalysis*. Bélgica: Leuven University Press.
- De Cortanze, Gérard (2005): *Le monde du Surréalisme*. Paris: Éditions Complexe.
- De Diego, Estrella (1992): *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- De Diego, Estrella (2003): *Querida Gala: las vidas ocultas de Gala Dalí*. Madrid: Espasa Calpe.
- De Micheli, Mario (2008): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- De Mijolla, Alain (dir.) (2007): *Diccionario Akal Internacional de psicoanálisis: conceptos, nociones, biografías, obras, acontecimientos, instituciones*. Vol. I y Vol. II. Tres Cantos (Madrid): Akal.

- De Orbaneja y Aragón, José (1997): *La Fragua de la Residencia de Estudiantes de Madrid: el devenir de una nueva ideología socio-económica*. Barcelona: Ketres.
- De Peretti, Cristina (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- De Torre, Guillermo (2001): *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.
- De Torre, Guillermo (1986): *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid: Guadarrama.
- Debord, Guy (1999): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Delacampagne, Christian (1978): *Antipsiquiatría. Una lógica de la esquizofrenia*. Barcelona: Editorial Madrágora.
- Delbecque, Nicole; De Paepe, Christian; Lie, Nadia; y Adriaensen, Brigitte (eds.) (2003): *Federico García Lorca et Cetera*. Lovaina: Leuven University Press.
- Deleuze, Gilles (1983): *Cinéma. L'image-mouvement*. Vol. I. Paris: Les Éditions de Minuit.  
[Deleuze, Gilles (1984a): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós].
- Deleuze, Gilles (1985a): *Cinéma. L'image-temps*. Vol. II. Paris: Les Éditions de Minuit.  
[Deleuze, Gilles (1984b): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós].
- Deleuze, Gilles (1993): *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit.  
[Deleuze, Gilles (1996): *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama].
- Deleuze, Gilles (2003a): *Deux régimes de fous: textes et entretiens (1975-1995)*. Paris: Les Éditions de Minuit.  
[Deleuze, Gilles (2007a): *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos].
- Deleuze, Gilles (1985b): *Différence et répétition*. Paris: Épipiméthée Presses Universitaires de France.  
[Deleuze, Gilles (1988): *Diferencia y Repetición*. Madrid; Barcelona: Júcar].
- Deleuze, Gilles (2010): *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses Universitaires de France.  
[Deleuze, Gilles (1981a): *Empirismo y subjetividad. La filosofía de David Hume*. Barcelona: Gedisa].
- Deleuze, Gilles (2014a): *Foucault y el poder*. Madrid: Errata Naturae.
- Deleuze, Gilles (1981b): *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Vol. I. Paris: Éditions de la Différence.  
[Deleuze, Gilles (2009): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros].



Deleuze, Gilles (2002): *L'île déserte et autres textes: textes et entretiens (1953-1974)*. Paris: Les Éditions de Minuit.

[Deleuze, Gilles (2005): *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-Textos].

Deleuze, Gilles (2013): *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France.

[Deleuze, Gilles (1987): *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra].

Deleuze, Gilles (1969): *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.

[Deleuze, Gilles (2011): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós].

Deleuze, Gilles (1995a): *Negotiations*. Chichester; New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1999): *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.

[Deleuze, Gilles (1971): *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama].

Deleuze, Gilles (2007b): *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Paris: Les Éditions de Minuit.

[Deleuze, Gilles (1974): *Presentación de Sacher-Masoch. El frío y el cruel*. Madrid: Taurus].

Deleuze, Gilles (2014b): *Proust et les signes*. Paris: Quadrige. Presses Universitaires de France.

[Deleuze, Gilles (1995b): *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama].

Deleuze, Gilles (2001a): *Pure immanence. Essays on a life*. New York: Zone Books.

Deleuze, Gilles (2003b): *Spinoza, philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

[Deleuze, Gilles (2001b): *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona: Fábula Tusquets].

Deleuze, Gilles (1990): *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit.

[Deleuze, Gilles (1975): *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Muchnik Editores].

Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1973): *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit.

[Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1985): *Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós].

[Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (2004): *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum].

Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.

[Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1990): *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era].

Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1980): *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie, 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- [Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (2000): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia: Pre-Textos].
- [Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, 2. London; Minnesota: University of Minnesota Press].
- Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (2005): *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- [Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1993): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama].
- Derrida, Jacques (1971): *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Derrida, Jacques (1995): *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques (1997): *La diseminación*. Madrid: Espiral.
- Derrida, Jacques (1989a): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques (1995): *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1989b): *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques (1998): *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*. Stanford: Stanford University Press.
- Descharnes, Robert; y Néret, Gilles (2013): *Salvador Dalí (1904-1989). La obra pictórica*. Madrid: Taschen.
- Di Gesú, Floriana (2006): *Vanguardia teatral española*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Didi-Huberman, Georges (2007): *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1987): *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- Dosse, François (2009): *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dowd, Garin (2007): *Abstract Machines: Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*. Amsterdam: Rodopi.
- Drouzy, Maurice (1978): *Luis Buñuel. Architecte du rêve*. Paris: Lherminier.
- Dumoulié, Camille (1996): *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Madrid; México: Siglo XXI Editores.

- Durgnat, Raymond (1977): *Luis Buñuel*. Berkeley; London; Los Angeles: University of California Press.
- Durozoi, Gérard (1997): *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan.
- Durozoi, Gérard (1972): *Le surréalisme: théories, thèmes, techniques*. Paris: Larousse.
- Durozoi, Gérard; y Lecherbonnier, Bernard (1976): *André Breton. La escritura surrealista*. Madrid: Guadarrama.
- Evans, Peter William (1998): *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Barcelona: Paidós.
- Fer, Briony; Batcherlor, David; y Wood, Paul (1999): *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal.
- Fernández, Víctor; y Santos Torroella, Rafael (eds.) (2013): *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Barcelona: Elba.
- Fernández Cifuentes, Luis (2003): *Cartografías del desasosiego: el teatro de García Lorca*. Madrid: Del Orto.
- Fernández Cifuentes, Luis (1986): *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Fernández Cifuentes, Luis (ed.) (2005): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo.
- Fernández Porta, Eloy (2010): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Ferraris, Maurizio (2000): *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal.
- Fontcuberta, Joan (2011): *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ford, Mark (2004): *Raymond Roussel y la república de los sueños*. Madrid: Siruela.
- Foster, Hal (2008a): *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Foster, Hal (2008b): *Dioses protésicos*. Madrid: Akal.
- Foster, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foster, Hal (ed.) (1998): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Foucault, Michel (1980a): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada clínica*. Madrid: Siglo XXI Editores.

- Foucault, Michel (2010): *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, Michel (1993): *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, Michel (2005a): *El poder psiquiátrico. Curso del Collège de France (1973-1974)*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (1991a): *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (1999): *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Vol. III*. Barcelona: Paidós; Gallimard.
- Foucault, Michel (1980b): *Genealogía del poder. Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, Michel (1979I): *Historia de la locura en la época clásica. Vol. I*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (1979II): *Historia de la locura en la época clásica. Vol. II*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2006): *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (1983): *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, Michel (1990): *La vida de los hombres infames. Ensayo sobre desviación y dominación*. Madrid: Ediciones de La piqueta.
- Foucault, Michel (2005b): *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad. Vol. I*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2005c): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid; México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (1992): *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto.
- Foucault, Michel (2007): *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (1980c): *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, Michel (1976): *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (1991b): *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (2005d): *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Foucault, Michel; y Deleuze, Gilles (1995): *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- Freud, Anna (2008): *El yo y los mecanismos de defensa*. Barcelona: Paidós.
- Freud, Sigmund (1985): *Compendio del psicoanálisis*. Madrid: Tecnos.
- Freud, Sigmund (2007): *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1983): *El yo y el ello; Tres ensayos sobre teoría sexual; y otros ensayos*. Barcelona: Orbis.
- Freud, Sigmund (2003a): *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1966): *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Freud, Sigmund (1972II): *La interpretación de los sueños*. Obras completas, Vol. II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund (1988): *Los sueños*. Madrid: Tecnos.
- Freud, Sigmund (2005): *Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (2000): *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (2003b): *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1972III): *Psicopatología de la vida cotidiana; Análisis fragmentario de un caso de histeria (Caso Dora); Psicoterapia; El chiste y su relación con lo inconsciente*. Obras completas, Vol. III. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Frith, Christopher H. (1995): *La esquizofrenia. Un enfoque neuropsicológico cognitivo*. Barcelona: Ariel.
- Fromm, Erich (1980): *Grandeza y limitaciones del pensamiento de Freud*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Fromm, Erich (1960): *La misión de Sigmund Freud*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, Víctor (2013): *Buñuel. Del surrealismo al terrorismo (ensayos)*. Sevilla: Renacimiento.
- Fuentes, Víctor (1993): *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

