

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE PSICOLOGÍA, EDUCACIÓN Y
COMUNICACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TEMA:

**La música electrónica como sublimación de la pulsión en las
toxicomanías: análisis de la vida de Gustavo Cerati.**

AUTOR:

Pazos López, Diego Andrés

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TUTOR:

Psic. Cl. Rendón Chasi, Álvaro Andrés, Mgs.

Guayaquil, Ecuador

9 de febrero del 2024



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE PSICOLOGÍA, EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por **Pazos López, Diego Andrés**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Psicología clínica**.

TUTOR

f. _____

Psic. Cl. Rendón Chasi, Álvaro Andrés, Mgs.

DIRECTORA DE LA CARRERA

f. _____

Psic. Cl. Estacio Campoverde, Mariana de Lourdes, Mgs.

Guayaquil, a los 9 días del mes de febrero del año 2024



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE PSICOLOGÍA, EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Pazos López, Diego Andrés**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación: **La música electrónica como sublimación de la pulsión en las toxicomanías: análisis de la vida de Gustavo Cerati**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Psicología Clínica**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 9 días del mes de febrero del año 2024

EL AUTOR

f. 

Pazos Lopez, Diego Andres



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE PSICOLOGÍA, EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Pazos López, Diego Andrés**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **La música electrónica como sublimación de la pulsión en las toxicomanías: análisis de la vida de Gustavo Cerati**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 9 días del mes de febrero del año 2024

EL AUTOR:

f. _____

Pazos Lopez, Diego Andrés



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE PSICOLOGÍA, EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN

CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

INFORME DE ANÁLISIS COMPILATIO



TEMA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN: La música electrónica como sublimación de la pulsión en las toxicomanías: análisis de la vida de Gustavo Cerati

AUTOR:

Pazos López, Diego Andrés

INFORME ELABORADO POR: Alvaro Rendón Chasi - TUTOR

f. 

Rendón Chasi, Alvaro Andrés

Guayaquil, a los 29 días del mes de enero del año 2024

AGRADECIMIENTO

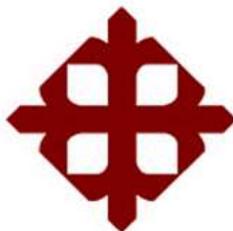
Me gustaría agradecer a mi gran amigo David Aguirre, a un gran analista Lautaro Ranieri, a mi tutor Álvaro Rendón, a mi otra tutora Tatiana Torres, a mi directora de carrera Mariana Estacio, a mi profesor favorito y gran amigo Miguel de La Rosa, a mi tutor de prácticas Rodolfo Rojas y mis compañeros de clases que me motivaron a ganar experiencia, para no tener miedo de escoger un tema un poco inusual. Gracias por sus intervenciones bibliográficas, personales y analíticas, que me permitieron imitar su mentalidad de pensar por fuera de lo establecido. Siempre entre risas, abrazos, pasión, y discusiones profundas y académicas. Por su paciencia a mis fallas y su apoyo incondicional.

También me gustaría agradecer a Blanca Nájera, a Javier García y a Piedad Ortega, por salvar mi vida en su consultorio. Por darme la pauta, de que lo que más me apasionaba en la vida, no debía matarme al mismo tiempo y por impulsarme a buscar soluciones responsables para expresar mis ideas.

DEDICATORIA

Quisiera dedicar este texto a todo aquel que, apasionado por la música electrónica o cualquier tipo de música, está batallando con alguna adicción o un mal estilo de vida que le hace daño. Al final, sin esos lectores, bailarines, público presente, amigos, Djs, Productores, Promotores y participantes de los Beats, esta tesis no sería nada. Y ninguna de las fiestas que la representa tampoco.

Quisiera que esta dedicatoria resalte la importancia de la salud mental en algo tan divertido como puede ser el baile y el encuentro con el otro, como una posibilidad por fuera de la adicción autodestructiva.



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE PSICOLOGÍA, EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

(NOMBRES Y APELLIDOS)
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

(NOMBRES Y APELLIDOS)
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

(NOMBRES Y APELLIDOS)

ÍNDICE

RESUMEN	XII
ABSTRACT.....	XIII
INTRODUCCIÓN	2
Planteamiento del problema de investigación	5
Variables	7
Pregunta general:	9
Preguntas específicas:	9
Objetivos	9
Objetivo General:.....	9
Objetivos Específicos:.....	9
Justificación	9
CAPÍTULO 1 Pluralismo Cultural Electrónico	12
La prehistoria de la Música electrónica, un recorrido de cientos de años. 12	
El inicio del <i>Sampling</i> y las cintas de Tapes	15
Europa y las primeras mujeres electrónicas	18
Robert Moog y la primera síntesis de sonido.	20
Stockhausen.....	22
Kraftwerk y Actualidad	25
CAPÍTULO 2 Pulsión y Sublimación	28
La sublimación como paradoja. Una danza entre el goce y el deseo	28
Lacan y el escabel.....	35
Palomera y la sublimación analítica	39

Interpretaciones sobre Deleuze, Guattari y la música electrónica	43
CAPÍTULO 3 Toxicomanías y Música Electrónica.....	48
Introducción a Leo Felipe y su <i>Historia Universal de After</i>	48
Sinatra y las ‘adicciones’ en la música electrónica.....	56
Byung- Chul Han y Pascal Quignard. El Discurso Capitalista y el odio a la música.....	63
CAPÍTULO 4 Metodología	70
Unidades de investigación.....	70
Objetivos Específicos.....	70
Caso Único.....	70
Música electrónica.....	70
Sublimación	70
Toxicomanías	71
Enfoque	71
Paradigma.....	72
Método, técnicas e instrumentos de recolección de datos	73
Población	74
CAPÍTULO 5 Presentación de resultados.....	75
Estudio de caso de la vida de Gustavo Cerati	75
¿Porque Gustavo Cerati es un Músico Electrónico?	75
¿Qué fue aquello que Gustavo Cerati pudo sublimar con la Música Electrónica?	77
¿Cómo se relaciona la muerte de Gustavo Cerati con las Toxicomanías?	81

CONCLUSIONES	82
REFERENCIAS	87

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1:	41
-----------------	----

RESUMEN

La cultura contemporánea establece una íntima conexión entre la música electrónica y el consumo desmedido de drogas. Sin embargo, existe otro polo que conecta la música electrónica con la sublimación entendida desde el psicoanálisis. Se demuestra un vínculo con el discurso capitalista que propone Jacques Lacan, algo que impulsa a la búsqueda mortífera más allá del principio de placer que propone Sigmund Freud. Este trabajo pretende explorar las razones por las cuales un sujeto tomaría la decisión de pertenecer a cualquiera de las caras que ofrece la música electrónica, investigando así las diferencias entre las comunidades de goce de los after-parties y los lazos sociales formados a partir de la búsqueda de nuevas técnicas de creación de la belleza estética. Con el estudio del caso biográfico de la vida de Gustavo Cerati, esta investigación permite ubicar las coordenadas subjetivas específicas, a la hora de establecer el contraste entre las múltiples opciones de destino de la pulsión. El análisis de estos eventos históricos permite mostrar los momentos en los que se acercan o se alejan, al principio de realidad freudiano sublimando simbólicamente en las obras, o gozando autísticamente en las drogas.

Palabras clave: *Pulsión; Sublimación; Goce; Música Electrónica; Toxicomanías.*

ABSTRACT

Contemporary culture establishes an intimate connection between electronic music and the excessive consumption of drugs. However, there is another pole that links electronic music with sublimation as understood in psychoanalysis. Also, there is an association demonstrated with the capitalist discourse proposed by Jacques Lacan, something that drives the deadly pursuit, beyond the pleasure principle proposed by Sigmund Freud. This work aims to explore the reasons why an individual would decide to belong to either of the facets offered by electronic music, thus investigating the differences between the enjoyment communities of the after-parties and the social bonds formed through the pursuit of new techniques for creating aesthetic beauty. Through the biographical case study of Gustavo Cerati's life, this research allows the identification of specific subjective coordinates when contrasting the multiple options of impulse destination. The analysis of these historical events reveals moments when they approach or distance themselves from the Freudian reality principle, symbolically sublimating in artworks, or indulging autistically in drugs.

Keywords: *Unconscious; Sublimation; Enjoyment; Electronic Music; Drugs; Social Bond.*

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de música electrónica en el proceso de sublimación, hay una actividad específica en la creación. Este trabajo pretende explorar la relación de la pulsión de muerte con su contrario en la sublimación. Según Soae, podemos encontrar el destino de la sublimación, en “la satisfacción de la pulsión propia de la actividad estética” (2023). Proponiendo una brecha que corresponde a la clínica y al tema central de este ensayo, que girará en torno a los tipos de cuerpos que gozan y evitan al otro en su fórmula libidinal, a partir de las toxicomanías.

Por otro lado, en Freud, el arte habla de la transformación de la pulsión dentro de un mecanismo del aparato psíquico. Existe una profunda relación entre la subjetividad del artista y la calidad estética de su obra, por lo tanto, el sujeto sublimador, pretende realizar una mutación de lo latente a lo manifiesto sobre un ‘objeto a’ caído.

Se puede tomar en cuenta la subcultura “dance” o “rave”, como un espacio donde se evidencia un ambiente de consumo, donde se pueden encontrar comunidades de goce. Sin embargo, las toxicomanías se construyen por coordenadas que, en primera instancia, suceden fuera de la pista de baile. No sería un lenguaje psicoanalista generalizar que todos los “ravers” son consumidores, ya que esto no respetaría la subjetividad de cada caso.

Vemos claramente lo que en términos de Lacan sería un desenganche, del Otro, digámosle el Otro social, el Otro de lenguaje, el Otro sexo, etc. A mi gusto, el verdadero toxicómano muestra de una manera patética, que con su patología prescinde del Otro del lenguaje y busca una operación que no pase por allí, que prescinde del sexo y encuentra una respuesta libidinal diferente y, por supuesto, que podría aislarse totalmente del Otro social. (Naparstek, 2005, p. 24)

El goce pone al sujeto en una posición de vacío donde no necesita del Otro, por lo tanto, en el sujeto toxicómano, se debe tener en cuenta que su consumo proviene de una función. La función de hacer con el vacío, del no-

lazo social y de evitar la no-relación sexual. Es un agujero en la ley del Nombre del Padre, con un deseo materno que deja un gran estrago. El cuerpo del toxicómano que goza de sí mismo, cuestionaba la economía libidinal de la masturbación, el fantasma y la culpa.

De esta forma se propone contrastar el hedonismo vaciado de sentido, que está cargado de pulsión de muerte y excesos, con el goce intencionado, como una modalidad de lazo con el otro y que proviene del estímulo auditivo, el baile de los cuerpos y sus cargas libidinales. Según David Stubbs, la música electrónica “en sus mejores momentos, ha ofrecido amplios panoramas de lo que los seres humanos son capaces de hacer con su inventiva y su imaginación cuando se liberan de las cadenas de los miedos y las costumbres y el conservadurismo” (2019, p. 11).

El siguiente trabajo pretende demostrar el siguiente enunciado: el trabajo de un DJ, un productor, o un *live performer* genera una sublimación compartida y se representa en el acto del sujeto de crear un show específico dedicado al Otro. Es una localización en el propio espacio y tiempo subjetivo, que representa un *No-Todo* que se evidencia en el acto artístico. Con un sin número de significantes e interpretaciones, sobre la pulsión de vida y de muerte, el “no-todo” del artista electrónico, también se puede evidenciar en los tipos de público y sus intenciones al asistir a este tipo de espacios. Suelen estar predeterminados a un sonido que forma parte de su identidad.

En la producción de la música electrónica y en la mezcla de la misma se anudan significantes, tanto en la creación musical como en el baile. En esta actividad el creador de la música o el que la baila, tiene la opción de escoger si subjetivar o no lo que la sublimación le ofrece. Si bien el vacío de la no-relación sexual se hace presente en la fiesta también, esta se consagra a la existencia de una relación sublime y analítica entre el artista y el público.

A esta investigación le corresponde el Dominio 5: Educación, comunicación, arte y subjetividad. La música representa uno de los artes más ancestrales. Gabriel Pavelka en su libro sobre *La transferencia con música en la adolescencia*, explica que la música viene de la época de la caverna, donde se creaba con “la naturaleza, el agua, la lluvia, las piedras, como percusión,

los primeros sonidos utilizados hace 200.000 años como inspiración de la producción musical” (2023, p. 138).

Desde otra perspectiva, en la teoría de Gilles Deleuze y Felix Guattari se habla que, las tecnologías digitales y análogas han contribuido a la globalización mediática de la música electrónica: “La materia sonora ya no se coagula en estructuras o frases, sino que vibra en un flujo molecular de singularidades e intensidades” (Paci & Quinz, 2022, p.1).

La UCSG deja el siguiente enunciado sobre el Domino 5:

La cultura entendida como conjunto de significados compartidos en contextos sociohistóricos estructurados y el arte como materialización estética de significación e interpretaciones diversas, sistema simbólico en interacción permanente con otros sistemas simbólicos en el seno de la cultura (UCSG, s.f.)

Tocar el tema del arte es igual a hablar de sublimación, de tal forma que es lo mismo que hablar de subjetividad. El sujeto del psicoanálisis se pronuncia por medio de este registro simbólico y encuentra un canal en el que se puede hacer con la castración. Un canal en el que se puede producir el lazo social y donde la pulsión puede ser desviada.

El eje del Ministerio de Salud Pública que corresponde a esta problemática, es el de Salud y bienestar. En lo que corresponde a la salud mental, esta se encuentra dentro de este eje, por un tema de calidad de vida. Existe una crisis sanitaria donde se juega la vida y la muerte, dentro del consumo excesivo de tóxicos, tanto de los ilegales propiciados por el mercado narcotraficante como los legalmente comercializados por la industria farmacéutica.

Otro problema social que enfrentamos es el relacionado al suicidio y al consumo de drogas. La tasa de suicidio se ubicó 6,12 por cada 100 mil habitantes en 2020. Para los adolescentes el suicidio es la primera causa de muerte. Al 2018, según los Registros Estadísticos de Egresos Hospitalarios respecto a la niñez y adolescencia (menores de 18 años),

de cada 100 egresos hospitalarios por sintomatología asociada al consumo de alcohol y drogas, 2 fallecieron. (secretaría nacional de Planificación, 2021)

Dentro de la clínica psicoanalítica se busca la subjetivación del paciente en relación a su malestar. Es la intención de que el paciente pueda llegar a una responsabilidad subjetiva de sus decisiones conscientes e inconscientes. Es el paso de una persona o un ciudadano del mundo, a un sujeto con una historia de vida y traumas infantiles que asumir.

Con respecto al objetivo de investigación del Plan de Desarrollo Sostenible que se relaciona con la investigación, está el de salud y bienestar, en el punto 3.4. Una vida más digna en términos de salud mental y calidad de vida: “Para 2030, reducir en un tercio la mortalidad prematura por enfermedades no transmisibles mediante la prevención y el tratamiento y promover la salud mental y el bienestar” (ONU, 2022, p. 1).

Planteamiento del problema de investigación

La manifestación a investigar será la música electrónica, su importancia con respecto a la forma en la que estimula el cuerpo, y también en los fenómenos psíquicos que le acontecen dentro del campo de la clínica. El tema a tratar específicamente es el trabajo con sujetos con consumo toxicómano, desde el panorama actual cultural, de los múltiples géneros electrónicos y las subculturas del “rave”.

Esta problemática corresponde al tabú de las drogas y la juventud, siendo la post pandemia un reflejo del estrago que queda en temas de salud mental a nivel mundial. Fenómenos de nuevas drogas sintéticas como el fentanilo, la mentira del *tussi* en América Latina, en Europa el *GHB*, entre otros, representan una crisis para la salud pública, por la cantidad de muertes que generan.

Según Gabriel Bernardo, en su carta de agradecimiento a Leo Felipe en *Historia Universal del After*, explica:

No es ninguna novedad que las fiestas de música electrónica surgieron en el panorama mundial como expresión de los movimientos de resistencia de los cuerpos subalternos, negros, latinos y LGBTQIA+, como tampoco lo es el hecho de que estos mismos movimientos fueron apropiados por las elites blancas (Felipe, 2022, p. 11).

La música electrónica como un espacio globalizado de masificación consumista, produce un cuestionamiento sobre la clínica y las coordenadas que se puedan presentar en el consultorio. “La música electrónica como una práctica de migración y nomadismo, de guerrilla cultural y resistencia contra los monopolios, es un fenómeno del cual debemos estar advertidos antes de que este se nos presente.” (Paci & Quinz, 2022, p.1).

En parte, se puede pensar del “RAVE” como una comunidad de goce, o un pseudo grupo Mono sintomático de un gremio de identificación. En estos espacios se puede evidenciar un contraste entre los síntomas (principalmente toxicómanos) y la producción de una sublimación compartida. Una sublimación que anude el lazo social y permita trabajar estos comportamientos autodestructivos, desde una defensa que desvíe la pulsión hacia otro camino.

Paci y Quinz concluyen en su texto deleuziano sobre la música electrónica, que la técnica de *sampleo* representa la capacidad psíquica de estos géneros. Citando a Rolf Grossman: “El *sampling* como procedimiento artístico-productivo se insinúa en la transmisión finalizada de la fuente al destinatario, como se encuentra ejemplificada en el modelo de Shannon” (Paci & Quinz, 2022, p.144).

Aquí podemos evidenciar la sublimación del arte simbólico, ante la angustia real, de un acto artístico entre la fuente y el destinatario. Si bien la sublimación es un ideal imposible de sostener en cada una de las manifestaciones del malestar, al menos es una herramienta para saber-hacer con el vacío de la no-relación sexual.

Por otro lado, los tóxicos tienen una función de la ley, una función legal con respecto a un *Nombre del Padre* que se ha difuminado, junto con el deseo. La sustancia en sí, no es un demonio ni un dios, como socialmente pueden ser interpretados. En las toxicomanías se torna problemático el consumo, dependiendo de cuál es el vínculo del sujeto con el tóxico.

Haciendo alusión al discurso capitalista Naparstek establece el siguiente postulado sobre la guerra contra las drogas:

Ahora bien, hay un momento central que me interesa destacar, que tiene que ver con el período donde se instala la adicción o la toxicomanía o la drogodependencia -depende como se la llame- como tal. Este momento está en íntima relación con la guerra de los EE.UU. que es cuando se empieza a usar de manera sistemática la morfina, un derivado del opio, fundamentalmente en los hospitales de campaña para calmar los dolores y, cuando termina la guerra comienzan a aparecer las adicciones a la morfina; a esto se lo llamó "mal militar". (2005, pág. 16)

Variables

Variable dependiente: La música electrónica; las toxicomanías.

Variable Independiente: La sublimación como destino de la pulsión.

La música electrónica se refiere a "música realizada con el medio de la electricidad, pero no usando la guitarra como base" (Stubbs, 2019, p. 11). Son sonidos que van más allá de la música y generan omnipresencia en los ámbitos del deporte, televisión, la filosofía, las artes visuales, la música no-electrónica, la política, las identidades nacionales y raciales. Todo esto en un mundo que vive una contemporánea era post espacial.

Desde otro ángulo, con respecto a la sublimación:

Es precisamente el término de transformación el que más veces insiste a lo largo del libro y el que da al término de *Aufhebung* todo su peso ya que muestra que el símbolo se crea a partir de la negación (supresión

y superación) del objeto natural. Esto es lo que se pone de manifiesto en el artista por medio de su arte: en verdad se necesita que el objeto natural sea suprimido, se necesita sustraerlo, aislarlo, para que se convierta en símbolo. (Palomera, 2023, citado por Soae, 2023. p. 14)

Como la represión en la neurosis, Freud plantea los mecanismos de defensa que constan de apaciguar las pulsiones de vida y de muerte, que se representaban en el inconsciente de forma temporal. Pero también demuestra que había algo que se transformaba superiormente. Parecido a la represión, aparece la sublimación como la forma socialmente aceptada de destino de la pulsión. Hacer algo útil para el gran Otro de la sociedad. Freud refiere a algo, que en el real tiene una carga libidinal de angustia y hostilidad y que, gracias a la sublimación, este algo podría ser transmutado en la belleza estética.

La toxicomanía representa conflictos edípicos, no conflictos de grandes o bajas cantidades de estupefacientes. “En realidad no solamente desde el punto de vista psicoanalítico, es algo que está así en otros discursos, en donde las cantidades y las sustancias no hacen al toxicómano” (Naparstek, 2005, pág. 19).

Lo que corresponde al toxicómano es una relación funcional con un partenaire que, en este caso, el partenaire sería el tóxico. Una economía libidinal que permite hacer con el vacío, un vacío de sentido, el vacío sexual o el vacío de la angustia. Es el goce del mismo cuerpo sin necesidad del cuerpo del otro, por medio de un tóxico que simplemente formula un disfrute autista.

El contexto socio-económico del after-party en Sudamérica, según Leo Felipe (2022) corresponde a una sociedad post capitalista/fascista, que intenta resistir con sus cuerpos a las injusticias asesinas del privilegio. “Debido al desmantelamiento total del sector cultural impulsado por el gobierno fascista de Bolsonaro, el mercado es lo único que quedó en pie” (Felipe, 2022). Una realidad socio-política especial, en la que Leo Felipe evidencia una interminable lucha del populismo vs el fascismo-capitalista.

Pregunta general:

- ¿Cómo la música electrónica puede ser uno de los destinos de la pulsión, gracias a la sublimación, en sujetos con consumo toxicómano?

Preguntas específicas:

- ¿Cuáles son las características del sin número de géneros de la música electrónica, dentro de su recorrido histórico?
- ¿Qué es la sublimación como destino pulsional, desde la teoría psicoanalítica?
- ¿Cómo se inscriben las coordenadas del goce, en un sujeto con consumo toxicómano?

Objetivos

Objetivo General:

Analizar la música electrónica como un destino pulsional sublimatorio en sujetos con consumo toxicómano

Objetivos Específicos:

1. Caracterizar la música electrónica dentro de eventos históricos y de construcciones de géneros musicales, por medio del uso de fuentes bibliográficas.
2. Describir el concepto de sublimación como uno de los destinos posibles de la pulsión desde la teoría psicoanalítica, por medio del uso de fuentes bibliográficas.
3. Detallar las características de las toxicomanías desde una perspectiva psicoanalítica incluyendo el análisis del caso de la vida de Gustavo Cerati.

Justificación

La música electrónica es un fenómeno actual que conlleva una masificación globalizada. Por esta razón, la filosofía, el psicoanálisis y otras disciplinas del saber no se han hecho esperar para desarrollar teorías y paradigmas sobre esta anomalía. Tomando en cuenta su auge en los años

90s y sus orígenes hace más de 100 años atrás, lo que corresponde a la psicología clínica, es atender esta problemática, ya que en el consultorio podrían manifestarse síntomas relacionados a estas patologías.

La exploración desde las toxicómanas se da por el hecho que en estos ambientes se evidencia el consumo, de ciertas comunidades de goce específicas. La música electrónica empezó como una identificación cultural para grupos minoritarios: mujeres en la producción musical, comunidades afro-americanas, comunidades LGBT+, emigrantes latinos y personas de estratos sociales que no llegaban a ser lo suficientemente aceptados, para poder disfrutar de la música, el baile y el ocio, en lugares exclusivos.

El proceso de la música electrónica es en beneficio cultural y de la sociedad. Desde esta perspectiva se construyen plazas de trabajo, espacios de fraternidad, se intenta promover la igualdad de género, el ocio de forma segura y se puede volver el motor de deseo de vida, de una comunidad cada vez más grande.

La musicalidad en una ciudad aporta en lo individual y en lo colectivo, ya que detrás del hedonismo de las masas existe un intento de curación social. Esta curación se intenta dar específicamente por medio de la sublimación pulsional de los cuerpos, que es lo que corresponde a la clínica psicoanalítica dentro del plano de las patologías.

Una de las limitaciones que presento la investigación fue teórica, ya que la sublimación al representar un anudamiento, también representa un ideal. Es ideal sublimar la pulsión, sin embargo, no-todo se puede sublimar. De la misma forma, la investigación psicoanalítica no ha analizado mucho el tema de la música electrónica, siendo este enfoque algo inusual bibliográficamente. Esto puede presentar sesgos subjetivos en los textos escogidos como referencias que, desde la perspectiva del sujeto del inconsciente, se pueden contrargumentar académicamente.

El enfoque metodológico para esta investigación será descriptivo haciendo uso del método cualitativo: Analizando, indagando y cuestionando las subjetividades complejas dentro del orden de las toxicomanías. Se

recolectó información teórica sobre la música electrónica, dentro del campo del psicoanálisis y la filosofía. Por último, también se realizará el estudio de caso de la vida de Gustavo Cerati.

CAPÍTULO 1

Pluralismo Cultural Electrónico

La búsqueda por la experimentación del sonido, da sus primeros indicios con la novela utópica de Francis Bacon Nueva Atlantis, que data del año 1626. En esta novela Bacon escribe unos pasajes en el que se refiere a nuevos métodos de hacer música. Nuevos instrumentos, técnicas, ideas, voces e imitaciones que producen estos extraños sonidos totalmente originales para quien los crea. De esta forma se establece uno de los primeros cimientos, de la conexión experimental entre la ingeniería y la producción de sonidos musicales electrónicos. (Francis Bacon 1626, citado por Stubbs, 2023, p. 56)

La prehistoria de la Música electrónica, un recorrido de cientos de años.

Estas producciones musicales imaginarias en aquella época, eran conectadas por los lectores de Bacon, con cierta deidad de creencias religiosas. Era algo visto como una música divina o de otro planeta. Un siglo después estas técnicas empezaron a replicarse en la vida real. “Tenemos también diversos ecos extraños y artificiales, que reflejan la voz numerosas veces y que, por decirlo así, la zarandean” (Francis Bacon 1626, citado por Stubbs, 2023, p. 55).

Por ejemplo, en Rusia, la creación del “*denis d’or*” en 1748 por Vaclav Prokop, mezclaba el efecto del electromagnetismo de imanes, con las cuerdas vibratorias de un piano. Esto fue replicado como prototipo del “orquestrión”, que es un tipo de proto-órgano. Luego en 1752 se descubrió la naturaleza eléctrica de los rayos por la cometa de Michael Faraday. Fue una manifestación de lo que se avecinaba, un mundo pretecnológico seguido de la revolución industrial. Otro gran ejemplo de esto es el clavecín eléctrico, que es una especie de piano impulsado por electricidad estática.

A esto Beethoven va a intervenir con ideas revolucionarias de composición: “La música es el suelo eléctrico en el que el espíritu vive, piensa e inventa... Todo lo eléctrico estimula al espíritu a una creación musical fluida

y precipitada” (Beethoven s.f., citado por Stubbs, 2023, p. 56). Incluso, la electrónica se estaba volviendo tanta influencia en aquella época, que Beethoven tiene la historia que intentó curar su sordera con el Galvanismo y corrientes eléctricas. Eran prácticas que circulaban en el origen de todo tipo de rumores, que nunca cumplían con sus propósitos y hoy en día lo podemos comprobar mejor.

La historia continúa con Thadeus Cahill, que fue uno de los impulsores en inventar la primera máquina de escribir eléctrica. En pleno siglo 19, Cahill saliendo de la adolescencia, empezó a desarrollar un método para emular sonidos convencionales de instrumentos clásicos. Gracias a dinamos eléctricos, se replicaban sonidos de piano y violín, en un proceso en el que se corrigieron detalles mínimos en un largo periodo de tiempo.

“Técnicamente, podría haber habido Electro Pop ya en los años treinta” (Stubbs, 2019, p.34). En esa época, Evgeny Sholpo y Nikolai Voinov iban a construir lo que sería el primer proto sintetizador: “Utilizaba un sistema de discos rotatorios y permitía crear versiones artificiales de melodías clásicas y populares en sintonía con la nueva era electrificada e iluminada por vapor de sodio”. (Stubbs, 2019, p.34) La mayoría de los músicos electrónicos del siglo XX, son prácticamente invisibles en su momento y sus inventos no tendrían gran repercusión. Así como Paul Hindermith y John Cage que, en 1939 en plena época de guerras, empezaron a jugar con la idea del disco de Vinilo no solo para escuchar sino como instrumento.

Personajes como Luigi Russolo, Edgar Varese y uno de sus sucesores Frank Zappa, van a influenciar en esta historia de forma revolucionaria. Van a solidificar tecnologías que hagan lo inimaginable en la tentativa de una edición de sonido especial y espacial. En la década de 1950, el concepto de sonido como melodía empieza a cambiar a un concepto distinto, el *‘ruido’* como experimentación.

Todo cambió con la llegada de la revolución industrial, cuando el pintor Luigi Russolo publicó en 1913, el manifiesto futurista del “arte de los ruidos”. Russolo quería plasmar sus ideas de ilustraciones, en sonidos y

música. En este texto se defendía la siguiente idea: “la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción” (Russolo 1913, citado por Stubbs, 2023, p. 71).

De igual modo, Russolo pudo crear los famosos generadores de ruido para establecer ambientes sónicos y acordes al nuevo siglo propulsado por las máquinas. Era una máquina que producía estruendos, ruidos sobre metales, sobre maderas, sobre piedras o sobre pieles. También rayos, explosiones, pitidos, silbidos, susurros, murmullos, entre muchos otros sonidos que, en aquel momento de la historia, era música percibida como un delirio.

Edgar Varese por otro lado, nació en París en 1883, pero creció en un pueblo muy tranquilo y silencioso llamado Borgoña. En su juventud murió su madre, lo que lo obligó a mudarse con su padre a Turín, iniciando así su interés por la música. Aquí, Varese comienza sus estudios de ingeniería en un politécnico, donde siempre estuvo en contra de la tradición y su rigidez.

Varese fue creando una nueva forma de componer música y logró fundar en su adultez, la organización “Composers’ Guild”. Creada para fomentar esta forma única de creación contemporánea, en la década de los 50’s en la ciudad de Nueva York. La ciudad más dinámica e industrial de todo el mundo en aquella época.

Sus obras más importantes, en la idea de ir en contra de lo preestablecido son: Hyperprism para nueve instrumentos de viento y percusión (1923); Poème électronique (1958); Intégrales para once instrumentos de viento y cuatro percussionistas (1925). Varese decía en sus textos que, con sus creaciones musicales, él quería dejar clara la idea del repudio a las cuerdas. “Edgar Varese esperó hasta su vejez la tecnología que le permitiera realizar sus visiones musicales” (Stubbs, 2019, p.89).

De alguna forma u otra, Edgar Varese dejó su legado con su mayor Fanático, Frank Zappa. En 1955, cuando tenía 15 años, Zappa logró comunicarse con su ídolo por medio de cartas. Varese tuvo la chance de

responder una de esas cartas con un mensaje de aliento, antes de morir un año después a los 72 años.

Frank Zappa fue en su mayoría un músico de jazz, blues y rock. Pero en la década de los 70s, Zappa conoció un nuevo instrumento fabricado en Nueva Inglaterra, llamado el "Synclavier". Es una especie de proto-sintetizador, que tenía la intención de emular cualquier sonido de instrumento clásico a la perfección. Zappa llegó a este instrumento por la insatisfacción que sentía al escuchar los sonidos de orquesta. Luego de esto, Zappa se aventuró por una revolución musical de nuevos géneros, que iban a ser llamados Avant Garden. Música experimental de Vanguardia como provocación sonora.

Por estos personajes históricos, y sus hitos de vida, podemos construir la sublimación de la música electrónica como una particular solución. Eventos como la muerte de una madre, la insatisfacción del ser, la contemporaneidad de un mundo cambiante y la creación de conocimiento, forman parte de un vacío que se intenta suplir. Un vacío que puede tomar el discurso del amo aplastante o puede intentar conectar con la idea de que la música electrónica es un destino de la pulsión.

El inicio del *Sampling* y las cintas de Tapes

La música electrónica va a producir una especie de técnica sublimatoria especial para su proceso creativo. El famoso *Sampling*, que en su definición vendría a ser un verbo, es un fragmento de otra grabación musical como obra propia. Sus primeros destellos en obras publicadas, demuestran una importante conexión entre Los Beatles y Frank Zappa. Entre estos años fueron creadas canciones como *Strawberry Fields Forever* y *I am The Walrus* y así, muchos años después se va a consolidar el gran invento de Pierre Schaeffer de la música concreta.

En 1984, *La Musique Concrète* se establece como una tendencia, por los fundamentos teóricos de la radiodifusión en Francia. Está ligada a la aparición de nuevas herramientas tecnológicas y representa el cambio de

contexto de un sonido fijado en algo tangible. Establece con firmeza el concepto de lo analógico y, en resumidas cuentas, primero vendría a ser una cinta o tape, en su futuro sería un vinilo y en la contemporaneidad sería un CD. Era una forma nueva de editar el sonido: Separándolo, cortándolo, agrandando o achicando al gusto. Su finalidad era alterar la estructura de una canción o una obra para siempre.

Sus orígenes constan de la siguiente cita:

Los años cincuenta fueron una edad de oro para la *musique concrete*, una música hecha de sonidos encontrados, ensamblados a partir de grabaciones en cintas magnéticas cortadas y manipuladas en el estudio; Pero no buscó ni logró una aceptación popular y permaneció tan alejada de la imaginación del público como los oscuros descubrimientos de un laboratorio. (Stubbs, 2019, p.34)

Dentro de la sublimación, está la búsqueda por la virtud de las técnicas estéticas. Por lo tanto, la búsqueda de mejorar estas habilidades, da como resultado la fijación en un soporte, como la cinta de casete o tapes. Esta revolución de técnicas estéticas, hizo que las estructuras armónicas de la música cambien para siempre. De esta forma se pudo llegar a la misma importancia que podría representar, una partitura tocada por un piano.

En 1968, los Beatles publican una canción llamada *Number 9*, que ha sido la obra de la *Musique Concrete* más aclamada, en el sentido de alcances musicales masivos. Es una canción que presenta una técnica de repetición de una misma frase específica, algo que hoy en día, podría ser llamado como un *Loop*. Un *Loop*, vendría a ser una recopilación de *sonidos* sampleados, arreglados de tal forma que suenen como un bucle. Un bucle que podrá ser editado de múltiples maneras y en una infinidad de combinaciones.

Esta manifestación tiene un preámbulo en la década de los 40, cuando el escocés Ronald McLaren emigra a Norteamérica para producir animaciones en un canal nacional en Canadá (Habiendo pasado unos años en Nueva York). McLaren Pintaba los Tapes Negativos de las películas en el área donde iba la banda sonora óptica. Esto resultaba en sonidos experimentales que

podían variar sus texturas, como láseres de una película Sci-Fi o el motor de una nave espacial. Su proyección en pantalla resultaba en puntos en movimiento, sincronizados con estos sonidos experimentales. McLaren hizo alrededor de 70 películas y murió en 1987 con 72 años, la mayoría de sus obras son intensas y de vanguardia.

La combinación de técnicas experimentales, van a producir experiencias únicas. Nuevos espacios psíquicos, en los que el sujeto podría depositar sus pulsiones más íntimas. El *sampling* permite un poco al inconsciente romper la barrera de la represión, recordando escenas del pasado, modificándose en el presente, en un intento de personalización. El *Loop*, por otro lado, representa un bucle. Es un símbolo de la continuidad, algo que podría verse desde el discurso psicoanalítico como una especie de anudamiento o una banda, dependiendo de cómo esté editada.

El marco simbólico de la psique presenta significantes bases, denominadas como S1, que emergen como nudos persistentes en el tejido del goce. Estos elementos, reiterados y repetidos, ejercen su influencia en lo más íntimo de la experiencia subjetiva. La interacción entre el deseo y la carencia, se ve en los S1 entrelazados, que crean una cadena donde la repetición revela las manifestaciones del lenguaje en la economía libidinal.

El sujeto del lenguaje o *parletre*, atrapado en estos significantes, se puede ver llamado a navegar la perpetua interacción entre la sublimación y el goce. Los S1 brillan en el oscuro del goce, marcando el camino de la búsqueda incesante de significado y plenitud. Los S1 ejercen su poder en el escenario del inconsciente, donde la danza interminable de la repetición, revela la inevitable circularidad humana.

En el marco simbólico de la psique, los significantes amos, o S1, guardan semejanza con los bucles hipnóticos de la música electrónica llamados *Loops*. Así como los bucles musicales, los S1 repiten su presencia incansablemente, como pulsaciones rítmicas que reverberan en el tejido del goce. Estos S1, al igual que los bucles, son fragmentos sonoros que se enlazan, generando una cadena que se reinventa con cada repetición.

En el deseo, los S1 se convierten en puntos de retorno, marcando la persistencia del lenguaje en la experiencia subjetiva. A través de su repetición, los S1 no sólo estructuran el discurso interno, sino que también sirven como flujo constante de la economía libidinal.

Los bucles hipnóticos de la música electrónica capturan la esencia de la repetición lacaniana: un retorno incesante y circular inherente del deseo humano. De manera análoga o digital, los S1, como bucles simbólicos, que configuran lo más íntimo del sujeto, delineando un viaje donde el goce y la significación convergen en una danza eterna. En el mejor de los casos.

Europa y las primeras mujeres electrónicas

A medida que la tecnología se desarrollaba, nace otra forma de sublimación, de la mano de una fuerza femenina que exploró más allá del sonido. Delia Derbyshire nació en Reino Unido en el año 1937. Siempre fue una estudiante destacada, por lo que consiguió una beca para estudiar matemáticas, aunque se iba a graduar también de la carrera de música en el transcurso. A temprana edad había aprendido a tocar violín, aunque era una alumna prodigio del piano y una gran intérprete.

Delia fue una de las pioneras de la particular técnica de la síntesis de ondas. Trabajó sobre los siguientes conceptos: la onda sinusoidal, la onda cuadrada y el ruido blanco. De esta manera Delia hizo un gran descubrimiento para la música electrónica. Bajo la síntesis y la edición de la onda del sonido, se podía conseguir el resultado de cualquier sonido posiblemente imaginado.

El sonido Blanco en definición, es el resultado de la combinación de todas las frecuencias juntas, de igual forma como la luz blanca. Era lo que aparecería en el momento de no conseguir una señal en la radio o en la TV. Cuando hay interferencias, esta señal blanca aparecerá como el resultado de muchas señales juntas. Por ejemplo: El ruido de los circuitos del televisor, las múltiples señales de baja intensidad independientes entre sí, entre otras señales que podrían aparecer según la infinidad de condiciones.

Luego de su descubrimiento, el mundo lo iba a utilizar para ayudar a los niños a dormir, ya que permitía crear cierta barrera de sonido, como una herramienta contra el sueño ligero. Este ruido blanco, imita la función de un ruido constante de un ventilador y de esa forma ayuda a los niños y a los bebés para conseguir un sueño más profundo.

Por estos descubrimientos, Delia es considerada la madre de la música electrónica, ella trabajaba en el taller radiofónico de la BBC, con un oscilador de 12 canales que se podían secuenciar. Se utilizaban espacios y herramientas realmente grandes y fue así como Delia se convirtió en la mente creadora de la banda sonora de la serie televisiva Doctor Who, en la década de los 60s. Para crear el tema, el sonido fue pensado con *sobre tonos* y *armónicos*, todo esto antes de la creación de los proto-sintetizadores con los que Frank Zappa empezó a experimentar en los 70s.

Los armónicos son combinaciones de diferentes frecuencias al mismo tiempo, en una especie de sincronización de tonos. Para conseguir este efecto, los aparatos de Delia tenían una cuerda pulsada, que permitía la manipulación de tapes para ralentizar o acelerar los sonidos y obtener diferentes tonos. A esto se le conoce como *Pitch*.

La inspiración en esta historia se encuentra en Daphne Oram, que, en la década de los 50s, tenía una técnica distinta a la de Delia. Daphne dibujaba en tapes para reproducir sonidos de onda permitiendo plantear lo siguiente.

Pensar en un sonido como un ruido, lo suficientemente fuerte para apaciguar otros ruidos, y que sirva a la hora de dormir, es un gran símbolo de la sublimación subjetiva. Es un saber hacer, con el real que se produce durante el insomnio, a través de la creación sublimatoria de la música electrónica.

En contraste, el concepto de deseo se lo explica como una función más allá de lo biológico. En épocas de la primera enseñanza, en el seminario 6: *El deseo y su interpretación* (Lacan, 1997), se ubica este concepto en una función de brújula. Luego Lacan ubica que las brújulas apuntan todas hacia el Padre. Los indicios de un patriarcado y la salida del Padre como concepto

psicoanalítico marcaban esta era. En su estilo paradójico, Lacan explica que el deseo es intrínseco del ser humano, pero es producido por la falta y nunca se satisface del todo.

Eran los trabajos musicales que, sí se permitían publicar para instrumentistas muy virtuosas, que no podían enseñarle su arte al mundo. Bajo esta modalidad extraña y experimental, las obras quedaban prácticamente en el anonimato para el mundo comercial.

Era un gran grupo de subjetividades que no eran reconocidas, por sus trabajos de calidad. Eran sonidos tan extraños y particulares, que era inimaginable pensar en su creador. En símbolo de resistencia, las mujeres tomaron ventaja de esta situación para explotar su creatividad. Una noble muestra sublimatoria del que-hacer con el malestar imaginario de las fórmulas de la sexuación en una sociedad patriarcal.

La idea de los armónicos electrónicos en forma de onda, tenía la intención de crear sonidos nuevos para Delia. Pero en 1967, cuando el mundo estaba conmocionado por el programa 'Apolo' y el cambio en la televisión del Blanco y Negro al Color, Robert Moog pudo presentar su primer sintetizador Modular.

Robert Moog y la primera síntesis de sonido.

Robert Moog nació en Nueva York en el año 1934 y murió en el 2005. En el 2002, 3 años antes de su fallecimiento, fue premiado por la academia del Grammy a su labor de *innovaciones técnicas y creativas*. Cuando era niño, por el deseo de su madre, fue estudiante de piano. Sin embargo, decidió seguir el camino de su padre de las ingenierías y en 1965 iba a conseguir el título de doctor en ingeniería. Sin embargo, la historia de sublimación empieza, cuando Robert a sus 15 años descubre un aparato ruso llamado *El Theremin*.

El Theremín producía sonidos por medio de válvulas de vacío, con dos canales osciladores que existen aún en el presente. Este aparato tiene la particularidad de ser controlado sin la necesidad de contacto físico y al mismo

tiempo trabaja con filtros de frecuencias. El Theremín trabajaba bajo los principios de la radiodifusión y sus innovaciones. En aquella época esto le permitió a Rober Moog, descubrir una proto modulación de las ondas del sonido.