- Fuentes, Víctor (2005): *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa.
- Fuentes, Víctor (2000): *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.
- Gabriel Martín, Fernando (2010): *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- Galbraith, John Kenneth (1984): *La anatomía del poder*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Gale, Matthew (ed.) (2007): *Dalí & Film*. London: Tate Publishing.
- Galván Rodríguez, Gustavo (2007): *Gilles Deleuze: ontología, pensamiento y lenguaje. Un logos problemático*. Granada: Universidad de Granada.
- García, Miguel Ángel (2001): *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-Textos.
- García de Carpi, Lucía (1992): *La pintura surrealista*. Madrid: Historia 16.
- García de la Concha, Víctor (2001): *Época contemporánea (1914-1939)*. Historia y Crítica de la Literatura Española. T. VII. Barcelona: Editorial Crítica.
- García de la Concha, Víctor (comp.) (1998): *Poetas del 27: antología comentada*. Madrid: Espasa Calpe.
- García de la Concha, Víctor (ed.) (1982): *El Surrealismo*. Madrid: Taurus.
- García Gállego, Jesús (comp.) (1987): *Surrealismo: el ojo soluble*. Torremolinos: Litoral.
- García Gual, Carlos (2012): *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- García Lorca, Isabel (2002): *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets.
- García Lorca, Federico (2008I): *Poesía 1. Obra Completa, Vol. I*. Madrid: Akal.
- García Lorca, Federico (2008II): *Poesía 2. Obra Completa, Vol. II*. Madrid: Akal.
- García Lorca, Federico (2008III): *Teatro 1. Obra Completa, Vol. III*. Madrid: Akal.
- García Lorca, Federico (2008IV): *Teatro 2. Obra Completa, Vol. IV*. Madrid: Akal.
- García Lorca, Federico (2008V): *Teatro 3. Cine. Música. Obra Completa, Vol. V*. Madrid: Akal.
- García Lorca, Federico (2008VI): *Prosa 1. Obra Completa, Vol. VI*. Madrid: Akal.

- García Lorca, Federico (2008VII): *Prosa 2. Obra Completa, Vol. VII*. Madrid: Akal.
- García Lorca, Francisco (1980): *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.
- García-Posada, Miguel (1999): *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*. Madrid: Espasa.
- García-Posada, Miguel (1982): *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York"*. Madrid: Akal.
- Gauthier, Xavière (1976): *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Geist, Anthony Leo (1980): *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Guadarrama; Labor.
- Genosko, Gary (ed.) (1996): *The Guattari reader*. Cambridge (Massachusetts); Oxford: Blackwell Publishers.
- Gibrán, Khalil (1983): *El loco*. Barcelona: Teorema.
- Gibson, Ian (2004): *Dalí joven, Dalí genial*. Madrid: Aguilar.
- Gibson, Ian (2003): *La vida desafortunada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama.
- Gibson, Ian (2000): *Lorca-Dalí, el amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Gibson, Ian (2010): *Lorca y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*. Barcelona: Planeta.
- Gibson, Ian (2013): *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*. Madrid: Aguilar.
- Gide, André (1935): *Les nouvelles nourritures*. Paris: Gallimard.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-identity. Self and society in the late modern age*. Stanford: Stanford University Press.
- Giménez-Frontín, José Luis (1983): *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano*. Barcelona: Montesinos.
- Gimeno, Liliana (2005): *Resonancias rizomáticas. Escritos en el devenir de una psicoterapeuta*. Buenos Aires: Dunken.
- Gimeno Aragón, Elisabet (2009): *Máscara versus apariencia: Caminos del deseo en "El público" de García Lorca*. Barcelona: Publicaciones Universitarias de Barcelona.
- Gómez de la Serna, Ramón (2003): *Dalí*. Madrid: Espasa Calpe.

Gómez de la Serna, Ramón; Zlotescu, Ioana (ed.) (1996a): *Prometeo I, Escritos de Juventud (1905-1913)*. Obras completas, Vol. I. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

Gómez de la Serna, Ramón; Zlotescu, Ioana (ed.) (1996b): *Ramonismo V: Caprichos; Gollerías; Trampantojos (1923-1956)*. Obras completas, Vol. VII. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

Gómez de la Serna, Ramón; Zlotescu, Ioana (ed.) (1999): *Novelismo III: Novelas cortas y cuentos para niños (1921-1932)*. Obras completas, Vol. XI. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

Gómez de la Serna, Ramón; Zlotescu, Ioana (ed.) (2000): *Novelismo IV: El caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*. Obras completas, Vol. XII. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

Gómez de la Serna, Ramón; Zlotescu, Ioana (ed.) (2005): *Efigies; Ismos; Ensayos (1912-1961)*. Obras completas, Vol. XVI. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

Gómez de la Serna, Ramón; Zlotescu, Ioana (ed.) (2014): *Ramonismo VI. Total de greguerías (1927-1962)*. Obras completas, Vol. XVIII. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco; y Marchán Fiz, Simón (comps.) (1999): *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*. Madrid: Istmo.

González Gómez, Xesús (2004): *Teatro y surrealismo*. Santiago de Compostela: Laivento.

González Muela, Joaquín; y Rozas, Juan Manuel (1987): *La generación poética de 1927*. Madrid: Istmo.

González Requena, Jesús (2008): *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Buñuel*. Madrid: Abada.

Goodchild, Philip (1996): *Deleuze and Guattari. An introduction to the politics of desire*. London: Sage Publications.

Gross, Otto (2003): *Más allá del diván. Apuntes sobre la psicopatología de la civilización burguesa*. Barcelona: Alikornio Ediciones.

Groys, Boris (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.

Groys, Boris (2005): *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.

Guattari, Félix (1989a): *Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Éditions Galilée.  
[Guattari, Félix (2000a): *Cartografías esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manantial].

Guattari, Félix (2009a): *Chaosophy. Texts and interviews 1972-1977*. New York: Semiotext(e).



- Guattari, Félix (2009b): *L'inconscient maqunique. Essai de schizo-analyse*. Paris: Éditions Recherches.
- Guattari, Félix (1977): *La révolution moléculaire*. Paris: Éditions Recherches.
- Guattari, Félix (1989b): *Les trois écologies*. Paris: Éditions Galilée.  
[Guattari, Félix (2000b): *Las Tres Ecologías*. Valencia: Pre-Textos].
- Guattari, Félix (2003): *Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionnelle*. Paris: La Découvert.
- [Guattari, Félix (1976): *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores].
- Guattari, Félix (2009c): *Setenta y cinco sueños de Franz Kafka y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Guattari, Félix (1996): *Soft subversions*. New York: Semiotext(e).
- Guattari, Félix (2006): *The Anti-Oedipus Papers*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Guattari, Félix; y Rolnik, Suely (2006): *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gubern, Román (1977): *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península.
- Gubern, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, Román; y Hammond, Paul (2009): *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Guéry, François; y Deleule, Didier (2014): *Productive body*. Croydon: Zero books.
- Guerrero Ruiz, Pedro (ed.) (2001): *Querido sobrino. Cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*. Valencia: Pre-Textos.
- Guigon, Emmanuel (coord.) (2000): *Luis Buñuel y el surrealismo*. Teruel: Museo de Teruel.
- Guigon, Emmanuel; y Sebbag, Georges (2013): *Sur l'objet surréaliste*. Paris: Les presses du réel.
- Gullón, Germán (1981): *Poesía de la vanguardia española (Antología)*. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez-Albil, Julian Daniel (2008): *Queering Buñuel: Sexual Dissidence and Psychoanalysis in His Mexican and Spanish cinema*. London; New York: I. B. Tauris.
- Habermas, Jürgen (1999): *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Madrid: Cátedra.