Según Stubbs (2019) instrumentos como *el Theremin y las ondas Martenot*, iban a ser el único impacto que tuvo la música electrónica en aquella época. Estas nuevas herramientas: “denotan la rotación ominosa de platos voladores o la actividad de antenas alienígenas en series televisivas o películas clase B, que funcionaron como proyecciones de la paranoia estadounidense” (p. 35).

La Paranoia que luego iba a proyectarse con la era robótica, sobreponiéndose por sobre la era humana, iba a ser un gran punto sublimatorio para los artistas de música electrónica de aquella época. Este sonido por medio de un acto sublimatorio político, sale de esa psiquis paranoide y se convierte en un símbolo.

Robert Moog logró llegar a un video tutorial de cómo armar un Theremín, y luego de eso comenzó a fabricarlos en los Estados Unidos. Esto le permitió a él y a su padre, construir cierta fortuna en la década de los 60s. Luego, Moog va descubrir un instrumento nuevo parecido a un piano electrónico, ya que conoce a Raymond Scott, el productor de la música de los dibujos animados de Warner Bros. Este instrumento era capaz de generar melodías de forma aleatoria, similar a cómo lo había conseguido Delia Derbyshire con los armónicos.

Un año antes de conseguir su doctorado, Robert Moog presentó el primer Sintetizador Modular, en la convención de Sociedad de Ingeniería de Audio en Los Ángeles. Su negocio despegó y el mundo musical empezó a cambiar. Las obras producidas con el Sintetizador Moog fueron reconocidas en varios premios Grammy e incluso en el famoso *Soundtrack* de la película *La Naranja Mecánica*, dirigida por Stanley Kubrick en 1971.

Thome Holmes, el especializado más importante hoy en día en síntesis de estos instrumentos específicos, afirma que Robert Moog: “sacó a la música

electrónica de los laboratorios y la llevó a los escritorios de músicos y las compañías discográficas” (Holmes 2018, citado por Stubbs, 2023, p. 40).

Al comenzar la década de los 1970, Moog se iba a superar a él mismo. Fue creando un nuevo modelo instrumental revolucionario, por su tamaño, precio y movilidad. Así comenzó la producción del primer “Minimoog”, que tenía las cualidades de ser pequeño, contar solo con tres osciladores y ser de salida monofónica. Esto lo transformó en un aparato altamente accesible, portátil y económicamente más razonable que los modelos anteriores. Hoy en día se puede conseguir un *Minimoog* original, por el precio de 5,000 dólares aproximadamente, dependiendo del modelo.

Los modulares hasta ese momento solo se habían tomado en cuenta para la producción y su precio rondaba los 10 mil dólares. La creación de este nuevo modelo, tenía la intención de aportar como un instrumento musical más. Pretendía ser utilizado en una presentación en vivo por un tecladista, por lo que el *Minimoog* contiene una tarjeta de sonido estable y era de tamaño portátil.

Sus herramientas generaban tonos sólidos, en un gran rango de efectos, lo que hizo que el *Minimoog* expandiera la música electrónica de forma exponencial. Hoy en día el *Minimoog* sirve como un gran elemento en el montaje de un cualquier show en vivo. Se vendieron más de 13 mil copias en la década de los 70s, y su imagen fue reconocida como la imagen comercial de la síntesis de sonido.

En poco tiempo, fue utilizado por las principales bandas de Rock, que hacían fusiones con la electrónica. Proyectos musicales como: Yes, Tangerine Dream y Gary Numan, iban a comenzar un momento de la historia, en el cual las canciones iban a dejar de ser llamadas canciones para ser llamadas “*tracks*”.

Stockhausen

Karlheinz Stockhausen es para David Stubbs (2019): “El compositor más grande del siglo XX” (125) nació en Mödrath Alemania y sufrió la muerte

de su madre y de su padre en la guerra, a la temprana edad de 13 años. Para ganarse la vida en la guerra fue auxiliar de ambulancia, algo que lo iba a llevar a presenciar mucha muerte. Esto lo impulsó a ser pianista de entretenimiento en cantinas, donde podía recolectar colillas de cigarrillo, armar nuevos y venderlos en el mercado negro.

Así se le permitió estudiar Música y filosofía en la Universidad de Colonia (1928-2007) y fue reconocido por sus innovaciones en el campo de la música electrónica, con su enfoque vanguardista en la composición contemporánea. Inspirado en Pierre Schaeffer, luego de conocerlo, Stockhausen iba a explorar la tecnología electrónica en la composición musical, trabajando con cintas magnéticas y generadores de sonido.

En plena década de 1950 iba a llevar la música a nuevos territorios sonoros con diferentes obras que no tienen una estructura fija, “sino que consiste de micro y macro evaluaciones de sonido y forma”. (Stubbs, 2019, p. 120) Iba a generar teorías sobre el universo que trascendieron el futuro de la música como: *la ansiedad pianística*, *la música electrónica instantánea*, *el dark ambient*, entre otros.

La obra *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), es una composición que utiliza grabaciones de voz de un niño y sonidos experimentales para crear una experiencia sonora única. Otra obra significativa de Stockhausen es *Kontakte*, que incorpora elementos electrónicos e instrumentos acústicos en tiempo real, en una misma cantidad balanceada, creando una fusión innovadora del sonido, entre lo electrónico y lo tradicional.

Su capacidad para romper con las convenciones musicales establecidas y explorar nuevas fronteras, han dejado una huella duradera. Su show de la obra *Kontakte* puede ser visto como uno de los primeros *Live Sets*, dirigidos a un nicho de gente especial, pretencioso, oscuro y extraño. Un grupo selectivo que disfruta de la experimentación en la ambientación sonora, con diferentes equipos, ajustes y dinámicas auditivas.

Stockhausen agarra elementos de bandas sonoras de himnos nacionales, cortes de radio de frases políticas, ondas de interferencia, entre otros sonidos, para manipularlos de tal forma que creaba un: “universo inexplorado e inexplorado transmitiendo a la humanidad su mensaje abstracto, constante y frenético” (Stubbs, 2019, p. 124).

En un mundo avasallado por la guerra, Stubbs le adjudica la maestría de Beethoven a Stockhausen, ya que tienen: “la misma sensibilidad sinfónica, el mismo sentido dramático para saber cuándo atacar y cuándo retroceder, el mismo sentido general de la ubicación y la arquitectura” (Stubbs, 2019, p. 120).

Sus atmósferas son apocalípticas y tenían la intención de provocar cierta clarividencia sobre una purga de la humanidad, que él veía como necesaria para ayudarla a renacer. Stockhausen había abierto una puerta nueva en el mundo de la edición del sonido por medio de cintas.

En este momento de la Historia, se va a formar otro de los puentes sublimatorios en el lazo social, que hacen de esta historia una búsqueda del deseo psicoanalítico.

Cuando John Lennon (con la ayuda de Yoko Ono) produjo *Number 9*, los *loops* ya existían. Las obras apocalípticas de Stockhausen ponían con *loops*, una bandada de gansos cantando el himno nacional francés o si no, armaba un coro de una muchedumbre sollozando por la destrucción, solo con sonidos *loopeados* de una cantata del Himno de Suiza.

¿Si estableces la pregunta de investigación, qué pulsión específica están sublimando estos artistas pioneros? Según Stubbs (2019), Kraftwerk respondería: “hablando en términos metafóricos, que no tenían padres, que estaban rehaciendo la música popular como huérfanos culturales. Stockhausen bien pudo haber sentido que no tenía progenie artística” (p. 137).

Es el *Real* de la falta de un padre, presentado en la neurosis como la aprobación nunca conseguida, insatisfecha de la histeria, o el carácter auto

reprochador de la obsesión. Un anudamiento dentro del lazo social, que permita hacer con la angustia de la muerte, es bienvenido en el mundo analítico como un recurso sublimatorio. Es la sublimación analítica, que se relaciona a una sublimación con el otro, aquella que permite la salida de un *Loop* y sus *significantes amo* que se muestran al gozar, comprobando la construcción de su respectiva paradoja.

Kraftwerk y Actualidad

En 1973 el grupo electrónico alemán “Kraftwerk”, publica su primer álbum llamado *Autobahn* y utiliza varios tipos de sintetizadores, incluyendo el *Minimoog*. Esta música estaba inspirada en los viajes por la carretera, y sus canciones además de utilizar sintetizadores, contiene instrumentos clásicos como pianos y guitarras. Se presenta un nuevo efecto de voz llamado *vocoder*, que era una imitación de la voz de un Robot. Los sintetizadores más utilizados por Kraftwerk fueron: el Minimoog, el Arp Odyssey, el EMS y sus famosas baterías eléctricas secuenciadas o *Drum Machines*.

La música de Kraftwerk llegó masivamente a la radio, siendo una de las bandas más influyentes de toda la historia, que ni siquiera ha perdido vigencia en la actualidad.

Otro ejemplo fundamental para la trayectoria de la música electrónica en esta época es Pink Floyd. Cuando David Guilmore y Roger Waters compusieron “On the Run” y “Money”, del álbum “The Dark side of the Moon” (1973), ya el mundo estaba viendo la nueva cara de la sublimación musical.

Era una pieza escurridiza que consistía de una secuencia de ocho notas reproducida en Loop por un sintetizador AMS, pero parecido más una breve demostración de modernidad estereofónica que una exploración seria de una nueva dimensión instrumental que desafiara la hegemonía de las guitarras. (Stubbs. 2019, p. 42)

De esta forma Pink Floyd iba a moldear cierta vanguardia en la música electrónica, utilizando otros modelos específicos de los sintetizadores Moog. En 1975 utilizaron el llamado Taurus, que era un sintetizador de pedales. Sus

13 pedales eran similares en el diseño de los pedales del órgano, y eran conocidos por sus tonos de timbre bajo. Esta pedalera fue utilizada por Electric Light Orchestra, Genesis, Rush, Led Zeppelin y Parliament-Funkadelics (otra banda que será mencionada más adelante).

Al otro lado de la historia, el productor y compositor italiano Giorgio Moroder, encontró la magia cuando se juntó con la romántica Donna Summer. Con la ayuda del sintetizador Moog en 1975, crearon la canción "Love to Love You Baby" que iba a marcar un antes y un después, en la era del Funk.

Moroder llegó a crear un efecto sensual con la voz de Donna combinada a la síntesis del Moog. Fue una canción censurada inmediatamente, ya que se pensaba que su contenido era muy sexual y explícito. El adolescente promedio quedó fuera del público oyente, lo que hizo que se creen mitos sobre un tema: "tan mítico para el cómo el sexo mismo" (Stubbs, 2019, p. 15). Es una especie de proto-underground, que se da en la escena de la música bailable electrónica, o en los inicios de la cultura *Dance*. Una cultura que, hasta el día de hoy, permanece mayoritariamente afroamericana.

Regresando a 1978, Moroder iba a ser contratado para la película "Midnight Express". En este disco, el director Alan Parker le pidió a Moroder una canción con este nuevo estilo que tanto llamaba la atención. El *soundtrack* de *Midnight Express* además de alcanzar la lista de popularidad, fue galardonado con un premio Oscar de La Academia.

En 1977 lograron despegar en el estrellato con la canción "I Feel Love", que contiene una percusión totalmente analógica, creada por *Drum Machines* o Secuenciadores. Se estableció un nuevo género, el 'High-Energy Funk' (Música Disco de Alta energía). Esta canción se convirtió en un Himno para el mundo de la producción en la cultura Pop, y en la década de los 80 se mantuvo muchos años en lo más alto de las listas de popularidad. Esto deja a los sintetizadores en una posición de privilegio.

Cuando se logra la colaboración perfecta entre estos dos personajes, el curso de la música pasa por una especie de punto de no retorno. Giorgio y

Dona, abrieron las puertas de la cultura Pop para cualquiera que quiera participar de ella. Era un sonido que de entrada llamaba a la sublimación del cuerpo por medio del baile. Este Track imponía calidez y libertad, tan solo con una misma estrofa de 3 palabras que se repetía con diferentes entonaciones. Como un S1 sin la necesidad de ser un *Loop*

Prácticamente desde el momento en que desciende a tierra. “I Feel Love” se siente como un primer contacto: la puerta de la nave espacial que se abre lentamente, el encogedor rayo de luz verde. ¿Qué es esto? Brian Eno lo escucha y corre al estudio de David Bowie proclamando que tiene el futuro entre las manos. (Stubbs, 2019, p. 16)

‘*I Feel Love*’ coincide con la llegada de la televisión a colores al mundo y el programa Apolo. Según Stubbs fue una especie de Norte para lo que vecinaba en el siglo XXI, en un mundo en el que iban a salir películas y series como ‘*Star Wars*’, ‘*El Hombre Nuclear*’, ‘*Star Trek*’, entre otros.

Por otro lado, David Stubbs en la introducción de Sonidos de Marte, cuando actualiza a la música electrónica, expresa que hoy en día se representa un fenómeno globalizado, de condiciones capitalistas. La multiplicidad de formas de editar el sonido, hacen de la música electrónica hoy en día, un estilo de vida donde las obras publicadas, pueden llegar a sonar tanto en un gimnasio como en un elevador.

Con la era digital, absolutamente todos los géneros de la música que se publican, deben verse obligados a formar parte de dinámicas electrónicas y tecnológicas dice Stubbs. Donde cada canción que sale en las redes sociales, sin excepción, forma parte de una red de trabajo con productores que crean música en sus computadoras sin instrumentos. A veces, sin siquiera tener conocimientos musicales de armonías o de composición.

CAPÍTULO 2

Pulsión y Sublimación

Freud argumentó que los artistas pueden canalizar impulsos instintivos hacia la creación artística y transformar impulsos subjetivos reprimidos en obras de arte socialmente valoradas. También creía que este mecanismo desempeña un papel importante en la formación de la cultura y el desarrollo de la civilización, haciendo que lo reprimido encontrara una salida productiva en lugar de manifestarse de manera destructiva. Se cita lo siguiente:

Tendremos que circunscribir a las pulsiones sexuales, mejor conocidas por nosotros, la indagación de los destinos que las pulsiones pueden experimentar en el curso de su desarrollo. La observación nos enseña a reconocer, como destinos de pulsión de esa índole, los siguientes: El trastorno hacia lo contrario. La vuelta hacia la propia persona. La represión. La sublimación. (Freud, 1992, p.121)

La sublimación como paradoja. Una danza entre el goce y el deseo

El destino de interés en la sublimación, implica desvincular la pulsión de la represión, mediante una operación que incluye al yo, llevando a cabo un acto llamado sublimación. La sublimación, como cuarto destino pulsional, no es un goce autoerótico ni un acto de sometimiento al ideal. En su liberación del ideal entra como un tema aparte.

Freud encontró un ejemplo de sublimación excepcional en Leonardo da Vinci quien, en la soledad de su habilidad, sublimó su vida sexual detrás del deseo de la mirada. El cuerpo hablante, al sublimar, experimenta una satisfacción que encuentra su verdadero fundamento más allá del principio del placer.

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, es un texto biográfico, una reconstrucción, que Freud describe con el propósito de poner a prueba sus argumentaciones referidas a la sublimación, volcándolas a un estudio exhaustivo del artista... Es interesante recorrerlo con las ideas mencionadas: la exacerbación del ansia de saber, la exoneración de

las fantasías, el drenaje, el desvío y la transformación... Leonardo intentará recrear su multiplicidad de intereses. Aquellas (primeras marcas de satisfacción, del efecto de las palabras en el cuerpo) que tratará de recuperar recreándolas, una y otra vez, mediante su producción artística (Soae, 2023, p. 20).

Este texto pretende realizar la misma actividad analítica más adelante, basándose en el estudio del caso de la vida del artista argentino, Gustavo Cerati.

Por otro lado, Lacan (1997) en su primera enseñanza, en el seminario 7, titulado *La ética del psicoanálisis*, vincula principalmente la sublimación con el Registro Simbólico. Un lugar donde se construyen significantes, con sus respectivos significados culturales, esenciales para un sujeto.

De esta forma, sí conectamos estos dos conceptos, la sublimación de las pulsiones va a estar altamente relacionado con el lenguaje y sus *S1*'s. Esto va a permitir que los impulsos sean expresados y canalizados, a través de un lenguaje específico, en este caso la música electrónica.

En comparación, el trabajo de Miller consiste en definir una estructura de la sublimación, más allá del principio del placer, que conste de estas dos partes diferentes. Igual es necesario que estén profundamente conectadas, ya que se constituyen en sus límites mutuos, esta danza paradójica entre el goce y el deseo, entre la sublimación y el placer, entre la representación y el vacío.

Lopez, Perak y Canosa (2020) en su artículo para la universidad de Buenos Aires, titulado *Variaciones acerca de la creación: 'sublimación, invención, saber-hacer'*, comentan lo siguiente sobre Lacan: "Al comienzo de su enseñanza situaba, por un lado, la dimensión libidinal del principio de placer y, en su extremo opuesto, su más allá, equiparándolo al significante" (p.3).

Este texto va a resaltar de los escritos de Lacan, donde la sublimación no anula la pulsión, sino que más bien revela su naturaleza estructural. La pulsión encuentra su satisfacción alrededor de un vacío que se bordea. En

lugar de dirigirse directamente hacia un objeto, lo rodea, por lo que Lacan llama a la sublimación una *'estructura de borde'*.

En su seminario 16 (2008), Lacan habla sobre estos vacíos que comparten la misma topología dentro de las estructuras de borde de la sublimación. Esto forma la base de lo que él llama *la logística de la defensa* y destaca que su flujo es *rotacional*: el impulso es constante y siempre vuelve al mismo lugar, limitado por la estructura de borde. Es en este punto que introduce el punto de interés, y lo denomina:

La anatomía de la vacuola, es decir, una estructura topológica con un centro interdicto. De esta manera, el campo de goce se presenta como un campo agujereado, vaciado, sin representación. Se trata de un goce cuya condición de posibilidad está dada en la medida de circunscribir un vacío, un punto prohibido. (Lopez, Perak y Canosa, 2020, p. 4)

Este campo del placer relacionado con la sublimación artística, se presenta como un campo perforado y vacío sin ninguna representación, como el de una vacuola. Basándose en las ideas presentadas en el Seminario 7 (1988), Lacan afirma que la dialéctica misma del placer incluye la centralidad de una zona que está prohibida, porque el placer sería demasiado intenso. Esta zona está relacionada con el nivel de estimulación que se busca y se evita al mismo tiempo, así como con el límite justo y el umbral que se alcanza en esta danza paradójica sublimatoria.

Anteriormente, lo simbólico y lo libidinal se percibían como separados, pero Lacan los reúne ahora, por lo que podríamos decir que el punto clave sobre la sublimación recae en este saber-hacer con el Agujero. Es paradójico pensar que el Goce y el deseo, ambos son un vacío, siendo así "campos asimétricos, separados, pero que se corresponden mutuamente en la medida en que se constituyen en su límite con el otro." (Lopez, Perak y Canosa, 2020, p. 3). Lacan junta ambos conceptos, ya que uno no sería nada sin el otro, remarcando la diferencia de la representación.

En otro texto de la UBA titulado *Sublimación: un avatar de la pulsión. De la falta a la causa*, Analia Teitelbaum (2018), interpreta a Lacan y sus pensamientos sobre la danza entre el deseo y el fantasma.

El concepto de *fantasma* se relaciona estrechamente con la sublimación y su deseo de vida. Una construcción psíquica, que representa la escena fundamental de un deseo insatisfecho por la falta. La sublimación en este contexto, puede ser vista como un intento de darle forma y expresión simbólica al deseo, a través de la cultura y el lenguaje. Es una expresión simbólica tangible y estética, a través del encuentro con el otro y su lazo social, dentro de las construcciones fantasmáticas.

La sublimación, como el fantasma, responde al vacío de la causa. El ejemplo de la vasija, presentado por Lacan, ilustra la sublimación como una respuesta a ese vacío. Es una analogía de la invención de un alfarero alrededor del agujero, con el acto sublimatorio.

El acto sublimatorio implica la creación de un nuevo objeto a partir de ese vacío de significación. Requiere un trabajo simbólico, un contorno significativo alrededor de ese vacío para generar un objeto original que evoca y representa la falta. Este acto sublimatorio está vinculado a la pérdida y por eso se articula al duelo.

La búsqueda interminable de satisfacción a través de la creación cultural, se convierte en una danza perpetua entre el logro y la carencia. Así, la sublimación se manifiesta como una coreografía entre el goce y el deseo, entre la represión sofocante y la expresión cultural. El goce, para Lacan, no es simplemente un placer efímero; es una entidad más compleja y, a menudo, perturbadora.

En esta perspectiva, Lacan postula que no se experimenta la satisfacción pulsional, sino más bien singularidades del goce. El objeto, al elevarse, separarse y vaciarse de su función, se transforma en un tótem.

Este objeto perdido, aspirado a ser elevado en la sublimación, se revela y permite inscribirse como un representante de la falta, desviando así el

destino pulsional. Lacan sostiene que el "*Das Ding*" se refiere a un objeto perdido. Las manifestaciones inconscientes de la falta y la pérdida representan el "*Das Ding*" en la experiencia subjetiva

Desde la consideración de Lacan sobre el goce como un vacío central, surge la necesidad de cuestionar el significante que utiliza para referirse a la sublimación. Lacan equipara el campo de '*La Cosa*' (*Das-Ding*) con el campo del goce, más allá del principio del placer. La pregunta recae sobre la naturaleza del objeto superpuesto a la Cosa, elevado para ocupar el lugar del agujero del goce.

Estas manifestaciones permiten a Lacan ilustrar la sublimación como un proceso de vaciamiento de significado y pérdida de goce. El objeto se sitúa en el lugar de una '*Cosa*' (de la nada) y se despoja del significado demandado por el Otro del lenguaje, liberándose de los pensamientos que emanan del Otro. Se pierde el goce fálico del entendimiento, el goce que me aliena al Otro completándolo.

Marcel Duchamp, tomemos la *Rueda de bicicleta* y veremos que se trata de una operación consistente en sacar un objeto de la cadena de producción del mercado, un objeto industrial como la rueda de bicicleta, despojándolo de su utilidad y llevar a cabo una transformación profunda del mismo. (Palomera, 2023, citado por Soae, 2023, p. 15)

El goce persiste como un eco sutil, que resuena repetitivamente en el agujero. De ese mismo agujero en el que el goce se repite como un *Loop*, es de donde viene y debe venir, la creación cultural. Es un recordatorio de que, aunque el deseo se vea como una de las direcciones de la cura, sigue siendo un fenómeno que se nutre de la tensión entre la satisfacción y la insatisfacción. Entre el goce que se alcanza y el que siempre se debe escapar.

La sublimación, en última instancia, se erige como un equilibrio precario entre la domesticación cultural del goce y la persistente llamada de lo inalcanzable, de eso que se escapa.

Es el resto del deseo incestuoso insatisfecho primario del Edipo, que aparece como un llamado inalcanzable. La sublimación de esta angustia resulta, en el mejor de los casos, en el deseo insatisfecho por el saber y su análisis sintomático para la creación, dirigida hacia la búsqueda de la belleza. Una belleza que paradójicamente, como el goce y el deseo, es inalcanzable también. Por esta razón el artista real, siempre está en la búsqueda de más técnicas sublimatorias o de mejorar las que ya tiene.

Este resto va a hacer conceptualizado por Ernesto Sinatra en su libro "Adixiones", que va a ser trabajado más adelante: "En la actualidad, ellas aparecen como un resto del estallido universal micro totalidades configuradas a partir de un saber compartido y de un goce experimentado". (Sinatra, 2020, p. 168). Es el resto de la caída del Nombre del Padre que pretende ser llenado con satisfacción en el caso de las drogas. Aunque esto puede sublimarse parcial y significativamente con el arte, es el resto del síntoma el que es producido por la falta.

En la historia de la música electrónica, las sublimaciones que se conectan, generan lazo y ayudan a los sujetos a convivir con esta falta paterna, como decía Kraftwerk de los 'huérfanos culturales'. Todo esto a una escala global, utilizando un idioma universal como son los sonidos musicales.

La sublimación integra los deseos inconscientes en la estructura simbólica del ser hablante, permitiendo así que los individuos participen en la sociedad de una manera aceptable. Esto se hace mediante la creación de un 'Tótem' estético, que se establece en la inscripción de 'la falta'. Esto va a permitir que las formaciones del lenguaje, abran el canal de los significantes y sus encadenamientos.

Es eso que se arrebató en la primera infancia, lo que le permite al *parletre* tener lenguaje. Un ser hablante que anuda a través del arte. Sin este primer tiempo del trauma el sujeto no lograría sujetar un deseo, sacando la pulsión del cuerpo, en la creación de un Tótem o en la búsqueda de un padre.

Un *Parletre* que sublima, se está intentando suplir un deseo de vida para así reprimir "mejor", esto que se le hace insoportable e incapaz de

simbolizar. “Mejor” va entre comillas para demostrar la sublimación como un ideal de una tarea imposible. Esta es la tarea de reprimir mejor, que al menos bajo esta modalidad, provoca un desvío de la economía libidinal. De esa forma, para Lacan, la paradoja se vuelve esencial: ¿cómo puede la represión dar lugar a la creación? ¿Cómo puede el deseo, que se alimenta de la falta, conducir a la producción cultural?

La siguiente cita es del Seminario 7 de Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis*:

Freud nos la presenta con la actividad del artista, esto quiere decir literalmente la posibilidad para el hombre de transformar sus deseos en comerciables en vendibles bajo la forma de productos (...) La otra formulación consiste en decirnos que la sublimación es la satisfacción de la tendencia en el cambio de su objeto sin represión. (Lacan, 1988).

Si la sublimación se erige como un fenómeno intrincado del deseo, no puede faltar su paradoja psíquica contraria, que se desenvuelve en el goce. La sublimación, al canalizar el goce hacia la producción cultural, se enfrenta a la ambivalencia inevitable de la relación que se forma con un “objeto a” o lo anteriormente llamado como un tótem.

Este ‘objeto a’, siempre insatisfactorio, actúa como el faro que guía la búsqueda del goce que se sublima. La sublimación, en su relación con el ‘objeto a’, se convierte en un juego tenso entre la plenitud y la falta inherente a la búsqueda del deseo. De esta forma se crea una diferencia importante entre la sublimación y el gozar sin límites del consumo de drogas. Adelantando al siguiente capítulo.

Pero Lacan, va a decir que el arte siempre estará enredado en una dialéctica con el goce. En el acto de sublimar, el goce no se desvanece; más bien, se reconfigura, adoptando disfraces simbólicos y culturales.

Lacan y Freud concuerdan en que no toda sublimación es posible. La sublimación no salva al sujeto de su deseo, no puede enseñarse ni imponerse como una panacea. La dirección de la cura apunta a anudar la fuerza pulsional

al deseo. Por lo tanto, La enfermedad, como repetición y cárcel, brinda la oportunidad de revisar represiones, curar lo curable y lidiar con lo incurable.

La sublimación, al transformar el goce en un deseo culturalmente aceptable, desencadena una paradoja aún más profunda: el deseo se arraiga en la falta y se nutre de la insatisfacción.

Sí habría que reducir estos postulados a alguna pregunta fundamental, sobre las maneras socialmente aceptables de la sublimación, estas van a responder a construcciones fantasmáticas que responden a la pregunta neurótica de ¿Qué me quiere el otro? O ¿Qué quiere el otro de mí?

Lacan y el escabel

El concepto de "escabel" emerge como un simbolismo que encierra en sí múltiples significados. Remite a la idea de un taburete de tres patas: ejemplo de equilibrio y estabilidad. Si falta una pata, el taburete se caerá. De manera similar, el *Nombre-del-Padre* es un elemento importante en las estructuras. Si no está presente, la estructura no funcionará acorde a lo que instaura el Nombre del Padre (la represión). Un objeto modesto, pero en el contexto de la teoría lacaniana, se convierte en un espacio simbólico donde gracias a la sublimación y el arte convergen.

Es una forma sublime de enfrentar la incomodidad psíquica, que transforma tensiones en expresiones artísticas o creativas. El arte se convierte entonces en un medio para la sublimación del goce, proporcionando un soporte simbólico que permite al sujeto habitar su subjetividad.

Lacan (2006), en la última enseñanza, encuentra dentro de la sublimación, el escabel como un intermediario entre el deseo y su expresión, como un modo de anudamiento. Es un concepto que en parte deviene en una metáfora, donde lo vulgar es transmutado en obras culturalmente valiosas.

En el proceso de sublimación, el escabel se establece como una especie de altar. Es el Tótem que se mencionaba anteriormente, al

mencionar la sublimación como paradoja. Un lugar de transformación donde las pulsiones se elevan a la categoría de arte.

Retomando otra vez el seminario 23 de Lacan (2006), en su escrito '*Joyce el Síntoma*'. Desde su última enseñanza Lacan se introduce el concepto del *escabel* para explicar la relación entre el arte, los síntomas, el malestar y los vínculos. Y así Lacan empieza redefinir las ideas de narcisismo y sublimación.

Y por eso es un puro artífice, un hombre de saber hacer, lo que también se llama un artista" (LACAN 1975-76, 116). El saber hacer, artificio y artista serán formas de nombrar el modo de arreglárselas con el goce: "¿Qué es el saber hacer? Es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable, porque no hay Otro del Otro que lleve a cabo el Juicio Final (...). Esto significa que hay algo de lo que no podemos gozar. (Lopez y Perak, 2020)

Es explicado como una combinación única de significantes, un tejido simbólico que actúa como un lazo para sostener el equilibrio precario del sujeto entre *el ello, el yo y el superyo*. Por esta razón en el capítulo anterior se menciona como una especie de cuarto nudo.

A diferencia del síntoma, *el sínthome* no busca una resolución. Más bien, es una estructura única que permite al sujeto enfrentar las tensiones del inconsciente sin ceder a la demanda. Se presenta como una construcción simbólica que capacita al sujeto para habitar la creatividad y su propia singularidad.

El caso de James Joyce es importante en este contexto, ya que brinda su escritura como un reflejo de cómo la creación artística puede ser un instrumento para enfrentar los abismos del inconsciente, que en la psicosis están de una forma más cruda y primaria. "Es así como Freud define la sublimación: un objeto que tenga un valor social colectivo. La sublimación es un proceso que concierne a la libido de objeto que en la psicosis se halla replegada en el Yo". (Gentili, 2007).

Para enfrentar la realidad, La psicosis carece de la capacidad para simbolizar de manera metafórica. Por lo tanto, no tienen una "máscara" protectora que los resguarde de la verdad como la neurosis, y esto puede resultar insoportable. El arte implica crear una 'escena' en la que la psicosis pueda participar. "Su verdad carece de máscara, es su horror. La máscara es lo que le permite que algo se construya alrededor de un borde, tal que ese borde no sea un vacío en el que él resulte arrojado" (Gentili, 2007).

Esta afirmación sugiere que el principio de realidad y sin filtros es inherentemente horroroso para la psicosis, ya que no proporciona ningún límite o barrera que le permita construir algo alrededor de lo real. La metáfora de la máscara, sugiere que la construcción de un borde o límite es esencial para evitar ser arrojado al vacío. La psicosis carece de recursos que permiten al individuo dar forma y estructurar su realidad, proporcionando una especie de refugio contra el retorno de lo real

Al psicótico le está negada la posibilidad de tener imágenes a las cuales oponerse, decir que no a una realidad masiva que lo invade, esa ilusión es un colchón protector entre su humanidad, su cuerpo, en el sentido más orgánico, y las palabras. (Gentili, 2007)

En la experiencia psicótica se complica esta posibilidad de oponerse a las imágenes que invaden la realidad subjetiva del sujeto del inconsciente. La falta de una "ilusión" o "máscara" que actúe como colchón protector entre lo íntimo y lo *éxtimo*, resalta la vulnerabilidad de la psicosis. La conexión entre su humanidad orgánica y las palabras, se presenta como frágil, ya que se encuentra enfrentada a las palabras y las imágenes invasivas.

El ejemplo del caso de Vincent Van Gogh, sirve como un estudio de caso ya que, en el texto *Síntoma y Creación de Vicent Van Gogh* de la Universidad de Buenos Aires, establecen al artista como una psicosis:

En ese sentido, en Van Gogh encontramos un aumento en la producción de su obra y en su capacidad artística entre las primeras manifestaciones de su psicosis y el primer brote agudo. Luego el

trabajo se interrumpe por largos períodos y únicamente por breves momentos aparece la “clarividencia” de la etapa previa. No obstante, más allá de este incremento en la producción y de esta supuesta “clarividencia”, podemos señalar que, de todas formas, lo que prevalece es el desenfreno y las manifestaciones a nivel del cuerpo. En consecuencia, el síntoma no se vuelve escabel ya que no se constituye como el atril desde el cual elevar su ser. Sin embargo, a pesar de lo señalado, es posible ubicar intentos de compensación y de suplencia que trataremos de precisar en función de su huella y enseñanza clínica. (López, Mundiñano y Perak, 2021)

La vida y obra de Vincent van Gogh han sido durante mucho tiempo motivo de fascinación. Sus intensos y vibrantes cuadros son a menudo interpretados como una expresión de su turbulencia interna y dolor emocional. Las luchas de Van Gogh con la enfermedad mental, la pobreza y el aislamiento social están bien documentadas, y es evidente que su arte fue una forma de enfrentar su sufrimiento.

Fue una vida marcada por una serie de momentos trágicos. Conflictos en sus relaciones personales, fracasos amorosos y desafíos relacionados con su carrera y salud mental. Su búsqueda de significado en la religión y su intento fallido de trabajar como misionero también contribuyeron a su angustia. Vivir en la pobreza, la incomprensión y la crítica constante de sus contemporáneos añadió una capa adicional de dificultades a su existencia.

El uso del color y las pinceladas sugieren una profunda resonancia, ya que rebosan de energía, movimiento e intensidad. De esta manera, sus pinturas se convierten en una especie de puente entre la psiquis individual y una estructura simbólica más compleja. Esto va a estar dictaminado por su ego y su narcisismo, en el encuentro con el Otro.

En general, la vida y obra de Van Gogh demuestran el poder del arte como medio de conexión y expresión. A través de su arte, Van Gogh logró convertir su dolor personal en un legado artístico que sigue resonando en las audiencias contemporáneas.

La expresión artística de Van Gogh surgió de sus luchas personales. Sus pinturas eran un reflejo de su estado emocional, y utilizó el arte como medio para hacer frente a su dolor. A pesar de ser en gran parte un desconocido durante su vida, su estilo único y visión artística se han vuelto altamente valorados.

A diferencia de Joyce, como una psicosis que logra encontrar su escabel, Van Gogh muere en el olvido y la penumbra. Su psicosis y sus suplencias, no pudieron conectar con los discursos de la época y sus obras no cobraron valor hasta después de su muerte. La psicosis literaria de Joyce contaba con más recursos simbólicos, que las psicosis estéticas de Van Gogh, haciendo de su lenguaje sublime algo más entendible.

El caso de Cerati tomará el mismo enfoque que este caso, ya que su muerte está relacionada con el consumo excesivo, en medio de muchas giras maratónicas por Latinoamérica, creando un giro en sus paradojas sublimatorias.

“Decir que el fantasma es una sublimación es algo que podemos constatar cuando nos encontramos con sujetos para los cuales la sublimación no funciona” (Palomera, 2023, citado por Soae, 2023, p. 13)

Palomera y la sublimación analítica

Freud encontró el término de sublimación en el discurso de su época y lo aplicó a una forma de satisfacción de la pulsión propia de la actividad estética. Así, en su estudio sobre Leonardo, trata de mostrar los lazos existentes entre la vida íntima del artista y la creación. Por su parte, Lacan encuentra en Joyce algo distinto de la idealización sublimatoria, al descubrir una forma de goce de la letra menos sublime (letter litter) una satisfacción singular que finalmente es síntoma, sinthome. (Soae, 2023)

Dice el autor que “la sublimación se encuentra en la pulsión (sublimierung) y en el yo (hoeit); por lo que concluye señalando que la

sublimación pone en banda de *moebius* la conexión entre el narcisismo y las pulsiones parciales que lo amenazan” (García 1976, citado por Soae, 2023, p. 12).

En este contexto, el narcisismo se entiende como una construcción identitaria forjada en el encuentro con el Otro. Se entrelaza la individualidad con las demandas del mundo externo, resistiendo así la fragmentación del yo. Una trama compleja que destaca la singularidad de cada sujeto ante el Otro.

Será, entonces, necesario diferenciar sublimación de idealización, identificación narcisista de identificación secundaria. Es lo que Freud intentará en Introducción al narcisismo (1914): «La formación de un yo ideal es confundida erróneamente, a veces, con la sublimación de las pulsiones. El que un individuo haya trocado su narcisismo por la veneración de un yo ideal no implica que haya conseguido la sublimación. La sublimación continúa siendo un proceso distinto, cuyo estímulo puede partir del ideal, pero cuya ejecución permanece totalmente independiente de tal estímulo» (García, 1980)

La banda de *Möbius* es una superficie abierta única que no tiene un exterior o interior distintos. Es no orientable, lo que significa que no puede comprenderse completamente a través de la intuición como una esfera. Al igual que el arte, para comprender su peculiaridad, es necesario recorrerla.

La banda de *Möbius* no tiene un reverso ni un anverso, simbolizando una expresión unilateral. Lacan utilizó la famosa banda de *Möbius*, un dibujo de Escher, para ilustrar su conceptualización del sistema Consciente-Inconsciente.

La obra de Escher, con su enigmática intersección de diferentes formas, es un ejemplo destacado de los significantes que conducen a las paradojas dentro del registro simbólico. A través del uso de la repetición e inversión, Escher crea su propia linealidad perceptual para el espectador. Es un juego de espejos que evoca la estructura misma de las paradojas de la sublimación como se muestra en la Figura 1.

Figura 1.
Cinta de Moebio II (Escher)



Adaptada de "El espejo mágico" de M. C. Escher (p. 101)

Para crear la banda de *Möbius*, se debe tomar una tira de papel y darle un medio giro antes de pegar ambos extremos, formando así un anillo. Este anillo tiene solo un borde y una superficie, donde lo interno se convierte en externo y viceversa, en un movimiento interminable. El borde de la banda de *Möbius* representa la pulsión constante y sus destinos, que no pueden ser educados. Forma un ocho y obliga a regresar al punto de partida, como el goce que se repite.

Si una hormiga parte desde un punto del borde, llegará al punto anterior sin cruzar la banda. Este recorrido de la banda de *Möbius* puede ser visto como la búsqueda de una fuente de inspiración para un artista, ya que en los procesos se encuentra el verdadero acto sublimatorio.

Los resultados finales no generan mayor movimiento psíquico y luego son olvidados por algún nuevo proceso creativo por empezar. Sería el entendimiento de un deseo creativo insatisfecho, como dirección de la pulsión de vida. Se precisa lo siguiente:

Ninguna supresión del significante, cualquiera que sea el efecto de desplazamiento que opere (...), podría hacer más que liberar de la pulsión una realidad que no será por ello menos resistente por ser un resto (...) Aunque llegase a producir esa sublimación que traduce en alemán la *aufhebung*. (Lacan, 1960, citado por Soae, 2023)

Palomera va a presentar el siguiente concepto.

La sublimación analítica supone que se puede aliviar al sujeto de esa inhibición para escribir porque para él lo que está en juego en la angustia es soltar “esa boñiga que se deja en la hoja”. Lo que señala Lacan es que, al sujeto, podemos aliviarlo suprimiendo algunos significantes del circuito anal y hacer que el sujeto pueda usar una serie de cosas que antes no podía. (Palomera, 2023, citado por Soae, 2023, p. 14)

En cuanto al "circuito anal", Lacan podría referirse a aspectos relacionados con la etapa del desarrollo psicosexual. La formación de hábitos y patrones de control, se relaciona con los conflictos generados en los vínculos y su encuentro con lo real del gran Otro. Este enfoque freudiano interpretado por Lacan y reinterpretado por Palomera en el prólogo de la compilación de Soae, proporciona un canal para la expresión y creación de los impulsos del sujeto. De alguna forma estos significantes son inaccesibles al comienzo de cada proceso creativo.

Siguiendo las percepciones de Lacan, el uso de la sublimación analítica puede desbloquear al sujeto, no solo proporcionando acceso a nuevas formas de expresión, sino también en el intento de liberarlo de sus inhibiciones o tapones.

Al eliminar ciertos significantes del circuito anal, se crea un espacio para que el sujeto utilice recursos previamente prohibidos. Este cambio de perspectiva sugiere que la escritura y la expresión sublimada pueden desempeñar un papel crucial en la liberación de tensiones psíquicas. Así, dentro del marco freudiano, la sublimación analítica surge como una estrategia que puede ayudar a expandir las posibilidades expresivas del sujeto, al mismo tiempo que proporciona alivio de las ansiedades psíquicas asociadas con la escritura.

En dicha conferencia, Germán señala la necesidad de establecer una diferencia entre la transformación que produce la sublimación y las formaciones que sustituye y que la sustituyen: 'la transformación operada por la sublimación se encuentra más allá de todas estas operaciones de la represión, puesto que la sublimación es la transformación de una pulsión de un valor cultural y supone un goce de esta transformación'. (García, 1978, citado por Soae, 2023, p. 12)

Interpretaciones sobre Deleuze, Guattari y la música electrónica

Según Paci y Quinz (2022, p.15) el advenimiento de las tecnologías electrónicas y digitales ha cambiado fundamentalmente la forma en que se produce y difunde la música. Este cambio se manifiesta en nuevos procesos compositivos y modos de organizar sonidos. Uno de los términos que Deleuze y Guattari definen es la "mecosfera", y sus importantes implicaciones estéticas.

La "mecosfera" es un concepto utilizado en su obra conjunta *Mil mesetas* (1980). Y aunque este término no se encuentra de manera explícita en sus escritos, se relaciona con otros conceptos más amplios como la "máquina abstracta" y la idea de multiplicidad. *Mil mesetas* es una obra filosófica que propone una perspectiva radical sobre la experiencia humana, en una estructura fragmentaria y no jerárquica, similar a una red o un rizoma.

Conceptos claves como la "máquina abstracta", que representa las fuerzas que configuran la realidad, y la "*mecosfera*", como el espacio donde

estas máquinas interactúan, sirve para que Deleuze y Guattari critiquen las estructuras jerárquicas. El *rizoma* por otro lado, propone una comprensión de la combinación y diversidad, que se opone a las estructuras jerárquicas de pensamiento, y aborda cuestiones de poder, deseo y control.