Hallward, Peter (2006): *Out of this world. Deleuze and the philosophy of creation*. London; New York: Verso.

Haraway, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza* Madrid; Valencia: Cátedra; Universitat de Valencia; Instituto de la Mujer.

Hardt, Michael; y Deleuze, Gilles (1993): *An Apprenticeship in Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hardt, Michael; y Negri, Antonio (2011a): *Commonwealth*. Cambridge (Massachusetts); London: The Belknap Press of Harvard University Press.

[Hardt, Michael; y Negri, Antonio (2011b): *Commonwealth: el proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal].

Hardt, Michael; y Negri, Antonio (2003): *El trabajo de Dionisos*. Madrid: Akal.

Hardt, Michael; y Negri, Antonio (2000a): *Empire*. Cambridge (Massachusetts); London: Harvard University Press.

[Hardt, Michael; y Negri, Antonio (2000b): *Imperio*. Barcelona: Paidós].

Hardt, Michael; y Negri, Antonio (2005): *Multitude. War and democracy in the age of Empire*. New York: Penguin Books.

[Hardt, Michael; y Negri, Antonio (2004): *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate].

Harris, Derek (ed.) (1995): *The Spanish avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.

Harris, Derek; y Maristany, Luis (eds.) (1977): *Luis Cernuda. Poesía completa*. Barcelona: Barral.

Harris, Steven (2004): *Surrealist Art and Thought in the 1930s. Art, Politics, and the Psyche*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harvey, David (2008): *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Havard, Robert (ed.) (2004): *A Companion to Spanish Surrealism*. Woodbridge: Tamesis.

Hermosilla, M<sup>a</sup> Ángeles; y Calero Vaquera, M<sup>a</sup> Luisa (eds.) (2013): *Lenguaje, literatura y cognición*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Hernández Pin, Yolanda; y Sánchez, Pilar (coords.) (2009): *Un perro andaluz ochenta años después*. Madrid: Biblioteca BlowUp Libros Únicos; La Fábrica; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Hinojosa, José María (2004): *La flor de California*. Madrid: Signos.

- Hoffmann, E. T. A. (1992): *Los autómatas*. Barcelona: Los Jóvenes Bibliófilos.
- Hofmannsthal, Hugo von (2001): *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*. Barcelona: Alba Editorial.
- Holland, Eugene W. (2001): *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. Introduction to schizoanalysis*. London; New York: Routledge.
- Holland, Eugene W.; Smith, Daniel W. Stivale; y Charles J. (eds.) (2009): *Gilles Deleuze: Image and Text*. London; New York: Continuum.
- Holm-Hadulla, Rainer M. (1999): *El arte psicoterapéutico: la hermenéutica como base de la práctica terapéutica*. Barcelona: Herder.
- Huizinga, Johan (2010): *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Ilie, Paul (1972): *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus.
- Irigaray, Luce (1990): *Speculum. De l'autre femme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Iser, Wolfgang (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Izuzquiza Otero, Ignacio (1986): *Henri Bergson: La arquitectura del deseo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Jameson, Fredric (1995): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jannarone, Kimberly (2012): *Artaud and his doubles*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Janouch, Gustav (1997): *Conversaciones con Kafka*. Barcelona: Destino.
- Jarillot Rodal, Cristina (2010): *Manifiesto y vanguardia. Los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Jiménez, José (2013): *La imagen surrealista*. Madrid: Minima Trotta.
- Jiménez, José (2004): *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez Fraud, Alberto (1971): *Historia de la Universidad Española*. Madrid: Alianza.
- Jünger, Ernst (1996): *El autor y la escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Kafka, Franz (1983): *Carta al padre*. Barcelona: Bruguera.
- Kafka, Franz (1975): *Diarios (1914-1923)*. Barcelona: Lumen.

- Kafka, Franz (2003a): *El libro del hambre*. Barcelona: Sirpus.
- Kafka, Franz (2003b): *Escritos sobre el arte de escribir*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- Kafka, Franz (1974): *Escritos sobre sus escritos. 1883-1924*. Barcelona: Anagrama.
- Kafka, Franz (2009): *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Cátedra.
- Kafka, Franz (2001): *Sueños*. Madrid: Errata Naturae.
- Kang, Minsoo (2011): *Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination*. Cambridge (Massachusetts): The President and Fellows of Harvard College.
- Kaufman, Eleanor; y Heller, Kevin Jon (eds.) (1998): *Deleuze & Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kennedy, Barbara M. (2002): *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kerr, John (1995): *La historia secreta del psicoanálisis. Jung, Freud y Sabina Spielrein*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Khalifa, Jean (1999): *Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*. London: Continuum.
- Klein, Naomi (2007): *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Krauss, Rosalind E. (1997): *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Krohn, Bill; y Duncan, Paul (eds.) (2005): *Luis Buñuel. Une chimère (1900-1983). Filmographie complète*. Paris: Taschen.
- Kurnitzky, Horst (1992): *Edipo: un héroe del mundo occidental*. Madrid; México: Siglo XXI Editores.
- Kyrou, Ado (2005): *Le surréalisme au cinéma*. Paris: Ramsay.
- La Rubia de Prado, Leopoldo (2002): *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Franz Kafka en la cultura contemporánea*. Granada: Universidad de Granada.
- La Rubia de Prado, Leopoldo (coord.) (2006): *Dalí: excéntrico concéntrico*. Granada: Universidad de Granada.
- Lacan, Jacques (1992): *El reverso del psicoanálisis. El seminario de Jacques Lacan (1957-1958)*, Vol. XVII. Barcelona: Paidós.

- Lacan, Jacques (1977): *La familia*. Argentina: Ediciones Homo Sapiens.
- Lacan, Jacques (1999): *Las Formaciones del Inconsciente. El seminario de Jacques Lacan (1957-1958)*, Vol. V. Barcelona: Paidós.
- Laddaga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lahuerta, Juan José (2004): *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid: Siruela.
- Lain Entralgo, Pedro (1965): *Obras*. Madrid: Editorial Plenitud.
- Laing, Ronald D. (1978): *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. Madrid; México: Fondo de Cultura Económica.
- Laing, Ronald D. (1980): *Los locos y los cuerdos. Entrevista de Vincezo Caretti*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Lancelotti, Mario A. (1969): *Cómo leer a Kafka*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Laplanche, Jean (1974): *Diccionario del psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- Larrauri, Maite (2000): *El deseo según Gilles Deleuze*. Valencia: Tandem.
- Laurelle, François (1976): *Machines textuelles. Deconstruction et libido d'écriture*. Paris: Seuil.
- Lázaro Docio, Jesús (2010): *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico crítico (1927-1937)*. Madrid: Eutelequia.
- Lazzarato, Maurizio (2006): *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Leader, Darian (2013): *¿Qué es la locura?* Barcelona: Sexto piso.
- Lipovetsky, Gilles (2003): *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2006): *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Llovet, Jordi (1978): *Por una estética egoísta (esquizosemia)*. Barcelona: Anagrama.
- Lomas, David (2011): *Narcissus Reflected. The myth of Narcissus in Surrealist and Contemporary Art*. Edinburgh: The University of Chicago Press.
- Lomas, David (2000): *The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*. London; New Haven: Yale University Press.