La mecatronosfera se vincula con la concepción de las máquinas y su papel en la producción de la realidad. Por ello, en esta obra se explora la noción de que todo puede ser visto como una máquina, entendida no sólo como un dispositivo físico, sino como una entidad abstracta que produce efectos y conexiones. *La mecatronosfera*, en este contexto, sería el espacio o el ámbito en el que estas máquinas abstractas operan y se conectan.

Para la música electrónica sería: "El muestreo, el sequencing, el editing, el cue, el loop el copy & paste, el mix y el remix, no solo técnicas, sino que fundan una estética de la multiplicidad, en el límite de lo correcto y lo abstracto" (Paci & Quinz, 2022, p.15).

De igual manera, Christopher Cox, citado en Paci y Quinz (2022, p.15), argumenta que la música electrónica des/territorializa la forma y la sustancia musicales. La música electrónica no se limita a las estructuras musicales tradicionales y tiene el poder de ampliar los límites de lo que se considera música. Como resultado, escuchar música electrónica se convierte en una práctica de migración y nomadismo. La música lleva al oyente en un viaje, atravesando diferentes paisajes sonoros y creando una experiencia inmersiva.

El libro menciona que la música desafía categorías comunes, como la distinción entre música 'culta' y 'comercial,' y rechaza ser encasillada en estas dicotomías. La música electrónica de investigación, representada por sellos como: Force Inc, Mille Plateaux, Sub Rosa, Warp o Ninja Tune, se considera 'culta' por su sofisticación y complejidad, desafiando las expectativas del discurso capitalista.

Estos sellos, señalados por Paci & Quinz como: "zonas temporalmente autónomas" (2022, P. 14) que no rechazan lo comercial; más bien, cuestionan y difuminan las fronteras entre "subcultura" y "supercultura" promoviendo

estrategias de nomadismo, guerrilla y resistencia contra monopolios y la globalización mediática.

Cuando Deleuze y Guattari en el *Ward Anti-Edipo* (1972), abordan el tema de las subculturas y las superculturas en el contexto de su crítica, se sostiene que las subculturas, usualmente consideradas marginales o desviadas, no deben ser simplemente entendidas como formas patológicas o disfuncionales. En cambio, proponen verlas como expresiones alternativas y creativas del deseo desbordante, que desafían las normas y estructuras impuestas por la civilización dominante.

Estas subculturas, según Deleuze y Guattari, representan espacios donde el deseo busca escapar de las restricciones y la represión de la supercultura. En lugar de ver las subculturas como desviaciones, los autores sugieren que estas pueden ser entendidas como formas de resistencia y creatividad frente a la uniformidad de la supercultura.

La supercultura, por otra parte, se refiere a la cultura dominante, normativa y hegemónica que impone sus valores y estructuras sobre la sociedad. Deleuze y Guattari critican la homogeneización y la uniformidad de la supercultura, argumentando que tiende a reprimir la multiplicidad y diversidad del deseo.

Así es como van plantear la posibilidad, de que las subculturas no sólo sean válidas en sí mismas, sino que también puedan ofrecer alternativas valiosas a las limitaciones impuestas por la supercultura dominante.

Para complementar estas ideas, en el "anti-edipo" se construye el concepto central del "Cuerpo sin Órganos" (BwO, por sus siglas en inglés).

Emerge como una herramienta fundamental en su crítica, representando un estado previo a la organización jerárquica y normativa de los órganos en el cuerpo humano. El BwO es un espacio de posibilidades ilimitadas y fluidas, desafiando las estructuras fijas y represivas que intentan definir y limitar al individuo.

La música electrónica como un '*Cuerpo sin Órganos*' se convierte en un concepto clave en la crítica de Deleuze y Guattari hacia las normas que limitan la expresión del deseo. Este cuerpo representa una resistencia contra la segmentación y codificación del cuerpo y la mente por parte de las estructuras sociales y políticas por medio del sonido que des/territorializa.

Al liberar el deseo de las restricciones impuestas por el orden establecido, des/territorializando sus inhibiciones, Deleuze y Guattari proponen la posibilidad de una existencia más auténtica y creativa. Aquí el individuo puede explorar y experimentar su deseo sin las limitaciones impuestas por la moralidad y las expectativas sociales

"La experimentación electrónica no es obvia" (Paci & Quinz, 2022, p.13) pues requiere de una comprensión profunda de la tecnología y los paisajes sonoros que esta puede crear. La cultura del DJing y el muestreo es un excelente ejemplo de esto, donde los materiales sonoros existentes se transforman en composiciones nuevas y únicas. Esta manipulación y apropiación del sonido crea una estética de de/territorialización arraigada en la idea de nomadismo.

La cultura del DJing y del sampling, según Paci & Quinz (2022), transforma materiales sonoros existentes, introduciendo una estética de maniobra y unicidad. Es la estética de la des/territorialización que los músicos electrónicos escuchan en diversos e infinitos géneros musicales: "El músico electrónico escucha músicas heterogéneas, manipula los sonidos derivados de universos lejanos, mezcla fragmentos de textos musicales, crea superposiciones inéditas y estratificaciones cinemáticas inauditas; la composición se vuelve una especie de escucha activa y práctica." (Paci & Quinz, 2022, p.16)

El sonido, como lo expresan en el libro (Paci & Quinz, 2022, p.16), tiene el poder de invadir, empujar, arrastrar y atravesar. Provoca deseos de morir, generando éxtasis e hipnosis. El sonido, al tener la mayor fuerza de desterritorialización, también provoca re-territorializaciones pesadas y redundantes, movilizándolo a más personas que los colores y la pintura.

Según Rolf Grossman:

A diferencia de la cita, que tiene que trasladar su ámbito significativo, el sampling es una técnica de intervención y reelaboración del material mediático. Precisamente, los contextos materiales, los contextos de sentido y los significados no deben ser reproducidos, sino más bien, transformados o ignorados. Su principio técnico -metodológico es la intervención directa sobre la señal de los medios de transmisión, una tercera vía de transformación, al lado del emisor y el receptor, que libera o clona la señal contenida en el canal técnico haciéndola accesible a un ulterior arreglo. (Grossman, s.f., citado por Paci & Quinz, 2022, p.144)

En resumen, la música electrónica ha generado una revolución en la producción y difusión de la música. Ha dado lugar al surgimiento de nuevos procesos de composición y técnicas organizativas, que han generado una estética de multiplicidad situada en el límite entre lo concreto y lo abstracto.

Según Freud, la neurosis puede derivar de un malestar psíquico para la satisfacción debido a la moral sexual de una cultura. Freud sugiere que la neurosis resulta de la frustración narcisista, una frustración que se puede evidenciar en la vida de cualquier artista. Freud afirma que: "No todos los neuróticos poseen un gran talento para la sublimación; muchos podrían suponerse que nunca se enfermarían si poseyeran el arte de sublimar sus impulsos" (FREUD 1991, p. 118).

Y por otro Lacan define el arte: "caracterizado por cierto modo de organización alrededor de ese vacío" (Lacan 1988, p. 163). Puede entenderse como la puesta en escena de la naturaleza más allá del principio de placer; una que se satisface bordeando el vacío, como propone Lacan, "una satisfacción que no pide nada a nadie" (Lacan 1959-60, p. 147). La privación allí sería innecesaria intrínseca, siendo el fantasma lo que significa lo que no está presente.

CAPÍTULO 3

Toxicomanías y Música Electrónica

Leo Felipe, autor de la "Historia Universal del After" de la editorial argentina 'Caja Negra', nació en Porto Alegre en la década de 1970 y ha desempeñado diversos roles a lo largo de su carrera: DJ, locutor, presentador de televisión, propietario de un bar y miembro de una banda de Punk, entre otras actividades. En la actualidad, se destaca como investigador académico y desempeña la función de curador artístico en la galería de São Paulo.

Desde la perspectiva de esta obra como un "registro auto etnográfico de un científico que va perdiendo la cordura a medida que avanza su investigación" (Ponce de León, 2022, citado por Felipe, 2022), se presenta la oportunidad de analizarla tanto como un estudio de caso como una contribución teórica.

A través de su obra, Leo Felipe ofrece una visión íntima de la vida de la música electrónica en la comunidad marginada de Brasil durante los tiempos de la pandemia. Este enfoque facilita la comprensión de la construcción sociológica de los *afters* y la relación que tienen con el consumo de drogas.

Introducción a Leo Felipe y su *Historia Universal de After*.

De alguna forma, se puede recibir este texto como una carta de ayuda o un *acting out*, de alguien que está luchando por su vida, contra sus pulsiones de muerte. Sin embargo, el texto presenta ideas profundas para formular preguntas de investigación.

Habiendo dicho esto, se puede establecer que, en el texto de Leo Felipe, esta supuesta *Historia Universal del After*, no es universal sino subjetiva, contraargumentando este punto con el libro de Ernesto Sintra *Adixiones*, que establece lo siguiente: "y vaya esto contra el reduccionismo que indicaría que todos los participantes de las fiestas electrónicas serían *adictos*. Ya que afirmar tal enunciado implicaría negar lo que el psicoanálisis

no deja de comprobar: que en condiciones precisas cualquier acción humana puede advenir una satisfacción.” (2020, p. 171).

Juan Carlos Antón por la página Infobae, va a entrevistar a Leo Felipe como: “El académico que fue DJ y productor de fiestas y escribió una ‘Historia universal del after’” (2022). En esta entrevista el brasileño Leo Felipe habla sobre la paradoja de introducir la política en las fiestas, el acto de sabotear la lógica capitalista a través del “after”, la importancia de las drogas en su proceso creativo y en la vida nocturna, y por qué cree que el placer equivale al poder.

Leo Felipe (2022) comenta que el texto aborda el papel de las drogas en el proceso creativo y la experiencia de la fiesta. El autor propone una coreografía crítica que implica la fabricación de una realidad, a partir de aspectos que atraviesan el cuerpo. Esto incluye la traducción de experiencias vividas hacia otro régimen fuera del discurso capitalista. La combinación de danza y experimentación bioquímica con drogas convierte al cuerpo en un territorio para la reflexión. El objetivo, según Felipe (2022) es explorar qué queda cuando todo ha terminado y cuestionar qué se puede hacer con los restos.

El autor reconoce que su propio proceso creativo se nutre de drogas, las cuales pueden potenciarlo y ofrecer una perspectiva única. En el contexto de las fiestas, las drogas son una parte integral de la experiencia, para Felipe, a menudo utilizadas para mejorarla y crear un sentido de comunidad. Aunque no siempre es así, según Felipe siempre debe haber drogas en las fiestas.

Leo Felipe demuestra un sesgo en su investigación. Romantizar el consumo de drogas como algo ‘necesario’ en sus procesos sublimatorios, le quita la posibilidad analítica y lo posiciona en el goce autista que presentan las ‘adixiones’ de Sinatra. Por estas razones el texto de Felipe puede interpretarse como un *acting out* o un pedido de ayuda, para salvar su vida. No obstante, en este intento de buscar la vida, Felipe explica el porqué de sus decisiones en el discurso social que lo contextualiza.

Ver a Leo Felipe como un caso de estudio, permite tomar la entrevista del medio de comunicación 'infobae' como material significativo. Cuando el entrevistador le pregunta cuál era su deseo en abrir su departamento como lugar de 'after', él responde: "Creo que fue por un deseo desesperado de que la fiesta nunca terminase, además de una carencia afectiva" (Felipe, 2022).

Luego se precisa:

Sin embargo, si en el libro anterior no tuve reparos en relatar situaciones ridículas o desprestigiadas que involucraron a los personajes reales, esta vez traté de producir una narrativa que retratará a mis nuevos amigos casi como héroes. Sin embargo, alguna exposición de sus vidas era inevitable. Espero que me hayan perdonado. La cordura del autor pendía de un hilo. Creo que escribir el libro fue la forma de preservarla. (Felipe, 2022)

Leo Felipe en esta entrevista confirma que la letra fue atravesando su cuerpo en la obra, convirtiéndola en algo personal. Si lo viéramos desde el punto de vista de Sinatra, el caso de Felipe sería el de una tribu en particular:

Mencionaremos en este caso una tribu particular que se reúne en torno a la música electrónica y animada por DJ's: las fiestas rave/warp. comunidades discontinuas desde la perspectiva temporal, aglutinadas en torno de la música y sus efectos - señaladas especialmente por el frecuente consumo en ellas de sustancias alucinógenas. (Sinatra, 2020, p. 169)

El encuentro producido en las fiestas electrónicas dice Sinatra (2020) son de Uno-en-una-multitud/uno-solo-pero-con-otros (con muchísimos otros). La experiencia de la fiesta electrónica no se trata solo de la música, sino también del sentido de comunidad y pertenencia que crea, y esto va a depender de la intención del sujeto por ir a un evento como tal. En estas fiestas, las personas se reúnen para compartir su amor por la música y su deseo de ser parte de algo más grande que ellos mismos.

En el recuento que proporciona Leo Felipe, podemos ver una comunidad de Goce incapaz de crear lazo social, pero logra encontrar el otro lado de la moneda gracias a las sesiones extendidas de los DJs y el baile. La búsqueda por la estética en las vestimentas, en las producciones audiovisuales y en el sonido electrónico particular de las calles de Sao Paulo, permite a ciertos participantes de estos eventos, escapar de la incertidumbre de la muerte pandémica al menos por unas horas. Sobre todo, por el hecho de que estas fiestas eran gratis.

Es una decisión de responsabilidad subjetiva de cada uno de los participantes, quedarse en el Goce de las drogas o participar del lazo social proporcionado por la electrónica y la sublimación. Sin embargo, Felipe es honesto con la idea de que ambas situaciones deben estar siempre presentes en una fiesta necesariamente, por su carácter hedonista.

Los que forman un conglomerado que solo cobra entidad en la fugacidad, pero no menos en la intensidad del compartir las fiestas electrónicas con la música que transporta sus cuerpos producida live por los DJ, nuevos ídolos de una generación. (Sinatra, 2020, p. 171)

Se establece una pregunta de investigación paradójica, ¿cómo un nudo, tan valioso como el del lazo social y el de la sublimación analítica, puede provocar la pérdida de la cordura y las fallas de un cuerpo intoxicado?

Gabriel Bernardo, uno de los compañeros de Goce de Felipe, va a responder en el agradecimiento inicial y el prólogo del libro: “Toda gira alrededor de las contradicciones”. (Bernardo, 2022, citado por Felipe, 2022, p. 14)

Leo Felipe (2022) profundiza esta misma idea y dice que politizar una fiesta conlleva contradicciones que deben enfrentarse con valentía e intensidad. Requiere adoptar una actitud ética y coherente a lo largo del proceso de producción de un evento, prestando atención a las relaciones laborales, la orientación del equipo, la accesibilidad y las problemáticas de clase, entre otros factores.

Al adoptar un enfoque ético y consistente, se puede crear un evento que desafíe el *statu quo* y se mantenga fiel a sus impulsos revolucionarios. Es esencial prestar atención a cada aspecto del proceso de producción y ser consciente de las diversas problemáticas de clase que se presentan en cada evento inevitablemente.

De esta manera, para salir del sesgo anteriormente mencionado, se presenta su teoría política y sociología:

Felipe desgrana una serie de eventos colectivos o fiestas que empezaban en las pistas de Porto Alegre, San Pablo y Belo Horizonte y muchas veces continuaban en su departamento. Da cuenta del fracaso político de la izquierda, denuncia el fascismo y reivindica el consumo de sustancias como parte fundamental del proceso creativo. (Anton, 2022)

Es interesante la cita anterior, ya que remarca cómo el problema del capitalismo no recae en ideologías políticas, ni debates comunistas o socialistas, sino como un fenómeno social intrínseco de un discurso del lenguaje.

En una crítica del libro, el autor Fernando Pagano (2022, citado por Felipe, 2022, p. 14) comenta que, en este compendio literario, los protagonistas son individuos cuyos cuerpos se encuentran en los márgenes de la sociedad. Son cuerpos de piel oscura, cuerpos trans, cuerpos influenciados por sustancias.

Su iniciativa de trasladar la celebración desde convencionales clubes y discotecas hacia sótanos decadentes, almacenes en desuso, antros de dudosa reputación o simplemente una calle cerrada, representa un esfuerzo por recuperar diversos espacios que se han perdido ante la violencia que ha caracterizado la última década en Brasil. Especialmente desde el advenimiento del *bolsonarismo*.

“Lo universal es alcanzado mediante las historias particulares de aquellas y aquellos que dejaron todo en la pista: cuerpos negros, cuerpos trans, cuerpos drogados y agazapados en las ruinas de la imaginación moderna, esperando volver a nacer en lo que sea que venga después del fin de la fiesta” (Felipe, 2022, p. 1).

Este gesto no solo constituye una redefinición de los lugares de esparcimiento, sino también una respuesta a la violencia estructural que ha permeado la sociedad. Al buscar nuevas locaciones para la celebración, estos individuos marginados buscan subvertir el estigma social, transformando espacios antes desaprovechados en escenarios de resistencia y expresión, marcando así un acto de afirmación y reivindicación en medio de un contexto político y social desafiante. (Pagano, 2022, citado por Felipe, 2022, p. 14)

El autor, más adelante en la entrevista describe el fenómeno estudiado como un grupo de jóvenes que tenían una perspectiva diferente sobre las fiestas en comparación a los de su propia generación. Estos grupos abogan por eventos callejeros gratuitos y autogestionados, y discutían temas político-identitarios como raza, género y clase.

A pesar de que el autor se dio cuenta de que estos eventos no se centraban únicamente en la música, Felipe se dio cuenta que los participantes se sentían atraídos por la pasión y las discusiones dentro del grupo también. La idea de la celebración política surgió de las conversaciones post-fiesta, donde los trabajadores nocturnos se relajaban y planeaban futuros proyectos mientras compartían, chismean y conspiraban. (Felipe, 2022)

En este punto podríamos detenernos a estudiar la idea principal de este ensayo. La sublimación dentro de esta obra, está marcada de por sí, como la opción que tuvo Felipe para no claudicar en el camino de su búsqueda. Según Leo Felipe (2022), las personas que participaron de este libro subliman el real de la discriminación aplastante del discurso capitalista:

Pienso en artistas y activistas que intentaron cosas parecidas, nuevas formas de amar y de hacer política, y que tuvieron gestos mucho más radicales que los nuestros (aunque todavía no hemos terminado). En el espacio privilegiado de nuestras comunas temporales dentro del sistema capitalista, siempre somos socialistas. Quizás lo que estamos haciendo es producir situaciones, pequeños ejercicios de libertad, autonomía (detener los medios de producción es fundamental) y crítica, nunca exentos de las pequeñas y grandes contradicciones que vivimos día a día. La pregunta es cómo se atraviesan esas contradicciones, cómo se afrontan o superan. (Felipe, 2022)

De esta forma Leo Felipe (2022) deja claro cuáles son sus preguntas académicas que lo motivaron a escribir este libro. Fue la búsqueda de estilos de vida alternativos y modos de existencia, que se convirtieron en un aspecto crucial de la sociedad contemporánea. Según Felipe, esta vida ha sido impulsada por el deseo de liberarse de las restricciones de las ideologías tradicionales y los sistemas políticos que han fallado en satisfacer las necesidades individuales.

Esta búsqueda se percibe a menudo como una respuesta al fracaso, de las utopías de los partidos de izquierda y la imposición de modos estandarizados de pensamiento y comportamiento, que sofocan la creatividad y la individualidad dentro del discurso capitalista.

La crisis representa las tensiones de las personas que buscan encontrar nuevas formas de expresarse y afirmar sus identidades:” Bolsonaro desmanteló todo el sector cultural. Y mi lugar de resistencia es ahora fuera de los muros de los claustros. Actualmente soy el director de la galería de arte Sé en San Pablo”. (Felipe, 2022)

Retomando el texto original, específicamente en un capítulo que titula *El problema de las drogas*, Felipe va a hacer pequeñas puntualizaciones sobre la guerra contra las drogas, las mentiras de la política por sobre sus intenciones y las verdaderas víctimas de estas situaciones. Señala:

Desde que se implementó en la década de 1970 Estados Unidos y de allí se exportó al mundo, la política de la guerra contra ha fracasado en su misión: no disminuyó el consumo, los precios bajaron y la pureza de drogas como la cocaína y la heroína fue en aumento. Son las personas como no los productos, por el prohibicionismo. Mientras tanto, millones de usuarios en el planeta continúan consumiendo sus sustancias, muchas de ellas legalizadas, recetadas y tan dañinas como las que están prohibidas. (Felipe, 2022, p. 123)

En el libro se va a analizar una investigación de un colega llamado Tiago Magalhaes (citado por Felipe, 2022, p. 125), el cual fue contactado por ser el organizador de un evento en el instituto de Filosofía y Humanidades de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul.

Se evidencia la conexión entre el discurso del autocultivo, predominantemente difundido entre jóvenes blancos de clase media, y la noción de meritocracia, que enmarca el consumo dentro del espectro del liberalismo. Magalhaes (citado por Felipe, 2022, p. 125) sostiene que la liberación del autocultivo con fines no comerciales es esencial para desconectar a los usuarios de las redes delictivas, aunque enfatiza que este aspecto no constituye el núcleo central de la problemática de las drogas en nuestro país.

Leo Felipe (2022, p.125) argumenta que el problema central radica en el exterminio sistemático de una población con un perfil específico: jóvenes, pobres, negros y negras, quienes son las principales víctimas de la guerra contra las drogas. Esta población se encuentra sometida a asesinatos y encarcelamientos, que les privan de cualquier posibilidad de alcanzar algo más en la vida que ser considerados meras estadísticas o mano de obra criminal barata.

Por lo tanto, retomando la entrevista, se plantea la siguiente pregunta: “¿Es posible pensar la fiesta o el after como una forma de rebelión?” (Anton, 2022). Se señala:

Quizás la fiesta pueda ser entendida como una rebelión generacional o de costumbres, un espacio de construcción y deconstrucción de identidades. También se sabe que las discotecas son (o solían ser) espacios históricamente ocupados por cuerpos racializados y disidentes de género. El after, en cambio, representa una deserción temporal del trabajo y un acto de sabotaje a su lógica de alto rendimiento, ya que agota el cuerpo-trabajador. (Felipe, 2022)

Si bien, los raves están relacionados con las toxicomanías y el consumo, eso no quiere decir que la música electrónica no permita la sublimación analítica para el *parletre*. No sería el ambiente lo que causa la adicción en el sujeto, más bien la intención de su fórmula económica libidinal, y las coordenadas del goce que lo habitan.

Entonces según la tesis de Felipe (2022), No son los raves los que llaman a las *adixiones*, es el discurso capitalista de nuestra sociedad contemporánea el que lo hace. Se puede puntualizar lo siguientes:

El consumo de sustancias tóxicas suele acompañar los encuentros de algunas de ellas, como asimismo lo hace el desafío de sus integrantes a lo establecido, especialmente de un modo contestatario a Estados que suelen dejar frecuentemente a esos mismos ciudadanos - y a muchos otros - por fuera del abrigo de leyes que los cobijen. (Sinatra, 2020, p. 170)

Sinatra y las ´adicciones´ en la música electrónica.

El término ´rave´ se puede ubicar en el verbo en inglés ´to rave´. Significa expresar admiración y entusiasmo de manera extravagante. El uso de este término, es específico de la música electrónica y eventos de baile y surgió por primera vez a finales de la década de 1980 en el Reino Unido.

Se puede caracterizar como un fenómeno social y cultural marcado por el baile, las proyecciones visuales dinámicas, las luces vibrantes y una atmósfera festiva. Estos eventos suelen ser a gran escala y se realizan con

frecuencia en lugares no convencionales, como almacenes, campos o espacios al aire libre. Por eso viene el nombre de *House* a uno de sus espectros de género más importante, que se relaciona con la palabra 'Warehouse', que significa almacén o bodega. Por otro lado, la palabra *Techno* viene como abreviación de la palabra *Technology*.

Freud va hablar de las fiestas hace más de 100 años, en su texto *Tótem y Tabú*:

Una fiesta es un exceso permitido, más bien obligatorio, la violación solemne de una prohibición. Los hombres no cometen esos excesos porque algún precepto los ponga de talante alegre, sino que el exceso mismo está en la esencia de la fiesta; el talante festivo es producido por la permisión de todo cuanto de ordinario está prohibido. (Freud, 1991, p. 142)

Freud sugiere que la fiesta, al ser una excepción, transfiere al sujeto, a través de un ritual cultural, la habilidad de lidiar con excesos que normalmente no tienen lugar en la sociedad. De tal forma que un rave podría verse como una fiesta totémica, que se convertiría en el tótem artístico del que hablamos en el Capítulo 2 al tratar la sublimación. Sin embargo, cuando esta excepción se vuelve permanente, la fiesta pierde su propósito y se convierte en un tormento.

Por lo tanto, si Freud habla de un ritual cultural, Sinatra va a hablar de las "Tribus urbanas en fiestas electrónicas" (Sinatra, 2020, p. 168) planteando las siguientes preguntas: ¿Qué sería para Ernesto Sinatra el término "Rave"? ¿Cómo se conecta con el consumo de drogas? ¿Cuál sería la posición del sujeto del inconsciente en estas coordenadas de Goce? ¿Qué podemos decir de la sociedad actual donde suceden estos fenómenos?

Se señala lo siguiente en forma de respuesta:

Los discursos que enlazan a las tribus se insertan en este punto, el de la falla del relato universal que hasta ayer nomás prometía incluir a

todos, cuando en nombre del Dios-Padre de la religión o el de la política, se daba refugio a los individuos. (Sinatra, 2020, p. 168)

Existe un predominio de canciones electrónicas en la radio, un fenómeno contemporáneo, que establecimos en el primer capítulo cuando introducimos a David Stubbs. Aunque la gente escucha música por diversas razones, algunas canciones que promueven la idea de la fiesta sin límites llaman la atención en el mercado capitalista de hoy en día. Es una manifestación contraria a la aparente idealización de Freud, que el valor de las fiestas radica en su rareza.

De esta forma podemos replantear las preguntas anteriores, en una nueva: ¿Cómo está relacionada la Caída del Nombre del Padre con el fenómeno de las drogas y los Raves?

El fenómeno de las drogas es complejo y multifacético, con muchos factores que contribuyen a su continuo crecimiento y prevalencia. Sin embargo, una posible explicación para este fenómeno se encuentra en la carencia simbólica por la falta de una ley bien establecida.

Menciona Sinatra: “Es curioso destacar que las sustancias alucinógenas que suelen consumirse en esas fiestas, toman nombre de superhéroes y super autos (Superman, Lamborghini...) mostrando su diseño conforme a las cicatrices actuales de la evaporación del padre.” (2020, p. 170)

El psicoanálisis freudiano defiende la idea de que el padre sirve como una representación simbólica de la ley y el orden, rigiendo así a la sociedad. Es el padre simbólico quien establece las reglas y límites que los individuos deben seguir para funcionar efectivamente dentro de la sociedad. Debido a que, en los últimos años, las autoridades del padre han sido cuestionadas, esto ha llevado a una ruptura en el orden simbólico que gobierna la sociedad.

El autor establece lo siguiente: “Hoy son las drogas de diseño las que potencian ese rasgo del mercado, produciendo sustancias cada vez más

variadas, incluso en laboratorios artesanales más variadas en laboratorios artesanales - es decir, cada vez más fuera de control". (Sinatra, 2020, p. 170)

Al no haber *Padres*, la pregunta de quién o qué, va a tomar la posición simbólica faltante, en este caso solo tienes dos respuestas: El consumo que funciona como *´Ley´* o el Arte que funciona como *´Totem´*.

Esta ruptura ha venido acompañada de un aumento en el uso de drogas ilegales. Como señala Sinatra: "La ilegalidad compartida entre unos cuantos, puede ofrecer, además, una sensación tanto o más poderosa que el mismo efecto que puede producir una droga". (2020, p. 170).

Esto sugiere que parte del atractivo del uso de drogas puede radicar en el sentido de rebeldía y transgresión que proporciona. Esta rebeldía y transgresión tienen un costo. Por lo tanto, el placer del uso de drogas siempre va acompañado de riesgos, y es importante identificar y reconocer estos riesgos para prevenir daños. Se puntualiza:

Se hace evidente hasta qué punto los ídolos de ayer nombran satisfacciones de hoy; destapando crudamente que la contracara del ideal es siempre un goce. Goce al que es preciso identificar para hacer saber de sus riesgos: ya que, en ocasiones, como la de Costa Salguero, ese exceso puede conducir a la muerte... aun sin el individuo proponérselo. (Sinatra, 2020, p. 170).

Un ejemplo especialmente impactante de los peligros del uso de drogas se puede ver en los trágicos eventos que ocurrieron en el complejo de Costa Salguero. En este caso, el uso excesivo de drogas sumado a la falta de gestión logística, llevó a la muerte de varias personas, incluso sin que ellos intentarán un pasaje al acto.

La tragedia de Time Warp en Argentina en 2016 representa un capítulo oscuro en la historia del país. Este incidente fue una de las peores tragedias que ocurrieron en un festival de música electrónica. A pesar de las investigaciones y consultas en curso, las causas de esta tragedia aún son

motivo de debate. Se comenta en blogs y redes sociales de los participantes, de una sobreventa de entradas, falta de ventilación, venta de drogas ilícitas sin control y muchedumbres aplastantes.

Sinatra (2020) argumenta que son necesarias ciertas aclaraciones para caracterizar la tragedia de Time Warp, que tuvo 5 muertos y 59 heridos. La tragedia fue resultado de la negligencia de los organizadores o la falta de medidas de control adecuadas para regular la multitud. Estas características de venta sin control y falta de gestión van muy bien arraigadas con el discurso capitalista de Lacan, sobre todo el discurso que ofrece el consumo.

La tragedia de Time Warp es un recordatorio contundente de la necesidad de prestar mayor atención a la seguridad de los asistentes a festivales. Se destaca lo siguiente:

Lamentablemente, una de ellas ha quedado registrada en el nombre de la tragedia de Time Warp. Más allá de las necesarias consideraciones que no han dejado de hacerse sobre las causas de su desencadenamiento se tornan para nosotros necesarias ciertas precisiones para intentar caracterizarla. (Sinatra, 2020, p. 169).

Con esta Información, se plantea la siguiente pregunta: ¿cuál es la función de las drogas en el sujeto del inconsciente, a la hora de participar de un rave?

Sinatra (2020, p. 169) invita a no “demonizar” a las drogas sino a entender la fórmula que se construye en un *parletre* que ha caído en las ‘Adixiones’. De tal forma, entender el porqué del uso y localizar las coordenadas del Goce dentro del marco del Psicoanálisis. El autor argumenta:

Una vez más: las drogas se insertan en el punto preciso de la fisura original de lo natural en lo humano, allí donde - como todos bien sabemos- las relaciones entre hombres y mujeres no funcionan según un programa instintivo que los oriente. A causa de ello es tan fuerte la tentación de acudir a satisfacciones autoeróticas e instantáneas con las

que prescindir de la singularidad del otro (con el que aclarar, acordar, arreglar, pactar, negociar...). (Sinatra, 2020, p. 169)

El mundo contemporáneo está marcado por un rasgo paradigmático evidente en el uso generalizado de las drogas, sean ilegales o legales. La promesa de satisfacción inmediata y felicidad ha convertido a las drogas en una opción atractiva para los *Parletres*. El mercado, con su interminable oferta de productos, tiene como objetivo convertir a los individuos en consumidores.

De esta forma el consumo de cualquier producto que estimule el sistema nervioso central, se alinea con el impulso autista que caracteriza la tendencia actual del mercado. “A causa de ello es tan fuerte la tentación de acudir a satisfacciones autoeróticas e instantáneas con las que prescindir de la singularidad del otro (con el que aclarar, acordar, arreglar, pactar, negociar...)” (Sinatra, 2020, p. 169).

El sujeto no necesita del otro para gozar, lo hace con su propio cuerpo, y así evita la angustia de la no-relación-sexual. Esto se argumenta con lo siguiente:

Desde esta perspectiva todo consumo es tóxico, en consonancia con el empuje a las satisfacciones autistas que caracteriza la tendencia actual del mercado; es que el mercado ofrece siempre otro objeto -uno más y ¡aún otro más! - con el que nos promete colmar cada vez más ¡y mejor!) esa falla que es constitutiva de nuestra esencia y que nos empuja a querer siempre más. (Sinatra, 2020, p. 170)

La equivocación fundamental producida por la falta constitutiva del sujeto del inconsciente, es la fuerza impulsora detrás de la orientación del deseo humano sublime, lamentablemente los especialistas en marketing saben capitalizarla. El deseo de los individuos varía constantemente, buscando el objeto del cual finalmente disfrutarán plenamente. La industria del marketing presenta una corriente interminable de productos, cada uno prometiendo satisfacer los deseos insatisfechos de los consumidores.

Una vez más: las drogas se insertan en el punto preciso de la fisura original de lo natural en lo humano, allí donde - como todos bien sabemos- las relaciones entre hombres y mujeres no funcionan según un programa instintivo que los oriente. (Sinatra, 2020, p. 169).

El imperativo categórico del nuevo milenio es "¡Debes gozar!" Este imperativo es un reflejo del aspecto sacrificial del mundo contemporáneo, imponiendo a los individuos lo imposible disfrazado de lo que sería posible. El imperativo no es simplemente "puedes", sino "¡Debes!" (Sinatra, 2020, p. 171).

Retomando la perspectiva freudiana que se relaciona con Sinatra, el uso de drogas y el impulso hacia la satisfacción inmediata se pueden ver como un reflejo del principio del placer. El principio del placer es la fuerza impulsora detrás de nuestros deseos y acciones, buscando obtener placer y evitar el dolor. Señala el autor:

La época que nos atraviesa vuelve a mostrar sus rasgos paradigmáticos: drogas para todos y de todo tipo, ofreciendo una satisfacción inmediata, una promesa de felicidad al alcance de la mano. La operación del mercado es siempre una y la misma: hacer de los individuos, consumidores. (Sinatra, 2020, p. 170)

Sin embargo, este impulso hacia la satisfacción inmediata no es sostenible. La realidad de la vida es que está llena de dolor y sufrimiento, y el impulso hacia la satisfacción inmediata es solo una muletilla temporal, que abre más el vacío sin sentido de la angustia, ya que nunca se soluciona. Por eso Freud creía en el principio de realidad, es la idea que debemos enfrentar en la realidad de la vida, con todo su dolor y sufrimiento, y aprender a enfrentarlo.

El "¡debes gozar!" empuja de este modo a una satisfacción inmediata que golpea el cuerpo una y otra vez. Pero el triunfo solo es efímero: dura lo que dura la intoxicación y luego como sostenía aburrido un analizante que proclamaba su adicción a las fiestas electrónicas, "cuando todo termina... otra vez a la familia" (Sinatra, 2020, p. 171).

Es decir, los *ravers* son sujetos que, con o sin el suplemento de sustancias tóxicas, persiguen todas las satisfacciones que pueden imaginar. Es un entorno donde los individuos pueden buscar y alcanzar el placer que anhelan, que ni siquiera existe. Con todo esto dicho Sinatra (2020) va a categorizar los diferentes tipos de *Ravers* en 4 categorías:

- Desde aquel que solo quería sentir su cuerpo vibrar dejando que la música percute directamente en él (ya sea haciéndose uno en la multitud o haciendo que mágicamente la multitud se desvanezca.
- Aquel otro que pretendía atravesar todas sus inhibiciones en el encuentro con el Otro sexo.
- El que simplemente quiso derribar las barreras al contacto con sus amigos expresando de una vez por todas su afecto por ellos.
- Hasta el que intentaba liberar -con la agitación que le producían las vibraciones sonoras- la mente, su implacable cancerbero. (Sinatra, 2020, p. 171)

Byung- Chul Han y Pascal Quignard. El Discurso Capitalista y el odio a la música.

En el contexto del psicoanálisis, el término "discurso capitalista" se aplica para examinar cómo las dinámicas sociales, económicas y culturales, especialmente aquellas relacionadas con el consumo, que influyen en el aparato psíquico. Se refiere a la exploración de las construcciones sociales que son inherentes al sistema e impactan la subjetividad, la identidad y los vínculos.

Por lo tanto, hay que mencionar que en esta dinámica se incluyen las expectativas sociales y su influencia en los valores asociados con el éxito material. Siendo las toxicomanías un tema influenciado en gran parte por este discurso también.

Byung-Chul Han invita a profundizar en el análisis de nuestra sociedad, que se caracteriza por un mandato de ser exitoso, ya que la identifica como la

raíz de dos grandes enfermedades de la época: la depresión y la manía (Beltran, 2018, p.19).

Aquellos que sufren de depresión son considerados "marginados" en el discurso capitalista, ya que son individuos incapaces de ajustarse a las reglas dominantes de la sociedad. En contraste, aquellos que sufren de manía son individuos en el extremo opuesto, quienes, en su afán por lograr el éxito, comienzan a pasar por alto otros aspectos importantes de la vida (Beltran, 2018, p.19).

Byung-Chul Han señala que: "el capitalismo absolutiza la mera vida. Su fin no es la vida buena. Su compulsión se dirige precisamente contra la muerte, que se le presenta como pérdida absoluta" (Han, 2013, p.36).

Esta búsqueda incesante de éxito, según Han, se ha convertido en un valor central de la sociedad contemporánea y ha resultado en la normalización de una cultura de exceso de trabajo, competencia e individualismo. Esta cultura, a su vez, ha llevado a la difuminación de los vínculos sociales, y un sentido de aislamiento.

Con esto, el discurso que puede limitar la imposibilidad pierde poder y todo se vuelve posible. Una oferta muy similar al consumo de Drogas. En un mundo donde todo es posible, el paso del tiempo, la misma muerte y la castración se vuelven evitables (Beltran, 2018, p.19)

Si bien el libro *La sociedad de la transparencia* (2012) de Han, trabaja en su mayoría el tema de la pornografía, se refiere a un consumo que conecta con las toxicomanías por la semejanza de sus coordenadas. Según Sinatra (2020, p. 174) el porno y las drogas comparten el mismo imperativo categórico de goce del ¡hay que gozar!, y están articulados como un premio.

Un premio por la acumulación de riquezas o el éxito social, que crea así una base maniaca y hace síntoma en la fórmula de la sexuación creando una gran grieta. "Cada vez más variaciones autoeróticas, cada vez menos relación al otro sexual" (Sinatra, 2020, p. 174).

De esa forma, Byung-Chul Han profundiza el concepto pornográfico, que reproduce las mismas dinámicas capitalistas en lo que sería la mera vida. Una existencia despojada de significado y autenticidad, caracterizada por la mera supervivencia del cuerpo sin conexión con el otro. Las personas están constantemente ocupadas, pero carecen de un sentido profundo de significado y autenticidad.

La *mera vida* es una existencia superficial y mecánica, que carece de experiencias y conexiones, y que surge de la presión excesiva por cumplir con las demandas de la sociedad y sus discursos. “El capitalismo agudiza el proceso pornográfico de la sociedad en cuanto lo expone todo como mercancía y lo entrega a la hiper visibilidad” (Han, 2012, p.36).

Han (2012) ubica el predominio de la inmediatez, no sólo en relación de los resultados, sino también, en la idea de que todo es breve. Los objetivos a largo plazo ya no existen y el futuro ahora tiene un valor estético. Por esta razón, se espera que sea divertido y “el capital es quien comienza a establecer las reglas de juego. Estamos en vista de una sociedad de consumo, que comienza a transformar” (Beltran, 2018, p. 19) las modalidades de goce de los sujetos. Incluso los sujetos se han vuelto al mismo tiempo, en objetos para dicho consumo. Se cita lo siguiente:

Estas crisis ponen de manifiesto que el capitalismo, frente a la suposición ampliamente difundida (por ejemplo, por Walter Benjamin), no es ninguna religión, pues toda religión maneja las categorías de deuda (culpa) y desendeudamiento (perdón). El capitalismo es solamente endeudador. No dispone de ninguna posibilidad de expiación que libere al deudor de su deuda. La imposibilidad del desendeudamiento y de la expiación es responsable también de la depresión del sujeto del rendimiento. La depresión, junto con el síndrome del agotamiento, representan un fracaso insalvable en el poder, es decir, una insolvencia física. Insolvencia significa, al pie de la letra, la imposibilidad de compensar (solvere) la deuda. (Han, 2013, p. 22)

Para conectar estas ideas con la música electrónica, vamos a tomar el texto de Pascal Quignard (2012) titulado *El odio a la música*, publicado por primera vez en 1996. En este libro, Quignard analiza cómo la música puede ser una fuente tanto de placer como de sufrimiento. Cómo puede despertar emociones intensas y cómo puede ser utilizada como un medio de conexión o desconexión con la realidad.

Amplificada hasta el infinito por la invención de la electricidad y la multiplicación de su tecnología, se volvió incesante, agrediendo noche y día en las calles comerciales de las ciudades, las galerías, los pasajes, los supermercados, las librerías, los cajeros donde se retira dinero, hasta en las piscinas, hasta a orillas del mar, en los departamentos privados, en los restaurantes, en los taxis en el subte, en los aeropuertos. Incluso en los campos de la muerte. (Quignard, 1996)

Al igual que la música de Quignard, la música electrónica puede ser motivo de desconexión del principio del placer, sobre todo si sus efectos son aumentados con los efectos de las drogas, los sistemas de sonidos masivos y las pantallas gigantes. Esto representa a las masas que siguen el placer lo suficientemente potente, para poder aplacar su dolor existencial, al menos una noche.

El principio de realidad se vuelve tan imaginario en las fiestas electrónicas de hoy, que el lazo social ya ni si quiera es parte de la emoción de lo que anteriormente se expone en Freud (1991, p. 142) como una: “Una fiesta es un exceso permitido, más bien obligatorio, la violación solemne de una prohibición”.

Por eso los eventos electrónicos son cada vez más masivos y sus estupefacientes más intensos, que necesitan de dosis más bajas y con más horas de duración, convirtiéndolas en un riesgo como sería la droga del GHB o el fenómeno del *Tussi*. Se vuelve más fácil perderse en Uno-en-una-multitud/uno-solo-pero-con-otros (con muchísimos otros).

La GHB (gamma hidroxibutirato) es una droga originalmente desarrollada como anestésico médico para cirugías. Se utiliza recreativamente por sus efectos sedantes y eufóricos, ya que no presenta una resaca al día siguiente. Las dosis pueden ser difíciles de medir, y la diferencia entre una dosis recreativa y una que cause efectos adversos es estrecha.