- López Villegas, Manuel (1998): *Sade y Buñuel. El marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*. Madrid: Instituto de Estudios Turolenses.
- López Villegas, Manuel (ed.) (2000): *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de espuma.
- Lorraine, Tamsin (2011): *Deleuze and Guattari's Immanent Ethics: Theory, Subjectivity, and Duration*. Albany; New York: State University of New York Press.
- Löwy, Michael (2007): *Franz Kafka, soñador insumiso*. México: Taurus.
- Löwy, Michael (2009): *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Löwy, Michael; y Sayre, Robert (1992): *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lyotard, Jean-François (1975): *Derivas a partir de Marx y Freud*. Madrid: Fundamentos.
- Lyotard, Jean-François (1990): *Economía libidinal*. Buenos Aires; México: Fondo de Cultura Económica.
- Lyotard, Jean-François (1988): *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.
- Lyotard, Jean-François (2008): *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Machado, Antonio (2006): *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mahon, Alyce (2009): *Surrealismo, eros y política, 1938-1968*. Madrid: Alianza.
- Malinowski, Bronislaw (2013): *Edipo destronado: sexo y represión en las sociedades primitivas*. Madrid: Errata Naturae.
- Malinowski, Bronislaw (1982): *Estudios de psicología primitiva: el complejo de Edipo*. Barcelona: Paidós.
- Mannoni, Maud (1976): *El psiquiatra, su "loco" y el psicoanálisis*. Buenos Aires; México: Siglo XXI Editores.
- Marcuse, Herbert (1993): *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideologización de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Plantea-Agostini.
- Marcuse, Herbert (1983): *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2008): *Expresiones sintéticas del futurismo*. Barcelona: DVD Ediciones.

- Martín Casamitjana, Rosa M<sup>a</sup> (1996): *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Editorial Gredos.
- Martin-Jones, David (2006): *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Martin-Jones, David; y Brown, William (eds.) (2012): *Deleuze and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Martin-Jones, David; y Sutton, Damian (2008). *Contemporary Thinkers Reframed: Deleuze Reframed*. London: Tauris.
- Martín Otín, José Antonio (2008): *La desesperación del té (27 veces Pepín Bello)*. Valencia: Pre-Textos.
- Martínez Ferrer, Víctor (1999): *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo: Análisis textual*. Málaga: Analecta Malacitana, Anejo XXVI de la Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Martínez Nadal, Rafael (1988): *“El Público”. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Hiperión.
- Martínez Sarrión, Antonio (2008): *Sueños que no compra el dinero (Balance y nombres del surrealismo)*. Valencia: Pre-Textos.
- Massumi, Brian (1992): *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge (Massachusetts); London: The MIT Press.
- Maurer, Christopher (2000): *Federico García Lorca y su “Arquitectura del Cante Jondo”*. Granada: Patronato Municipal Huerta de San Vicente; Editorial Comares.
- McDermid, Paul (2007): *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis.
- Melville, Herman; Deleuze, Gilles; Agamben, Giorgio; y Pardo, José Luis (2000): *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos.
- Mengue, Philippe (1994): *Gilles Deleuze ou le système du multiple*. Paris: Éditions Kimé.
- Mezzadra, Sandro (2005): *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Michaud, Éric; Borch-Jacobsen, Mikkel; y Nancy, Jean-Luc (1984): *Hypnoses*. Paris: Galilée.
- Minguet Batllori, Joan M. (2003): *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*. Barcelona: Parsifal.
- Molinuevo, José Luis (1998): *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.

- Molinuevo, José Luis (ed.) (1995): *Arte y escritura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Molinuevo, José Luis; et. al. (2008): *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Monegal, Antonio (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- Monegal, Antonio (1993): *Luis Buñuel. De la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
- Mora, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- Morelli, Gabriele (2007): *La Generación del 27 y su modernidad*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Morelli, Gabriele (coord.) (1991): *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Morelli, Gabriele (ed.) (2000): *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia: Pre-Textos.
- Moreno Villa, José (2010): *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas*. Valencia: Pre-Textos.
- Morey, Miguel (1990): *Psiquemáquinas*. Barcelona: Montesinos.
- Morin, Edgar (2010): *¿Hacia el abismo? Globalización en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- Morris, C. Brian (2000): *El surrealismo y España (1920-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Morris, C. Brian (1993): *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- Morris, C. Brian (ed.) (1991): *The surrealist adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions.
- Navratil, Leo (1972): *Esquizofrenia y arte*. Barcelona: Seix Barral.
- Negri, Antonio (2000): *Arte y multitud: Ocho cartas*. Madrid: Trotta.
- Negri, Antonio (2008a): *Empire and beyond*. Cambridge; Malden: Polity.
- Negri, Antonio (2006a): *Fábricas del sujeto/ontología de la subversión*. Madrid: Akal.
- Negri, Antonio (2004): *Guías: Cinco lecciones en torno a Imperio*. Barcelona: Paidós.



- Negri, Antonio (2006b): *La fábrica de porcelana. Una nueva gramática de la política*. Barcelona: Paidós.
- Negri, Antonio (2006c): *Movimientos en el Imperio. Pasajes y Paisajes*. Barcelona: Paidós.
- Negri, Antonio (2008b): *Reflections on Empire*. Cambridge; Malden: Polity.
- Negri, Antonio (1991): *The savage anomaly. The power of Spinoza's metaphysics and politics*. Minneapolis; Oxford: University of Minnesota Press.
- Negri, Antonio (2003): *Time for revolution*. London; New York: Continuum.
- Néret, Gilles (2007): *Dalí*. Madrid: Taschen.
- Newton, Candelas (1992): *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Philadelphia: Purdue University monographs in Romance languages; John Benjamins Publishing Company.
- Nieuwenhuys, Constant (2009): *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Norman, Lance (ed.) (2008): *Dismemberment in Drama / Dismemberment of Drama*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- O'Sullivan, Simon (2006): *Art encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation*. Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- O'Sullivan, Simon (2012): *On the Production of the Subjectivity. Five Diagrams of the Finite-Infinite Relation*. Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- O'Sullivan, Simon; y Zepke, Stephen (eds.) (2010): *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- O'Sullivan, Simon; y Zepke, Stephen (eds.) (2008): *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. London; New York: Continuum.
- Obiols Llandrich, Jordi (2001): *Una mente escindida. La esquizofrenia*. Barcelona: Océano.
- Ockam, Joan (1993): *Architecture Culture 1943-1968. A documentary anthology*. New York: Columbia University; Rizzoli.
- Oms, Manuel (1985): *Don Luis Buñuel*. Paris: 7ART; Les éditions du Cerf.
- Onfray, Michel (2010): *Freud. El crepúsculo de un ídolo*. Madrid: Taurus.
- Pál Pelbart, Peter (2009): *Filosofía de la Deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Pániker, Salvador (1982): *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós.
- Pankov, Gisela (1979): *Estructura familiar y psicosis*. Buenos Aires: Paidós.
- Pardo, José Luis (2011): *El Cuerpo sin Órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- Pardo, José Luis (2004): *La banalidad*. Barcelona: Anagrama.
- Pardo, José Luis (2010): *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pariente, Ángel (1996): *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza.
- Pariente, Ángel (2008): *Razonado desorden: textos y declaraciones surrealistas (1924/1939)*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Pariente, Ángel (comp.) (1985): *Antología de la poesía surrealista en lengua española*. Madrid: Júcar.
- Pastor García, Daniel (1998): *El individualismo anárquico y radical de William S. Burroughs*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Patton, Paul (ed.) (1996): *Deleuze: A Critical Reader*. Cambridge (Massachusetts); Oxford: Blackwell Publishers.
- Paulino Ayuso, José (ed.) (1996): *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1939)*. Vol. I. Madrid: Editorial Castalia.
- Paz, Octavio (1983): *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Paz, Octavio (1985): *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- Peñalver, Patricio (1990): *La Desconstrucción*. Barcelona: Montesinos.
- Pérez Andújar, Javier (2003): *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*. Madrid: Algaba.
- Pérez Bastías, Luis (1994): *Las dos caras de Luis Buñuel*. Barcelona: Royal Books.
- Pérez Bazo, Javier (ed.) (1998): *La vanguardia en España*. Paris: Cric & Ophrys.
- Pérez Corrales, Miguel (2011): *Caleidoscopio surrealista: una visión del surrealismo internacional (1916-2011)*. Tenerife: El Sauzal.
- Pérez de Lama, José (2006): *Devenires cibernético. Arquitectura, urbanismo y redes de comunicación*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- Pérez Turrent, Tomás; y de la Colina, José (2002): *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel (2011): *La Residencia de Estudiantes (1910-1936). Grupo universitario y Residencia de Señoritas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; CSIC; Acción Cultural Española.
- Perniola, Mario (2007): *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela & Antonio Machado Libros.
- Pessoa, Fernando (1982): *El poeta es un fingidor (antología poética)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pessoa, Fernando (2013): *Escritos sobre genio y locura*. Barcelona: Acanalado.
- Pessoa, Fernando (1984): *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.
- Philip, Michel (1971): *Lectures de Lautréamont*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Picón, Gaëtan (1981): *Diario del surrealismo 1919-1939*. Barcelona: Destino.
- Pierre, José (1987): *André Breton et la peinture*. Suiza: L'âge d'homme.
- Pierre, José (1971): *Pintura surrealista (1919-1939)*. Vol. I y Vol. II. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- Polizzotti, Mark (2009): *La vida de André Breton. Revolución de la mente*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pont, Jaume (ed.) (2001): *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Porter, Robert (2009): *Deleuze and Guattari: Aesthetics and Politics*. Cardiff: University of Wales Press.
- Poster, Mark; y Savat, David (eds.) (2009): *Deleuze and New Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Poyato Sánchez, Pedro (2011): *El sistema estético de Luis Buñuel*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Poyato Sánchez, Pedro (1998): *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel. (Fotografías que se suceden vermicularmente). Un perro andaluz, Viridiana, Ese oscuro objeto del deseo: ejercicios de análisis textual*. Valladolid: Caja España.
- Prados, Emilio (1979): *La piedra escrita*. Madrid: Castalia.
- Prados, Emilio (1990): *Textos surrealistas*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.