Además, la droga ha sido conectada en casos de agresiones sexuales debido a su intensa capacidad para desinhibir a las personas del pudor. Incluso la moda del GHB en las fiestas de música electrónica en Inglaterra, ha aumentado como algo cotidiano, el consumo de Naloxona, que es el compuesto químico necesario para evitar una sobredosis y salvar vidas. Sus efectos son parecidos al del éxtasis regular, pero es de mayor intensidad, de menor valor y sin los efectos adversos del día siguiente. Más información en el documental de la productora *Vice*, titulado “*GHB: la droga recreativa más mortífera de Europa*” (Shea, 2018).

Por otro lado, el fenómeno del *Tussi*, responde a la ignorancia que vivimos los pueblos en Latinoamérica. Finalmente es una droga que comprende una combinación de todas las drogas sintéticas, en un mismo polvo inhalable. O al menos, de todas las drogas que el cocinero casero desee que sean, en la cantidad que le dé la gana.

Las muestras de *Tussi* pueden encontrar drogas como: MDMA, pastillas de éxtasis o anfetaminas variadas, LSD, cocaína, Ketamina, entre otras drogas comerciales de fiesta. Incluso se han encontrado muestras con fentanilo y residuos de la cocaína, como lo que se conoce como “crack” o pasta base, aunque eso no sea algo que sea común.

Su valor comercial y fama se deben a su llamativo color rosa que principalmente viene del colorante de pastelería. Su origen es contemporáneo y data del narcotráfico en Colombia como algo que revolucionó el mercado y genera muchas ganancias. Ambas drogas son populares hoy en día en las fiestas de música electrónica en el mundo, teniendo como común denominador la ignorancia del público que las consume. Más información en

el documental de la productora *Vice*, titulado *La ola de la cocaína Rosa* (Shea, 2018).

Por otro lado, se señala que: “La frase *Odio a la música* quiere expresar hasta qué punto la música puede volverse odiosa para quien la amó por sobre todas las cosas” (Quignard, 1996, p. 128). Para ilustrarnos mejor, Quignard va a contar la historia de Primo Levi, un músico que trabaja en los campos de Auschwitz o “en los campos de la muerte” (Quignard, 1996, p. 128).

Pascal Quignard habla del químico italiano Primo Levi que tuvo la oportunidad de escuchar al director de orquesta polaco Simon Laks en ese contexto. Primo Levi afirmaba que en Auschwitz ningún detenido común, perteneciente a un *Kommando* ordinario, había logrado sobrevivir. Solo quedaban aquellos con habilidades específicas, como “médicos, sastres, zapateros, músicos, cocineros, homosexuales jóvenes y atractivos, así como amigos o compatriotas de ciertas autoridades del campo” (Quignard, 1996, p. 129). Además, algunos individuos especialmente despiadados, vigorosos e inhumanos ocupaban roles clave designados por la policía paramilitar nazi, la *Schutzstaffel* o SS

La música, según Quignard (1996, p. 130), se plantea como algo que puede violar el cuerpo humano, e incluso lo puede llegar poner de pie, haciendo alusión al discurso militar trabajado en estos pasajes. El autor al establecer el siguiente enunciado: “Sucede que las orejas no tienen párpados” (Quignard, 1996, p. 65), para constatar que la Música entra como estímulo auditivo sin permiso en el cuerpo. De esta manera toma como ejemplo a las víctimas de los campos de concentración Nazis, que tenían que escuchar la música de su lecho de muerte todos los días.

Los ritmos musicales fascinan los movimientos corporales haciendo que el oído no pueda cerrarse. Al ser visto como un placer, la música se asocia con cualquier forma de poder y es esencialmente no igualitaria. La música, con su estructura de director, ejecutantes y personas obedientes, establece una conexión intrínseca entre escuchar y obedecer.

De esta forma Quignard (1996, p. 130) establece una conexión con los relatos filosóficos de Platón, un autor que nunca consideró hacer una diferenciación entre: disciplina y música, guerra y música, o jerarquía social y música. La primera función asignada a la música, al menos la más cotidiana, en este contexto de Guerra, consistía en acompañar la partida y el regreso de los *Kommandos*.

Esta "muerte", según se expone, se relaciona tanto con la producción como con la audición de la música. La música posee una potencia que simultáneamente se repliega sobre sí misma y crea una metamorfosis en quienes la producen, sumiéndose en la misma obediencia rítmica, acústica y corporal. Tan intrínseca es la muerte con esta historia que trae Quignard. Primo Levi tomó la decisión de suicidarse el 11 de abril de 1987.

El '*Odio a la Música*' de Quignard, puede constatarse con el discurso capitalista de Han, ya que representa lo que hoy en día podría conocerse como Música Electrónica Comercial. Se vuelve un llamado masivo de comunidades de Goce de miles de personas, que gracias a la tecnología pueden gozar cada vez más.

La proclamación neoliberal de la libertad se manifiesta en realidad como un imperativo paradójico: sé libre. Domina una economía de la supervivencia en la que cada uno es su propio empresario. El neoliberalismo, con sus desinhibidos impulsos narcisistas del yo y del rendimiento, es el infierno de lo igual, una sociedad de la depresión y el cansancio compuesta por sujetos aislados. (Han, 2023)

Más efectos visuales, drogas sintéticas más fuertes y música cada vez más aturdidora, que permite a los sujetos perderse más fácilmente en el Goce de Uno. Son pantallas gigantes, en fiestas de miles de personas con dos grandes intenciones principales: generar capital y generar placer.

CAPÍTULO 4

Metodología

Unidades de investigación.	de	Objetivos Específicos.	Caso Único.
Música electrónica.		1. Caracterizar la música electrónica dentro de eventos históricos y de construcciones de géneros musicales, por medio del uso de fuentes bibliográficas.	<p>Teorización sobre las técnicas de creación de la música electrónica y sus implicaciones psíquicas de los creadores y de su público. Un recorrido histórico que conecta experiencias humanas, con nuevas formas de saber hacer con el malestar.</p> <p>Cerati sublimando desde la música electrónica da un sentido de vida al inicio de cada uno de sus proyectos musicales. El uso de tecnologías en sus obras, le permiten a Gustavo llegar a lo más íntimo de sus significantes inscritos desde la infancia, dando un destino a su pulsión desde el deseo.</p>
Sublimación		2. Describir el concepto de sublimación como uno de los destinos posibles de la pulsión desde la teoría psicoanalítica, por medio del uso de fuentes bibliográficas.	La sublimación como un destino posible de la pulsión. Una mirada desde el psicoanálisis, a los anudamientos causados por el mecanismo psíquico de la creación. Dirigida hacia la estética electrónica de la tecnología. La creación por diversión y por sublimación en la

		historia de Gustavo, permiten entender a las técnicas de la electrónica como el canal en el que Gustavo va a desarrollar un lenguaje para conectar con el otro y con su propia subjetividad.
Toxicomanías	3. Detallar las características de las toxicomanías desde una perspectiva psicoanalítica incluyendo el análisis del caso de la vida de Gustavo Cerati.	Describir el síntoma toxicómano, desde el punto de vista psicoanalítico, relacionado al consumo de drogas estimulado por los sonidos electrónicos y el discurso capitalista imperante como una opción paradójica del mismo acto. La muerte producida por el éxito de un proyecto en la vida de Gustavo se ve en la degradación de su salud por el consumo de drogas y fármacos de manera desmedida. El goce presentado en forma trampa ante el éxito laboral de un gran artista es la repuesta a la paradoja, de que no todo se puede sublimar.

Enfoque

Para crear una metodología basada en la información proporcionada, se comenzó adoptando un enfoque cualitativo, como señala Hernández (2018) en su cita: "La investigación cualitativa se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las

acciones de seres vivos, sobre todo de los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente)." (p. 9).

Esta investigación bordeó las posturas psicoanalíticas con respeto al origen de las toxicomanías como un: "lazo que une a un sujeto con un objeto que contraviene el sentido común del bien" según Gustavo Dessal citado por Sinatra (2020) en su prólogo. Explorando estos fenómenos, las toxicomanías resultaron como: "una manera de demostrar la imposibilidad estructural de la soledad. Declinadas de formas variadas, este libro demuestra que el ser hablante no puede carecer jamás de un partenaire". (Dessal citado por Sinatra, 2020).

Paradigma

Entre los objetivos de este análisis descriptivo consta la idea de encontrar una salida ante la postura patológica anteriormente expuesta, por lo tanto, se escogió el paradigma interpretativo: "este paradigma defiende la realidad como construida por el hombre sujeto-social, y considera a éste y a su vivencia subjetiva como preceptores y creadores de la realidad" (Orozco, 2018)

Este paradigma mostró el alcance de este análisis, que pretende poner la música electrónica como una posible solución al problema. Es el destino pulsional sublimatorio de los sujetos del inconsciente que bordea el consumo toxicómano.

Así mismo, se habló de la salida del arte como un simbolismo, que permitía al trabajo tomar un giro desde la teoría del psicoanálisis para responder estas interrogantes en las teorías de Freud (1992): "Tras la sublimación el componente erótico ya no tiene más fuerza para toda la destrucción aleada con él y esta se libera como inclinación de agresión y destrucción." (p. 55)

Método, técnicas e instrumentos de recolección de datos

Esta metodología, que combina un enfoque cualitativo, una naturaleza descriptiva, técnicas de recopilación bibliográfica y la utilización de un estudio de caso biográfico, permitió una exploración del fenómeno desde diversas perspectivas, contribuyendo así a una comprensión más completa, actualizada y contextualizada del tema. Por el análisis de contenido realizado en este estudio el método es hermenéutico.

Según Palmer (1969), La hermenéutica es el estudio de la comprensión y de la interpretación. De esta forma la hermenéutica se diferencia con la perspectiva cuantitativa del modelo científico de las Ciencias Naturales más duras. Por lo tanto, en la investigación cualitativa no existe un límite con respecto a las técnicas utilizadas, sino que se aborden los problemas de investigación por medio de la interpretación.

Por eso este método se enfoca en dos cosas: el hecho de la comprensión de una bibliografía escogida bajo un sentido, y qué significa la interpretación, que brinda la comprensión del autor del estudio (Palmer, 1969).

En la investigación hermenéutica, el investigador se involucra en un proceso dialéctico en el que explora la historia del texto, reflexiona focalizando la atención entre el texto y las estructuras de pensamiento del investigador, dialoga con el texto, interrogándolo y buscando respuestas a sus preguntas e interpreta el texto en un recorrido de ida y vuelta entre las partes y el todo del texto. Para ello, recurre a cada una de las dimensiones de la hermenéutica: la lectura, la explicación y la traducción, contando para tales efectos con un sinnúmero de estrategias y procesos intelectuales que le permiten llegar a una comprensión profunda de los textos y así avanzar el conocimiento en la disciplina. (Quintana, 2019)

El investigador representó una técnica importante del trabajo, ya que escoge la bibliografía específica y relevante a la temática, con argumentos y contraargumentos que enriquecen la investigación. Se exploró fuentes

bibliográficas antiguas y nuevas, para contrastar ideas de escuelas de diferentes contextos de la misma corriente. De igual forma se recopiló bibliografía sudamericana y europea, sobre la misma problemática desde diferentes perspectivas. Al mismo tiempo fueron citados, documentales, periódicos y otros medios de comunicación contemporáneos.

La investigación cualitativa proporciona profundidad a los datos, dispersión, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y experiencias únicas. Asimismo, aporta un punto de vista “fresco, natural y holístico” de los fenómenos, así como flexibilidad. (Hernández, 2018, p. 16)

Población

Como último se tomó el estudio de caso biográfico, de análisis de uno de los productores más importantes de música electrónica a nivel sudamericano, como es Gustavo Cerati, y su muerte por el exceso de consumo de drogas y mal estilo de vida. Esto no fue posible sin el apoyo Bibliográfico definitivo realizada por el periodista de prensa musical argentina, Juan Morris (2015). De la misma manera se utilizará un libro que relaciona esta historia de vida con el descubrimiento de la música electrónica y las tecnologías por Gito Minore (2021)

La elección del caso único este estudio de caso biográfico se justificó por la riqueza de información disponible, así como por la relevancia del fenómeno que se desea explorar, relacionado con las salidas sublimatorias electrónicas y sus fallos en las consecuencias del consumo de drogas y los estilos de vida perjudiciales en la misma industria musical.

De esta misma manera, a lo largo de la investigación se presentaron otras historias de vida de otros sujetos sublimadores, que ayudan a enriquecer los argumentos y la población. De esta forma se pudo constatar la información bibliográfica, con los resultados de los estudios de casos biográficos.

CAPÍTULO 5

Presentación de resultados.

Estudio de caso de la vida de Gustavo Cerati

¿Porque Gustavo Cerati es un Músico Electrónico?

La vida de Gustavo Cerati representa un gran valor para la historia musical Latinoamericana, ya que ganó 3 premios Grammys Latinos a la mejor canción de Rock, Un Grammy Latino al mejor álbum de Rock y un Grammy Latino al mejor álbum de Rock Solista. Su legado como músico es atemporal, y su obra ha trascendido su propia historia.

Su relación con el texto propuesto sobre la música electrónica y las toxicomanías es íntima, ya que Cerati en primera instancia fue un músico electrónico y su muerte se vio inducida por un consumo excesivo de cocaína y viagra, sumado al mal estilo de vida de sus giras maratónicas.

Se van a tomar los siguientes textos como un estudio de caso descriptivo a partir de la biografía de los siguientes autores. Cerati: La biografía definitiva de Juan Morris (2015) y La geometría de una flor. Gustavo Cerati y la música electrónica de Gito Minore. (2021)

Juan Morris, quien desempeñaba el rol de editor en la edición argentina de Rolling Stone, integró el proceso creativo de "Fuerza Natural" con los eventos en Venezuela, dando lugar a una crónica que generó un impacto considerable. Esta narrativa revela detalles inéditos sobre el accidente y, como resultado de su trabajo, se le propuso escribir la biografía de Cerati. A pesar de que la editorial estableció un plazo de 7 meses para completar la tarea, Morris se demoró más de cuatro años en terminar.

Menciona:

Llamé y fui a ver a las personas que habían estado con Gustavo en la gira para entender qué había sucedido. En la nota conté algo que hasta

ese momento no se sabía: Gustavo no había caído en coma inmediatamente después del último show en Caracas, había estado un día internado en una clínica, sin diagnóstico, sin poder hablar y con medio cuerpo inmovilizado (Morris, 2019).

Por otro lado, el libro de Minore (2021) pretende hacer una conexión histórica entre la etapa final de Gustavo en Soda, y su etapa como solista, para resaltar el valor de los avances tecnológicos, en las perspectivas musicales de este nuevo Gustavo. Minore ubica a la electrónica como aquello que le daba libertad de creación, tanto en sus inicios con Zeta Bocio, como cuando logró soltarse de Soda Stereo y hacer su primer álbum como solista llamado *Bocanada*.

La trayectoria profesional de Gustavo Cerati se asocia a menudo con la música electrónica, debido a su experimentación con equipos y sonidos, durante las etapas iniciales de su carrera musical. Según Zeta Bocio, Cerati y sus compañeros de banda pasaban horas jugando con sus aparatos y teclados, grabando a menudo sesiones improvisadas que resultaban en la creación de música única y experimental.

En la sencillez de estas primeras creaciones se puede ver como Gustavo empezó su camino como artista, simplemente por el llamado a pasar un buen rato con sus amigos. Sus improvisaciones de estilo de rap, utilizando beats de secuenciadores, impartían desde el chiste y las ocurrencias de sesiones musicales muy divertidas. Minore (2021) establece de esta búsqueda como la de un niño que está intentando comprender al mundo y es característico en prácticamente todas sus obras. La sublimación de un estudiante egresado de filosofía y buscaba un sentido de vida fuera del que le imponía la sociedad.

Estas sesiones se caracterizaban por el uso de secuencias aleatorias producidas por la opción de muestreo y retención en los teclados de Gustavo: “Así, iba generando un clima sobre el que improvisamos una secuencia de notas, una música que ideamos como la banda sonora de una película imaginaria” (Bocio, 1981, citado por Minore, 2021, p. 12)

Gustavo incluso escribía chistes y comenzaba a rapear en un idioma inventado por él y sus compañeros universitarios, destacando aún más su enfoque experimental y vanguardista hacia la creación musical. Más adelante, la exploración de Gustavo en la música electrónica resultaría ser un momento crucial en su carrera, ya que abrió la puerta a nuevas ideas y sonidos que lo ayudaron a establecerse como uno de los músicos más importantes de América Latina.

Gracias al incentivo de su esposa, que lo llevaba a clubes de música electrónica *underground*, Gustavo encontró la colaboración con un grupo de músicos emergentes chilenos. Esto llevó a la formación "Plan V" y le permitió a Gustavo experimentar y seguir empujando los límites de su estilo musical. Esta experimentación con sonidos e instrumentos electrónicos, finalmente condujo a la creación de algunas de las obras más icónicas e influyentes (Minore, 2022, p. 29).

No es coincidencia que estas hayan sido en su época como solista. Las máquinas del mundo analógico y digital, fueron el último impulso que Cerati necesitó, para sublimar analíticamente el final de un gran recorrido. Un duelo de una pérdida, que incluso fue llamado como el 'gran divorcio'. Era el final de un proyecto de toda una vida, con amigos de la adolescencia de los que no podía encontrar la forma de desvincularse.

Cerati atrapado en la cuadrícula de Soda Stereo, por su fama y éxito, vio la música electrónica como su oportunidad para romper estas ataduras y seguir en la búsqueda insatisfecha del deseo. Por esto los títulos de sus obras eran tan particulares: 'bocanada' como su primer álbum y 'adiós' como uno de sus primeros hits. Gustavo respiró y sublimó su luto gracias a esta nueva forma de ver la música.

¿Qué fue aquello que Gustavo Cerati pudo sublimar con la Música Electrónica?

Para concluir con esas ideas finales del caso de estudio, lo que dejó Gustavo al final de su recorrido fue su legado sublimatorio. Era como un:

“juego, humor y diversión que no colisionan con el trabajo creativo, sino que, por el contrario, lo potenciaban” (Minore, 2021, p. 13).

En su obra, Minore (2021, p. 13) destaca la capacidad de Gustavo Cerati para encontrar senderos diferentes en su proceso creativo. La habilidad de salirse del propio molde y convertirse en otro, aunque esencialmente similar a sí mismo, ilustrándolo como un juego de espejos. Cerati, como observador desde el lado opuesto de su propia imagen proyectada, se sumerge en una experiencia de cambio y auto regeneración, saliendo de sí mismo sólo para retornar al mismo lugar, pero ahora retroalimentado.

El tema de la separación de Soda Stereo, se estableció como un tema sensible y se compara con un divorcio, como se menciona anteriormente:

No estamos inventando nada si decimos que la separación de Soda Stereo fue un divorcio. En más de una ocasión el propio Cerati utilizó ese término para definir dicha ruptura. Nunca mejor expresado. Y como todo divorcio, conlleva un proceso extenso y doloroso de idas y vueltas, de peleas y reconciliaciones, de tomarse tiempo para pensar, de ponerse de acuerdo y de romper todo. (Minore, 2021, p 28).

En medio de esta montaña rusa emocional y humana, Minore (2021, p. 29) destaca que no es sorprendente que Cerati se haya sentido "atrapado". En entrevistas de esa época, el músico describe la situación de Soda Stereo como una "prisión", subrayando así la complejidad y la carga emocional que acompañaron la separación del grupo.

¿Se pueden pensar en los últimos discos de Soda Stereo y los primeros de la etapa solista de Gustavo Cerati sin el aporte de la música electrónica? ¿Acaso estos no son hijos de una comunión entre el Rock que siempre practicó y la contribución de este nuevo género en el que cada vez más se sumergirá? (Minore, 2022)

Sublimando Gustavo ofreció una mirada profunda a los viajes creativos y personales, destacando la dualidad entre la libertad creativa y las ataduras

emocionales, que marcaron momentos clave en su carrera musical. Se señala que:

La capacidad de encontrar senderos diferentes para seguir creciendo. Salirse del propio molde para ser otro. Pero otro muy parecido en esencia a sí mismo. Un otro que, como en un juego de espejos, se cruza al lado de enfrente de la imagen para desde allí observar y permear con lo proyectado. Saliendo de uno para volver al mismo lugar, retroalimentado. (Minore, 2021, p. 13)

El caso Cerati permitió replantear la pregunta de investigación de ¿todo se puede sublimar? a una un poco más acertada, que permitirá entender el espectro de la paradoja.

¿En qué lado de la sublimación se encuentran los actos?

En el lado de la sublimación gozante, relacionada con el principio del placer, que responde a la aburrida repetición y se puede ver forcluida por los goces autistas de las drogas. O en lado de la sublimación analítica del deseo, del principio de realidad, que acepta la angustia existencial y la convierte en un símbolo para así dejar de repetirla, haciendo uso de una represión por fuera de las patologías.

¿Cómo puede estar relacionado el momento más alto sublimatorio en la vida de un artista con su propia muerte? Esa respuesta solo la podría tener el artista en cuestión, si le podríamos preguntar por sus intenciones en sus obras y aquello in-sublimable.

La ausencia de lazos sociales profundos en la vida de Gustavo, conectaron con la idea de la muerte en sus últimos años. Este goce de la fórmula de la sexuación que presenta Cerati en su última etapa de vida, con estas amantes de edades significativamente menores a él, demuestran la soledad de su divorcio tanto con su esposa como con su banda.

Para indicar aquello del goce en Gustavo, se recurre a Lacan y su término *extimidad*. Siendo el objeto perdido, el *das Ding* o es ese OTRO

imposible de olvidar. Ocupa un lugar central en la cadena de significantes y vendría a ser lo que se trata de volver a encontrar en el otro, en esfuerzos repetitivos que fallan constantemente.

Lacan (2008) para responder sobre la relación con el gran Otro explica lo siguiente:

¿Qué es pues ese prójimo que resuena en la fórmula de los textos evangélicos, Ama a tu prójimo como a ti mismo? ¿Dónde atraparlo? ¿Dónde hay, fuera de ese centro de mí mismo que no puedo amar, algo que me sea más próximo? (...) lo que me es más íntimo, es justamente lo que estoy forzado a no reconocer más que en el afuera.

Por eso en el capítulo 2 del estudio, se cita a Lacan que llama a la sublimación una *'estructura de borde'*. El arte en lugar de dirigirse directamente hacia un objeto, lo rodea. El impulso creativo en el mejor de los casos es constante y siempre vuelve al mismo lugar, su único límite sería justamente la estructura de borde.

Es en este punto que, explicando anteriormente como un campo agujereado, vaciado y sin representación, Gustavo Cerati iba a mostrar las dos caras de la paradoja, la del impulso de vida creativo deseante y la del sin sentido del goce toxicómano mortífero.

El goce se circunscribe en un vacío, sobre algo que está prohibido. Por eso el arte visto como un sistema de vacuola, puede ser un intento de la neurosis de regularse. Como una homeostasis que falló en Gustavo:

Si no fuera por la configuración de vacuola, de agujero propio del goce, que es algo insoportable para lo que está reglado como tensión temperada, no verían en lo sexual nada análogo a lo que en la pulsión llamo una estructura de borde. (Lacan, 2008)

De hecho, esta lógica permite conectar el tema de la sublimación analítica deseante con la construcción del lazo social, que primer le permite anudar a Gustavo. Un mecanismo que luego iba a fallar.

“Freud explica que la sublimación produce la satisfacción misma de la pulsión. (...) Solamente les diré que la relación de la sublimación con el goce sexual, puesto que de eso se trata, sólo se explica por lo que llamé literalmente la anatomía de la vacuola.”

¿Cómo se relaciona la muerte de Gustavo Cerati con las Toxicomanías?

Entre los años 2006 y 2014, Gustavo Cerati atravesó una serie de desafíos de salud que lo llevaron a su muerte. Se constata que las medidas adoptadas, como el reposo, una dieta específica y dejar de fumar, recomendadas tras una tromboflebitis en su pierna en 2006, no surtieron el efecto esperado debido al avanzado estado de la situación (Morris, 2019).

En 2009, Cerati brindó su última actuación en Argentina, presentando "Fuerza Natural". Inicialmente, su malestar fue interpretado como una simple descompensación después de extensas semanas de giras. Durante este mismo año, su vínculo romántico con Catalina Pulido demostraba el panorama de la vida del artista, que comenzaba a desplegarse de manera incontrolable, luego de 7 años de su divorcio.

En 2010, la prensa colombiana informó que Gustavo Cerati consumió de manera excesiva whisky y fumó seis cigarrillos, ocasionando dificultades respiratorias en el escenario. Luego de presentarse en Miami y Bogotá, el cantautor argentino arribó a Caracas, donde ofreció su última presentación antes de caer en estado de coma.

Incluso, durante la actuación en Colombia, Gustavo Cerati comunicó al público: "Me estoy quedando sin aire" (Cerati, 2010, citado por Adler, 2014). Reporteros de la prensa afirmaron haberlo visto esa misma noche en un bar en Bogotá consumiendo cocaína y fumando, además de compartir momentos con mujeres, que por lo general eran de menor edad. Se presume que una combinación de alcohol y pastillas afectó rápidamente su salud, en especial dado que tenía restricciones por ser hipertenso.

Durante este período, comprendido entre 2009 y 2010, se le observó acompañado de su nueva pareja, la joven Chloé Bello, quien contaba con 22 años mientras que Gustavo tenía 48. Lo que podría haber sido crucial en el accidente cerebrovascular fue el uso de viagra y cocaína durante su relación con Chloé, quien lo acompañó en gran parte de su última gira.

La actriz narró que vivieron un romance apasionado en los últimos cinco meses previos al ACV (Accidente Cerebrovascular) que Cerati sufrió durante el concierto en Caracas en mayo de 2010. Este episodio lo indujo a un estado de coma que se prolongó durante cuatro años y medio, culminando con su fallecimiento en septiembre de 2014.

¿Cuánta de esa diversión se tuvo que haber perdido a lo largo de la historia de la banda, con el consecuente desgaste que sobreviene a años de convivencia con el éxito, la popularidad, pero también con los egos multiplicados y los vicios y el resto de demonios propios de semejante euforia? (Minore, 2021, p. 13)

Debido a sus múltiples advertencias y sus numerosas citas médicas, la muerte de Cerati, puede ser vista como un prolongado pasaje al acto. De esta forma explicaba Sinatra que las 'adixiones' para Lacan son las cicatrices de la evaporación del padre. Se manifiestan en los cuerpos a partir de la multiplicación del goce en intensidades cada vez más fuertes.

En una sociedad con el nombre del padre ausente el goce se pluraliza y no solo se trata de la pulverización, sino también de la cicatriz mal sanada que queda de eso. Es con esas cicatrices, que podemos ubicar las coordenadas del goce más íntimas, de la subjetividad de una 'adixion'.

CONCLUSIONES

“Las primeras producciones musicales del hombre formaban parte de los rituales donde el movimiento, el sonido y el fuego simbolizaba la vida. Mientras que el silencio, la quietud y la oscuridad eran ejemplos de muerte” (Pavelka, 2023, p. 138)

- Para concluir esta investigación, se toma un texto, que comenta sobre la escucha activa de música, como una búsqueda de la vida. Es la relación con la electrónica, lo que representaría el fenómeno sublimatorio de los destinos de la pulsión. Gabriel Pavelka (2023) titula “*Música y Transferencia en los abordajes con infancias y adolescencias: invenciones psicoanalíticas en los márgenes institucionales y comunitarios*”, como una traducción de su tesis de grado para la editorial argentina ‘Letra viva’.
- Estas construcciones simbólicas permiten abrir las puertas del inconsciente, en un trabajo necesario en la clínica con toxicomanías y su encuentro con lo real. Los postulados anteriormente presentados, pretenden identificar a la música como un recurso, encargado de llevar a flote la pulsión de vida.
- Al trabajar con adolescentes en situaciones de riesgo, Pavelka descubre la música como un camino posible ante el real de la muerte. Establece lo siguiente: “La naturaleza, el agua, la lluvia, las piedras como percusión, son los primeros sonidos utilizados hace 200.000 años, como inspiración para la producción musical” (Pavelka, 2023, p. 138).
- Según Pavelka (2023, p. 138) en tiempos ancestrales, la música desempeñaba un papel significativo en los rituales humanos, que incluían danza, sonido y fuego para representar la vitalidad. Por el contrario, la quietud, el silencio y la oscuridad eran interpretados como símbolos de la decadencia. Estos rituales implican danzas intensas alrededor del fuego, la recreación de cacerías y guerras animales, y la imitación de animales para bendecir o maldecir sus espíritus.

- Eran formas de sublimar emociones por medio del movimiento. Al igual que los sujetos expresados en los Textos de Leo Felipe, que bailaban en el espacio público para no morir en el olvido de una pandemia como una estadística más.
- Estos conceptos, si bien datan de más de 200.000 años atrás, pueden aplicarse en cada uno de los casos de estudio presentados a lo largo de esta tesis: Desde Stockhausen, Kraftwerk, Van Gogh, Da Vinci, hasta Cerati, entre otros. Mantienen la misma conexión analítica del movimiento. El movimiento como intención principal de la sublimación que produce las conexiones entre varios, al oponerse al goce del sedentarismo y la muerte.
- Nadie puede negar hoy la omnipresencia de la música electrónica: desde los éxitos pop masivos que encabezan los rankings hasta las exploraciones sonoras más aventuradas son en su gran mayoría fruto del encuentro íntimo entre la creatividad humana y las máquinas. (Stubbs, 2022)
- La construcción cultural de la música electrónica representa en gran medida, las bases auditivas de prácticamente todo lo que escuchamos hoy en día. Es un recorrido de cientos de años y de muchas historias que se juntaron a través del lazo social que es propiciado por la sublimación. Un encuentro simbólico que ayuda a anudar a un sujeto inconsciente, que vive en un discurso capitalista con el Nombre del Padre ausente. Es la música electrónica, que según palabras de Kraftwerk, da un padre para un montón de huérfanos culturales.
- La música electrónica genera y produce *beats* que mueven masas, ya que están contruidos en forma de símbolo, como fue mencionado en el primer capítulo. Es el tercer nudo que completa el Borromeo y el cuarto nudo, del Nombre del Padre, que lo cierra y lo mantiene.
- De esta forma en el registro real está el sonido, que se anuda con la escritura del simbólico y la interpretación del imaginario. En el simbólico se encuentran los significantes musicales, anudados con

la composición en el imaginario. Y en el imaginario se encuentran la solidez de las ideas de la obra o la consistencia. Apareciendo en el centro del Borromeo, como cuarto nudo del Nombre del Padre, la obra totémica como 'objeto a'.

- No mucho se habla del origen sublimatorio de estos *beats* que en cada artista muestran una gran parte de su intimidad e inconsciente. Son S1 que forman cadena y hacen la vida un poco más llevadera. Son ritmos o melodías que generan este movimiento de la pulsión de vida y pueden agrupar a varios actores sublimadores en el mismo lazo. Sus infinidades de opciones de edición, datan en la formulación del deseo con sus incomodidades. Es el factor de la originalidad sublime, una necesidad para el acto de crear, que lo convierte en incómodo y al mismo tiempo divertido.
- Hay una conexión entre música y transmisión cultural. Considerando a la cultura, desde la perspectiva freudiana en "El malestar en la Cultura" (1930) en tanto artificio, producción simbólica, que tiene la potencialidad de generar lazo social, en tanto discurso que enlaza al sujeto con otros. (Pavelka, 2023, p. 139).
- Según Gabriel Pavelka (2023, p. 139), la producción musical va más allá de las pulsiones y sus descargas. Lo musical podría pensarse más bien, como una herramienta del humano para sobrevivir al registro real, tal cual como el lenguaje. La música es aquello que permite al sujeto escoger libremente, sin prejuicios ni expectativas, aquello que deseamos o aquello de lo que gozamos desde el fantasma.
- Tanto en los escritos de Naparstek como en los de Sinatra, se establece la relación entre el consumo de un Toxicómano y su función de Ley. Así mismo en el texto de la Sublimación, se ubica al Tótem resultante del acto de crear, con la misma función de Ley. Incluso ambos tienen el mismo origen *Real*, dentro de los tiempos lógicos del inconsciente y del trauma.

- De un lado de la sublimación, se encuentra el deseo incómodo creativo y del otro se puede encontrar la repetición aburrida, peligrosa y gozan de las toxicomanías.
- “Adiciones (con esa “x” que ya nos adelanta la dimensión del enigma, consustancial a la experiencia analítica desde sus orígenes) es un eslabón más que se añade a la perseverancia de una transmisión”. (Sinatra, 2020)
- Si bien lo que Cerati pudo sublimar mediante la música electrónica representa, una salida de vida ante una gran pérdida, como era el final de un proyecto de toda una vida. Soda Stereo y los amigos de la adolescencia como Zeta Bocio, forman parte del luto de Cerati a lo que él llama *divorcio* de cadenas que lo ataban. Crecer como artista sin quedarse en el sedentarismo sin innovar creativamente, solo fue permitido luego de este quiebre. Un cambio que fue más llevadero gracias a la música electrónica.
- Al mismo tiempo, paradójicamente se construye una trampa de goce. Esto se puede ver en la euforia de su éxito, su narcisismo como artista y una fama que solo iba a crecer exponencialmente por lo sublime de sus obras. Resultado en decisiones que apoyaron un consumo y un desgaste, excesivo y peligroso.
- Se podría plantear entonces la pregunta de investigación: ¿Hasta qué punto la música electrónica fomenta la sublimación y el lazo social, sin diluirse en el goce y la pulsión de muerte, de la búsqueda por el placer toxicómano y la lujuria de comunidades hedonistas?

REFERENCIAS

- Adler, G. G. (2014). Los excesos de Cerati con mujeres antes de su presentación en Venezuela. Uno Santa Fé. <https://www.unosantafe.com.ar/los-excesos-cerati-mujeres-antes-su-presentacion-venezuela-n2101069.html>
- Beltran, C. M. (2018). Discurso capitalista, malestar en la cultura, y clínica psicoanalítica. Facultad de Psicología - UBA. https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/practicas_profesionales/826_intervenciones_jov_vulnerab/material/de-scargas/beltran.pdf
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). El anti Edipo: Capitalismo Y Esquizofrenia (1era ed.). Grupo Planeta (GBS).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). Mil mesetas: Capitalismo Y esquizofrenia (1era ed.). Editorial Pre-textos.
- Escher, M. C. (1960). Cinta de Moebio II [Cuadro]. Epsilones. <https://www.epsilones.com/paginas/artes/artes-049-hormigas.html>
- Felipe, L. (2022). Historia universal del after (1era ed.). Caja Negra.
- Felipe, L. (2022, noviembre 6). El académico que fue DJ y productor de fiestas y escribió una "Historia universal del after". Entrevistado por J. C. Antón. Infobae. <https://www.infobae.com/leamos/2022/11/07/el-academico-que-fue-dj-y-productor-de-fiestas-y-escribio-una-historia-universal-del-after/>
- Freud, S. (1984). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico; trabajos sobre metapsicología: Y otras obras: 1914-16 (4ta ed.). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1991). Tótem Y tabú y otras obras (2da ed.). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1991). *Volumen 12 (1911-13). Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente. Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras*
- Freud, S. (1992). El yo y el ello, y otras obras (1923-1925) (4ta ed.). Amorrortu Editores. *obras* (2nd ed.). Amorrortu Editores.
- García, G. (1980). Psicoanálisis: Una política del síntoma. Centro Descartes.
- Gentili, N. (2007, febrero 26). Psicosis. Estabilización - Sublimación. ElSigma. <https://www.elsigma.com/introduccion-al-psicoanalisis/psicosis-estabilizacion-sublimacion/11393>

- Han, B. (2013). La sociedad de la transparencia (1era ed.). Herder Editorial.
- Han, B. C. (2023). La agonía del Eros (1era ed.). Herder Editorial.
- Lacan, J., & Miller, J. (1988). El seminario de Jacques Lacan: Libro 7, la ética del psicoanálisis, 1959-1960 (1era ed.). Ediciones Paidós Ibérica.
- Lacan, J., & Miller, J. (2008). El seminario de Jacques Lacan: Libro 16, de un Otro al otro (1era ed.). Ediciones Paidós Iberica.
- Lacan, J., & Miller, J. (2014). El seminario de Jacques Lacan: Libro 6: El deseo y su interpretación 1958-1959. (1era ed.). Ediciones Paidós Iberica.
- Lopez, E. M., Perak, M., & Canosa, J. (2020). Variaciones acerca de la creación: sublimación, invención, Saber-Hacer. Facultad de Psicología - UBA.
https://www.psi.uba.ar/investigaciones/revistas/anuario/trabajos_completos/27/lopez_martinez.pdf
- Minore, G. (2021). La geometría de Una Flor: Gustavo Cerati y la Música Electrónica (1era ed.). Gourmet Musical.
- Morris, J. (2015). Cerati: La biografía definitiva (1era ed.). SUDAMERICANA.
- Morris, J. (2019, agosto 16). Juan Morris, biógrafo de Gustavo Cerati: "Si no me preguntaba por esos últimos años en coma, habría sido un libro cobarde e incompleto". Entrevistado por M. Garrido. LA TERCERA.
<https://www.latercera.com/culto/2020/08/06/juan-morris-biografo-de-gustavo-cerati-si-no-me-preguntaba-por-esos-ultimos-anos-en-coma-habria-sido-un-libro-cobarde-e-incompleto/>
- Naparstek, F. (2005). Introducción a la clínica con toxicomanías y alcoholismo (3era ed.). Gramma ediciones.
- Organización Naciones Unidas. (2022). Objetivos de Desarrollo Sostenible. Objetivo 3: Garantizar una vida sana y promover el bienestar para todos en todas las edades. Pacto Global. Red Ecuador. <https://pactoglobal-ecuador.org/pf/ods-3/#:~:text=ODS-Pacto-Global&text=Objetivo-A-Garantizar-una-vida,todos-en-todas-las-edades.&text=Metas-de-trabajo,salud-mental-y-el-bienestar>
- Orozco, J. C. (2018). El Marco Metodológico en la investigación cualitativa. Experiencia de un trabajo de tesis doctoral. Índice de revistas en consolidación América. <https://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/337/3371598004/html/>

- Paci, R., Quinz, E., et al. (2022). Mil sonidos. Deleuze, Guattari y la música electrónica (1era ed.). Tercero incluido.
- Palmer, R. E. (1969). *Hermenéutica: Teoría de interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Northwestern University Press.
- Pavelka, G. (2023). *Música y transferencia en los abordajes con infancias y adolescencias: Invenciones psicoanalíticas en los márgenes institucionales y comunitarios* (1era ed.). Letra Viva Libros.
- Perak, M., López, E., Mundiñano, G. (2021). Síntoma Y CREACIÓN en Vincent van Gogh. Redalyc.org. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369170422023>
- Quignard, P. (2012) Trad. Margarita Martínez. *El odio a la música* (1era ed.). El cuenco de plata.
- Quintana, L., & Hermida, J. (2019, June 27). *La hermenéutica como método de interpretación de textos en la investigación psicoanalítica*. redalyc. <https://www.redalyc.org/journal/4835/483568603007/html/#:~:text=La-hermenautica-ofrece-una-alternativa,del-mismo-circulo-hermenautico>
- Shea, M. (2019, diciembre 2). GHB: la droga recreativa más mortífera de Europa. Viceo Video. https://video.vice.com/en_uk/video/vice-ghb-the-rise-of-the-deadliest-party-drug/5db85906be40777b4d3328f1
- Shea, M. (2022, Junio 4). The pink "Cocaine" Wave. Vice Video. https://video.vice.com/en_uk/video/the-pink-cocaine-wave/62987efdc349003d6979bc51
- Hernández, R. (2018). *Metodología de la Investigación: Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta* (6ta ed.). McGraw Hill México.
- Sinatra, E. S. (2020). *Adiciones* (1era ed.). Grama ediciones.
- Soae, M., Palomera, V., Dellepiane, A., Fabi, M., & Monsalve, K., et al. (2023). *Las Paradojas de la Sublimación* (1era ed.). Gramma ediciones.
- Stubbs, D. (2019). *Sonidos de Marte: Una historia de la música electrónica* (1era ed.). Caja Negra.
- Teitelbaum, A. (2018). *Sublimación: un avatar de la pulsión. De la falta a la causa*. Acta Académica. <https://www.academica.org/000-122/553>.



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Pazos López, Diego Andrés**, con C.C: # **0924159726** autor del trabajo de titulación: **La música electrónica como sublimación de la pulsión en las toxicomanías: análisis de la vida de Gustavo Cerati**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Psicología Clínica** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **9 de febrero del 2024**

f. _____


Nombre: **Pazos López, Diego Andrés**
C.C: **0924159726**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	La música electrónica como sublimación de la pulsión en las toxicomanías: análisis de la vida de Gustavo Cerati.		
AUTOR	Pazos Lopez, Diego Andrés		
REVISOR/TUTOR	Rendón Chasi, Álvaro Andrés		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Psicología, Educación y Comunicación		
CARRERA:	Psicología Clínica		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Psicología Clínica		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	9 de febrero del 2024	No. DE PÁGINAS:	89
ÁREAS TEMÁTICAS:	Psicología Clínica, Psicoanálisis, Estudio de casos		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	Pulsión, Sublimación, Goce, Música Electrónica, Toxicomanías		
RESUMEN:	<p>La cultura contemporánea permite realizar una íntima conexión entre la música electrónica y el consumo desmedido de drogas. Sin embargo, existe otro polo que conecta la música electrónica con la sublimación entendida desde el psicoanálisis y enseña el vínculo con el discurso capitalista que propone Jacques Lacan, lo que impulsa la búsqueda mortífera más allá del principio de placer que propone Sigmund Freud. Este trabajo pretende explorar las razones por las cuales un sujeto tomaría la decisión de pertenecer a cualquiera de las caras que ofrece la música electrónica, investigando así las diferencias entre las comunidades de goce de los after-parties y los lazos sociales formados a partir de la búsqueda de nuevas técnicas de creación de la belleza estética. Con el estudio del caso biográfico de la vida de Gustavo Cerati, esta investigación permite ubicar las coordenadas subjetivas específicas, a la hora de establecer el contraste entre las múltiples opciones de destino de la pulsión. El análisis de estos eventos históricos demuestra muestra los momentos en los que se acercan o se alejan, al principio de realidad freudiano sublimando simbólicamente en las obras o gozando autísticamente en las drogas.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593998284352	E-mail: diego.pazos@cu.ucsg.edu.ec	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE):	Nombre: Psic. Cl. Torres Gallardo, Tatiana Aracely, Mgs.		
	Teléfono: +593-4-2209210 ext. 1413 - 1419		
	E-mail: tatiana.torres@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			