- Preciado, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Ópera prima.
- Prieto, Gregorio (1977): *Federico García Lorca y la Generación del 27*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Puchner, Martin (2006): *Poetry of the Revolution. Marx, manifestos and the avant-gardes*. Princeton: Princeton University Press.
- Puelles Romero, Luis (2002): *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Puelles Romero, Luis (2011): *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.
- Ramírez, Juan Antonio (2002): *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Rauning, Gerald (2008): *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Read, John; Mosher, Loren R.; y Bentall, Richard P. (eds.) (2006): *Modelos de locura. Aproximaciones psicológicas, sociales y biológicas a la esquizofrenia*. Barcelona: Herder.
- Rees, Margaret A. (ed.) (1998): *Leeds papers on Lorca and on Civil War verse*. Leeds: Trinity and All Saints.
- Rheingold, Howard (2004): *Multitudes inteligentes: la próxima revolución social*. Barcelona: Gedisa.
- Richter, David J. (2014): *García Lorca at the edge of Surrealism. The Aesthetics of Anguish*. London: Bucknell University Press.
- Ricoeur, Paul (1975): *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires; Madrid; México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, Paul (2006): *Sí mismo como otro*. Buenos Aires; Madrid; México: Siglo XXI Editores.
- Rispail, Jean-Luc (2005): *Les surréalistes: une génération entre le rêve et l'action*. Paris: Gallimard.
- Robert, Marthe (1970): *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona: Anagrama.
- Robert, Marthe (1966): *La revolución psicoanalítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rocha, Servando (2008): *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes de la Comuna de París al advenimiento de punk*. Madrid: La Felguera.

- Rocha, Servando (2012): *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. Madrid: La Felguera.
- Ródenas, Domingo (ed.) (1997): *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*. Barcelona: Alba Editorial.
- Rodrigo, Antonina (2004): *García Lorca en el país de Dalí*. Barcelona: Editorial Base.
- Rodríguez Magda, Rosa M<sup>a</sup> (2004): *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Rodríguez Pagán, Juan Antonio (2003): *“Así que pasen 5 años”: una propuesta surrealista de Lorca*. San Juan (Puerto Rico): Isla Negra.
- Rodríguez Pagán, Juan Antonio (1999): *El otro lado de “El público” de Lorca*. San Juan (Puerto Rico): Isla Negra.
- Roguer, Juan (1956): *El surrealismo francés*. Madrid: Escelicer.
- Román Alcalá, Ramón (2014): *La terapia de lo inútil. Una filosofía después del desastre*. Córdoba: Editorial Cántico.
- Román Alcalá, Ramón (comp.) (2005): *La ciudad: ausencia y presencia*. Córdoba: Plurabelle.
- Roses, Joaquín (ed.) (2004): *Buñuel a imagen de la letra*. Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba (20-21/IX/2000). Córdoba: Delegación de Cultura.
- Roudinesco, Élisabeth (1999I): *La Batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia. (1889-1939)*. Vol. I. Madrid: Fundamentos.
- Roudinesco, Élisabeth (1999II): *La Batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia. (1925-1985)*. Vol. II. Madrid: Fundamentos.
- Rousseau, Jean-Jacques (1980): *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid: Akal.
- Rozas, Juan Manuel (comp.) (1987): *La generación del 27 desde dentro*. Madrid: Istmo.
- Rucar de Buñuel, Jeanne (1990): *Memorias de una mujer sin piano*. Madrid: Alianza.
- Ruipérez, Martín S. (2006): *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*. Madrid: Alianza.
- Sacks, Oliver (2013): *Alucinaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Sacks, Oliver (2009): *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama.

Sáenz de la Calzada, Margarita (2011): *La Residencia de Estudiantes: los residentes*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; CSIC; Acción Cultural Española.

Sahuquillo, Ángel (1991): *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Lorca, Dalí, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert"; Diputación de Alicante.

Said, Edward (1996): *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

Sánchez Vidal, Agustín (2009): *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

Sánchez Vidal, Agustín (1993): *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

Sánchez Vidal, Agustín (comp.) (1982): *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.

Sandro, Paul (1987): *Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crises of Desire*. Ohio: Ohio State University Press.

Santaolalla, Isabel; et. al. (coords.) (2004): *Buñuel, siglo XXI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Institución "Fernando el Católico".

Santos Torroella, Rafael (1992): *Dalí residente*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; CSIC.

Sartre, Jean Paul (1985): *Freud. Un guión*. Madrid: Alianza.

Sassen, Saskia (1993): *La movilidad de trabajo y del capital. Un estudio sobre la corriente internacional de la inversión y del trabajo*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

Sassen, Saskia (2001): *¿Perdiendo el control? La soberanía en la era de la globalización*. Barcelona: Bellaterra.

Sassen, Saskia (2007): *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz.

Sauvagnargues, Anne (2006): *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Savater, Fernando (1983): *Diario de Job*. Madrid: Cátedra.

Savater, Fernando (1982a): *Invitación a la ética*. Barcelona: Anagrama.

Savater, Fernando (1982b): *La tarea del héroe. (Elementos para una ética trágica)*. Madrid: Taurus.

Schlögel, Karl (2007): *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Siruela.

- Schreber, Daniel Paul (2003): *Sucesos memorables de un enfermo de los nervios*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Scopelliti, Paolo (2002): *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse: Hesnard, Lacan, Deleuze et Guattari*. Paris: L'âge d'homme.
- Scout, John Cameron (1996): *Antonin Artaud's alternate genealogies: self-portraits and family romances*. Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier University Press.
- Sebbag, Georges (2004): *André Breton, l'amour-folie: Suzanne, Nadja, Lise, Simone*. Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- Segrelles Serrano, José Antonio (2002): *Geografía Humana: Fundamentos, Métodos y Conceptos*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Sennet, Richard (2005): *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sennet, Richard (2006): *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Serrano, Vicente (2011): *La herida de Spinoza. Felicidad y política en la vida posmoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Shakespeare, William (1998): *Hamlet*. Madrid: Cátedra.
- Shakespeare, William (2002): *La tragedia de Coriolano*. Bogotá: Editorial Norma.
- Shepherd, Michael (1990): *Sherlock Holmes y el caso del Doctor Freud*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Sibertin-Blanc, Guillaume (2010): *Deleuze y el Antiedipo. La producción del deseo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Siegel, Daniel J. (2007): *La mente en desarrollo: cómo interactúan las relaciones y el cerebro para modelar nuestro ser*. Madrid: Editorial Desclée de Brouwer.
- Silverman, Kaja (1992): *Male Subjectivity at the margins*. London; New York: Routledge.
- Sollers, Philippe (1992): *La escritura y la experiencia de los límites*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sollers, Philippe (dir.) (1977): *Artaud*. Valencia: Pre-Textos.
- Sontag, Susan (1976): *Aproximación a Artaud*. Barcelona: Lumen.
- Sontag, Susan (2007): *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.

- Sopena, Carlos (ed.) (2004): *Hamlet: ensayos psicoanalíticos*. Madrid: Síntesis.
- Soria Olmedo, Andrés (2004): *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Soria Olmedo, Andrés (1988): *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo.
- Soria Olmedo, Andrés (comp.) (2007): *Antología crítica. Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Visor.
- Spector, Jack J. (1997): *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo*. Madrid: Síntesis.
- Spector, Jack J. (1972): *The Aesthetics of Freud*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- Steiner, George (2001a): *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George (2003): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Steiner, George (2001b): *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
- Steiner, George (1989): *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- Stone, Rob; y Gutierrez-Albilla, Julián Daniel (eds.) (2013): *A Companion to Luis Buñuel*. Oxford; Malden: Wiley-Blackwell Publishers.
- Subirats, Eduardo (1994): *El continente vacío: la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid; México: Siglo XXI Editores.
- Subirats, Eduardo (1997): *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.
- Subirats, Eduardo (1975): *Utopía y subversión*. Barcelona: Anagrama.
- Subirats, Eduardo (comp.) (1973): *Textos situacionistas. Crítica de la vida cotidiana*. Barcelona: Anagrama.
- Susz Kohl, Pedro (2007): *Poder y moral en el cine de Buñuel*. La Paz: Plural Editores.
- Talens, Jenaro (1986): *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Tausk, Victor (1983): *Trabajos psicoanalíticos*. México: Gedisa.
- Tesson, Charles (1995): *Luis Buñuel*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma.



Thibaudeau, Pascale (coord.) (1999): *Lorca: l'écriture sous le sable*. Poitiers: UFR langues littératures de l'Université de Poitiers.

Thoreau, Henry David (2004): *Caminar*. Buenos Aires: El Cid Editor.

Thoreau, Henry David (1994): *Desobediencia civil y otros ensayos*. Madrid: Tecnos. Madrid.

Thurschwell, Pamela (2000): *Sigmund Freud*. London; New York: Routledge.

Todorov, Tzvetan (2003): *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires; México: Siglo XXI Editores.

Torres, Mauro (2007): *Sigmund Freud. Eros y compulsión*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Trías, Eugenio (1984): *Drama e identidad*. Barcelona: Ariel.

Trías, Eugenio (1970): *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama.

Vaché, Jacques (2001): *Lettres de guerre*. Paris: Éditions mille et une nuits.

Valdivieso, Enrique (1992): *El drama oculto: Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Van Gogh, Vincent (2004): *Cartas a Theo*. Barcelona: Paidós.

Van Houtum, Henk; Kramsch, Olivier Thomas; y Zierhofer, Wolfgang (eds.) (2005): *B/ordering space*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

Vattimo, Gianni (1986): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Vattimo, Gianni; y Rovatti, Pier Aldo (eds.) (2000): *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.

Vázquez Fernández, Antonio (1987): *Freud y Jung: exploradores del inconsciente*. Madrid: Cincel.

Virilio, Paul (1998): *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Virilio, Paul (1997): *Un paisaje de acontecimientos*. Barcelona: Paidós.

Virno, Paolo (2003): *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós.

Virno, Paolo (2003): *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.

Virno, Paolo (2004): *Multitudes. Between innovation and negation*. New York: Semiotext(e).

- Virno, Paolo (2006): *Un hombre sin patria*. Barcelona: Bronce.
- Waelder, Robert (2005): *El sexo de Freud*. Buenos Aires: Losada.
- Watzlawick, Paul; Helmick Beavin, Janet; y Jackson, Don D. (1985): *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Barcelona: Herder.
- Williams, Linda (1984): *Figures of Desire. Theory and Analysis of Surrealist Film*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1992): *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.
- Yurkiévich, Saúl (2007): *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Iberoamericana.
- Zepke, Stephen (2005): *Art as abstract machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. London; New York: Routledge.
- Zischler, Hanns (2008): *Kafka va al cine*. Barcelona: Minúscula.
- Žižek, Slavoj (2007): *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.
- Žižek, Slavoj (ed.) (2010): *Lacan. Los interlocutores mudos*. Madrid: Akal.
- Zourabichvili, François (2011): *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu Editores.

### **Catálogos de exposiciones**

- A.A.V.V. (2000): *Buñuel 100 años. Es peligroso asomarse al interior*. Madrid: Instituto Cervantes.
- A.A.V.V. (1975): *Le machine celibi / The Bachelor Machines*. New York: Rizzoli.
- A.A.V.V. (2000): *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- A.A.V.V. (2000): *Luis Buñuel. Los enigmas de un sueño*. Diputación General de Aragón; Diputación Provincial de Huesca.
- Alarcó, Belén; y González-Palacio, Manuel (coords.) (1998): *Los putrefactos por Salvador Dalí y Federico García Lorca. Dibujos y documentos*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Cabañas, Kaira M. (ed.) (2012): *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

David, Yasha (ed.) (1996): *¿Buñuel! La mirada del siglo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Jiménez, José; Ades, Dawn; y Sebbag, Georges (2013): *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

Martin, Jean-Hubert (dir.) (2013): *Dalí: todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Soria Olmedo, Andrés (ed.) (2009): *La Generación del 27. ¿Aquel momento ya es una leyenda?* Madrid; Sevilla: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Junta de Andalucía.

### **Capítulos de libros**

Blanchot, Maurice (1949): “Réflexions sur le surréalisme”, en *Le part du feu*, Paris: Gallimard, pp. 90-102.

Castilla del Pino, Carlos (2001): “El sujeto como sistema”, en Hermsilla, M<sup>a</sup> Ángeles (coord.): *Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales (X-1999)*, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 383-407.

Ciplijauskaitė, Birutė (1991): “Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del 27”, en Prestigiacomo, Carla; y Ruta, Maria Caterina (coord.): *Dai Modernismi allí Convengno dell’Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo: Flaccovio, pp. 29-40.

Fuentes, Víctor (1989): “La literatura en el cine de Buñuel”, en Neumeister, Sebastian (coord.): *Actas del IX Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt; Main: Vervuert, pp. 237-243.

Guasch, Anna María (2005): “Dalí y la posmodernidad”, en Cirlot, Lourdes; y Vidal, Mercè (coords.): *Salvador Dalí i les arts: historiografia i crítica al segle XXI*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 135-144.

Harretche, Estela María (1992): “Máscara, transformación y sentido en el *Teatro Desnudo* de Federico García Lorca”, en Vilanova, Antonio (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. II, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1815-1824

Lemérier, Claude (2004): “Un antécédent de Lacan: Le surréalisme”, en François, Jean (comp.): *La psychanalyse: chercher, inventer; réinventer*, Paris: ERES, pp. 71-77.

Lévy, Bernard-Henri (1992): “El Antiguo Régimen del espíritu (Para acabar con el surrealismo)”, en *Las aventuras de la libertad. Una historia subjetiva de los intelectuales*. Barcelona: Anagrama, pp. 77-94.

Lomas, David (2001): “The omnipotence of desire: Surrealism, psychoanalysis and hysteria”, en Mundy, Jennifer (ed.): *Surrealism: Desire Unbound. Exhibition Catalogue*, Princeton: Princeton University Press, pp. 55-78.

Pinto de Almeida, Bernardo (2013): “El sueño como metáfora. La producción de lo imaginario en el surrealismo”, en *Actas del Congreso Internacional El surrealismo y el sueño*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 131-146.

Rancière, Jacques (1998): “Deleuze, Bartleby et la formule littéraire”, en *La chair des mots. Politiques de l'écriture*. Paris: Galilée, pp. 179-204.

Real Ramos, César (1991): “El fin de la vanguardia histórica: La tradición como vanguardia en la Generación del 27”, en Prestigiacomo, Carla; y Ruta, Maria Caterina (coords.): *Dai Modernismi allí Convengno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo: Flaccovio, pp. 163-171.

Soria Olmedo, Andrés (1980): “El gitanismo de Federico García Lorca”, en *De Lope a Lorca y otros ensayos*, Granada: Universidad de Granada, pp. 43-50.

Soupault, Philippe (1994): “Dalí, je lui en veux férocement”, en *Écrits sur l'art du XXe siècle*, Paris: Éditions Cercle d'Art, pp. 414-416.

Tavares, Mirian (2013): “A Máscara como revelação: o jogo de máscaras no cinema de Buñuel”, en Meunier, Philippe; y Samper, Edgar (eds.): *La Masque: une «inquietante étrangeté»*, Publications de l'Université de Saint-Etienne. [E-Libro].

Zambrano, María (1982): “Un capítulo de la palabra: “El idiota” (Homenaje a Velázquez)”, en *España, sueño y verdad*, Barcelona: Edhasa, pp. 93-107.

## Artículos

Balbuena Rivera, Francisco (2011): “R. D. Laing: un ‘rebelde’ que desafió el orden psiquiátrico imperante”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Nº 31 (112), pp. 679-691.

Béhar, Henri (1983): “Heureuse méprise: Raymond Roussel et les surréalistes”, *Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. MELUSINE*, Vol. VI (“Raymond Roussel en gloire”), pp. 41-60.

Bradnock, Lucy (2010): “Life in the Shadows: Towards a Queer Artaud”, *Papers of Surrealism*, Nº 8, pp. 25-53.

- Buchanan, Ian (2006): "Is a Schizoanalysis of Cinema Possible?", *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, Vol. XVI, N° 2-3, pp. 116-145.
- Calder, Jorge (2006): "Sala de máquinas: aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 14, pp. 1-16.
- Carnero, Guillermo (2005): "Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y *Viaje a la luna*, de García Lorca", *Arte y Parte*, N° 56, pp. 26-41.
- Cooke, Alexander (2005): "Eternal Return and the Problem of the Constitution of Identity", *The Journal of Nietzschean Studies*, N° 29, pp. 16-34.
- De Francisco, Andrés (2012): "La odisea de la identidad", *Claves de Razón Práctica*, N° 221, pp. 40-44.
- De Villena, Luis Antonio (2014): "La plástica gay en tiempos de Lorca", *Descubrir el Arte*, N° 184, pp. 66-69.
- Díez Patricio, Antonio (2011): "Creencia y delirio", *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, N° 31 (109), pp. 65-85.
- Donovan, Miyasaki (2003): "The evasion of gender in Freudian fetishism", *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society*, Vol. VIII, N° 2, pp. 289-298.
- Ezcurdia, José (2012): "Cuerpo y sustancia en la filosofía de Spinoza: la perspectiva deleuziana", *Conatus, Filosofía de Spinoza*, Vol. VI, N° 12, pp. 33-43.
- Fernández Gonzalo, Jorge (2011): "El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud", *A Parte Rei*, N° 75, pp. 10-24.
- Fuentes Carrasco (2005): "Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, N° 27, pp. 41-60.
- García de la Concha, Víctor (1977): "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *Cuadernos de Investigación Filológica*, N° 3, pp. 63-86.
- Gelas, Bruno (1983): "Du débordement à l'impuissance polémique: Antonin Artaud et les surréalistes", *Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. MELUSINE*, Vol. V ("Politique-Polémique"), pp. 24-36.
- Guattari, Félix (1992): "Pour une refondation des pratiques sociales", *Le Monde Diplomatique*, Octubre, pp. 26-27.
- Ibarz, Virgili, y Villegas, Manuel (2007): "El método paranoico-crítico de Salvador Dalí", *Revista de Historia de la Psicología*, Vol. XXVIII, N° 2-3, pp. 107-112.

Insúa, Patricia; Grijalvo, Jorge, y Huici, Pello (2001): “Alteraciones del lenguaje en la esquizofrenia: Síntomas clínicos y medidas psicolingüísticas”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Vol. XXI, N° 78, pp. 27-50.

Iribas Rudín, Ana (2006): “Salvador Dalí desde el psicoanálisis”, *Arte, individuo y sociedad*, Vol. XVI, pp. 19-47.

Jacobs, Bruno (2011): “Notas sobre la ciudad onírica”, *Salamandra (Grupo Surrealista de Madrid)*, N° 19-20, pp. 102-104.

Juranville, Alain (1986): “De la communication en psychanalyse”, *Frénésie Revue. Histoire, Psychiatrie, Psychanalyse*, N° 15, pp. 47-67.

Lala, Marie-Christine (2001): “Le réel en jeu (Artaud/Bataille/Breton)”, *Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. MELUSINE*, Vol. XXI (“Réalisme-Surréalisme”), pp. 51-60.

Lara, Antonio (1982): “El amor y el cine”, *Revista de Occidente*, N° 15-16 (*Extraordinario III: sobre el amor*), pp. 175-186.

Leitman, David I.; Sehatpour, Pejman; Higgins, Beth A.; Foxe, John J.; Silipo, Gail; y Javitt, Daniel C. (2010): “Sensory deficits and distributed hierarchical dysfunction in schizophrenia”, *The American Journal of Psychiatry*, N° 167, pp. 818-827.

López, Ignacio Javier (2001): “Film, Freud and paranoia: Dalí and the representation of male desire in An Andalusian Dog”, *Diacritics*, Vol. XXXI, N° 2, pp. 35-48.

Löwy, Michael (2004): “Charge explosive. Le surréalisme comme mouvement romantique révolutionnaire”, en *Europe. Revue littéraire mensuelle* (“Le romantisme révolutionnaire”), N° 900, pp. 192-202.

Löwy, Michael (2007): “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, *Acta Poetica*, N° 28, pp. 75-92.

Lucero, Guadalupe (2012): “Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze”, *Revista Internacional de Filosofía*, N° 55, pp. 121-141.

Malabou, Catherine (2010): “The Eternal Return and the phantom of difference”, *Parrhesia*, N° 10, pp. 21-29.

Mañero Rodicio, Javier (2013): “Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1939”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. XXIII, pp. 209-258.

Martín Martín, Fernando (2003): “Un chien andalou: El subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí”, *Laboratorio de arte*, N° 16, pp. 287-318.

Miller, Charles F.B. (2013): “Artaud’s Heliogabalus”, *Papers of Surrealism*, N° 10, pp. 16-40.

- Minguet I Batllori, Joan María (2001): “Buñuel, Dalí y Un chien andalou: el enredo de la creación”, en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios hispánicos sobre la imagen*, Nº 37, pp. 6-19.
- Moine, Raphaëlle, y Taminiaux, Pierre (2006): “From Surrealist Cinema to Surrealism in Cinema: Does a Surrealist Genre exist in film?”, *Yale French Studies*, Nº 109 (“Surrealism and its others”), pp. 98-114.
- Molina Barea, María del Carmen (2013): “Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia”, *Archivo Español de Arte*, Vol. LXXXVI, Nº 341, pp. 29-48.
- Molina Barea, María del Carmen (2012): “Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte”, *Anales de Historia del Arte*, Nº 22, pp. 167-192.
- Navas Ocaña, Isabel (2009): “La crítica al surrealismo en España”, *Bulletin hispaniae*, Vol. 111, Nº 2, pp. 551-581.
- Nicolás Martínez, Pilar (2006): “Análisis de las relaciones temáticas entre las obras de Federico García Lorca: *Viaje a la luna* y *El público*”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, Nº 3, pp. 263-288.
- O’Sullivan, Simon (2010): “Guattari’s Aesthetic Paradigm: From the Folding of the Finite/Infinite Relation to Schizoanalytic Metamodelisation”, *Deleuze Studies*, Vol. IV, Nº 2, pp. 256-286.
- O’Sullivan, Simon (2001): “The Aesthetics of Affect. Thinking art beyond representation”, *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. VI, Nº 3, pp. 125-136.
- Ortega, Noé (2011): “Los objetos suicidas”, *Salamanda (Grupo Surrealista de Madrid)*, Nº 19-20, pp. 94-97.
- Pawlik, Joanna (2010): “Artaud in performance: dissident surrealism and the postwar American literary avant-garde”, *Papers of Surrealism*, Nº 8, pp. 25-46.
- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel (1990): “El liberalismo institucionalista en la Residencia de Estudiantes: una ética, una estética”, en *Studia histórica. Historia contemporánea*, Nº 8 (“Estudios sobre el liberalismo”), pp. 77-88.
- Personneaux, Lucie (1982): “Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotage”, *Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. MELUSINE*, Vol. II (“Marges non-frontières”), pp. 96-106.
- Peyre, Henri (1964): “The Significance of Surrealism”, *Yale French Studies*, Nº 31, pp. 23-36.

Plaza Chillón, José Luis (2014): “Una proyección gráfica de la palabra: los dibujos ‘abstractos’ y vibracionistas de Federico García Lorca”, *De Arte. Revista de Historia del Arte*, Nº 13, pp. 216-239.

Poyato Sánchez, Pedro (2011): “Suspensión del sentido y repetición en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962)”, *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, Nº 3, pp. 3-16.

Puyal, Alfonso (1999): “¡Vaya marista!, la versión literaria de Un perro andaluz”, *Cuadernos de la Academia. Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, Nº 5, pp. 237-255.

Rampérez, Fernando (2007): “Poética y ética en Buñuel, llamando al asesinato”, *Escritura e imagen*, Vol. III, pp. 135-161.

Rico, Beatriz; del Pino, Isabel; *et. al.* (2013): “ErbB4 Deletion from Fast-Spiking Interneurons Causes Schizophrenia-like Phenotypes”, *Neuron*, Nº 18 (79), pp. 1152-1168.

Rodríguez Kauth, Ángel (2004): “Intento de contribución psicobiográfica de Salvador Dalí”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. XVI, pp. 5-18.

Royo, José Manuel (2011): “Realidad de la revuelta, razones de la utopía”, *Salamandra (Grupo Surrealista de Madrid)*, Nº 19-20, pp. 17-26.

Román Alcalá, Ramón (2006): “Retórica, vida y arte: sobre el carácter artístico del conocimiento”, *Almirez*, Año XIV, Nº 15, pp. 115-132.

Ruiz de Samaniego, Alberto (2012): “El ruiseñor chino. El arte de la fuga de Raymond Roussel”, *Arte y Parte*, Nº 96, pp. 13-38.

Sánchez Vidal, Agustín (1997): “Luis Buñuel y los insectos”, *Los Artrópodos y el Hombre*, Nº 20, pp. 451-461.

Scopelliti, Paolo (1992): “Une contribution surréaliste à la psychanalyse: *l’Immaculée Conception* d’Eluard et Breton”, *Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. MELUSINE*, Vol. XIII (“Le surréaliste et son  $\psi$ ”), pp. 49-70.

Tavares, Mirian (2010): “Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico”, *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, Vol. XVIII, Nº 35, pp. 43-51.

Tavares, Mirian (2007): “Da poesia de Buñuel ao cinema de García Lorca”, *Graphos. Joao Pessoa*, Vol. IX, Nº1, pp. 13-23.

Tonnet-Lacroix, Eliane (1992): “Un point de vue de psychiatres: surréalisme et ‘schizoïdie’”, *Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme. MELUSINE*, Vol. XIII (“Le surréaliste et son  $\psi$ ”), pp. 163-170.



Ugarte Pérez, Javier (2006): “Biopolítica. Un análisis de la cuestión”, *Claves de razón práctica*, Nº 166, pp. 76-82.

Utrera Macías, Rafael (2007): “Impacto y efecto de *Un perro andaluz* en la poética de Lorca y Alberti.” *Comunicación*, Nº 5, pp. 115-130.

Vendrell, Josep M. (2001): “Las afasias: semiología y tipos clínicos”, *Revista de Neurología*, Nº 32, pp. 980-986.

### **Recursos web**

Castro, Eugenio; Rojo, José Manuel; Monteverde, Julio; y Martínez, Lurdes (2007): “Seminario: El surrealismo en su presente”, Grupo Surrealista de Madrid. Accesible en <http://gruposurrealistedemadrid.org/eugenio-castro-jose-manuel-rojo-julio-monteverde-lurdes-martinez-seminario-el-surrealismo-en-su>.

Deleuze, Gilles (1980) : Cours de Gilles Deleuze à Vincennes *Anti-Œdipe et autres réflexions*, 27/V/1980. Accesible en [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=68](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68).

Deleuze, Gilles (1981): Cours de Gilles Deleuze à Vincennes *La peinture et la question des concepts*, III-VI/1981. Accesible en [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=44](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=44).

Deleuze, Gilles (1982): Cours de Gilles Deleuze à Vincennes *Cinéma/Image-mouvement*, XI/1981-VI/1982. Accesible en [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=17](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17).

Deleuze, Gilles (1983): Cours de Gilles Deleuze à Vincennes *Une classification des signes et du temps*, XI/1982-VI/1983. Accesible en [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=124](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=124).

Deleuze, Gilles (1984): Cours de Gilles Deleuze à Vincennes *Cinéma/ Verité et Temps. La puissance de faux*, XI/1983-VI/1984. Accesible en [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=260](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=260).

Deleuze, Gilles (1985): Cours de Gilles Deleuze à Vincennes *Cinéma/ Pensée*, X/1984-VI/1985. Accesible en [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=3](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=3).

Mesa del Castillo, Miguel (2012): *Víctimas de un mapa. Arquitectura y resistencia en el tiempo del a cultura flexible*, Universidad de Alicante. Accesible en [http://gloriagduran.com/?page\\_id=1915](http://gloriagduran.com/?page_id=1915).

O’Sullivan. Simon (2005): “Notes towards a Minor Art Practice”, *Drain: Journal of Contemporary Art and Culture* (online journal), Vol. V. Accesible en [http://www.drainmag.com/contentNOVEMBER/RELATED\\_ESSAYS/Notes\\_Towards\\_Minor\\_Practice.htm](http://www.drainmag.com/contentNOVEMBER/RELATED_ESSAYS/Notes_Towards_Minor_Practice.htm).

Poyato Sánchez, Pedro (2008): “Vanguardia cinematográfica española, Buñuel y Dalí. El caso de *Un chien andalou*”, *Annali Online di Ferrara- Lettere*, Vol. II, pp. 145-162, Accesible en [annali.unife.it/lettere/article/download/165/114](http://annali.unife.it/lettere/article/download/165/114).

## Prensa

Saura, Carlos (2013): “...y San Luis Buñuel subió a los altares”, *EL PAÍS*, 29/VII, p. 50.

## Filmografía

Buñuel, Luis (1929): *Un Chien andalou*. [Filmoteca Española; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales]

\_\_\_\_\_ (1930) *L'Âge d'or*. [Llamentol]

\_\_\_\_\_ (1933) *Las Hurdes, tierra sin pan*. [Scerén]

\_\_\_\_\_ (1950) *Los olvidados*. [Gran Vía Musical de Ediciones]

\_\_\_\_\_ (1952) *Subida al cielo*. [DeAPlaneta]

\_\_\_\_\_ (1953) *Él*. [Divisa]

\_\_\_\_\_ (1954) *Abismos de pasión*. [Divisa]

\_\_\_\_\_ (1954) *Robinson Crusoe*. [Llamentol]

\_\_\_\_\_ (1955) *Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)*.

[Ultramar Films; Alianza Cinematográfica]

\_\_\_\_\_ (1956) *Cela s'appelle l'aurore*. [Filmax]

\_\_\_\_\_ (1956) *La mort en ce jardin*. [Universal Studios]

\_\_\_\_\_ (1959) *Nazarín*. [Divisa]

\_\_\_\_\_ (1961) *Viridiana*. [Tribanda Pictures]

\_\_\_\_\_ (1962) *El ángel exterminador*. [Tribanda Pictures]

\_\_\_\_\_ (1964) *Le journal d'une femme de chambre*. [Universal Pictures Iberia]

\_\_\_\_\_ (1965) *Simón del desierto*. [Video Mercury Films]

\_\_\_\_\_ (1967) *Belle de jour*. [Manga Films]

\_\_\_\_\_ (1969) *La voie lactée*. [Universal Studios]

\_\_\_\_\_ (1970) *Tristana*. [Luke International]

\_\_\_\_\_ (1972) *Le charme discret de la bourgeoisie*. [Universal Studios]

\_\_\_\_\_ (1974) *Fantôme de la liberté*. [Universal Pictures Iberia]

\_\_\_\_\_ (1977) *Cet obscur objet du désir*. [Universal Pictures Iberia]

Dulac, Germaine (1928): *La coquille et le clergyman*. [Doriane Films; Light Cone]