Universidad Autónoma de Entre Ríos

Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales

Licenciatura en Psicología

Jacques Lacan y Gustavo Cerati: una articulación posible entre el Grafo del Deseo y las canciones del músico.

Autor: Gastón Acuña Avram

Director: Gustavo Armelini

Paraná, 22 de septiembre de 2020

Este obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-Compartirigual 4.0 Internacional

RIDA Repositorio Institucional Digital Abierto

FHAyCS Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales

Informe Final T.I.F. - Licenciatura en Psicología

"Jacques Lacan y Gustavo Cerati: una articulación posible entre el Grafo del Deseo y las canciones del músico"

Autor: Acuña Avram, Gastón

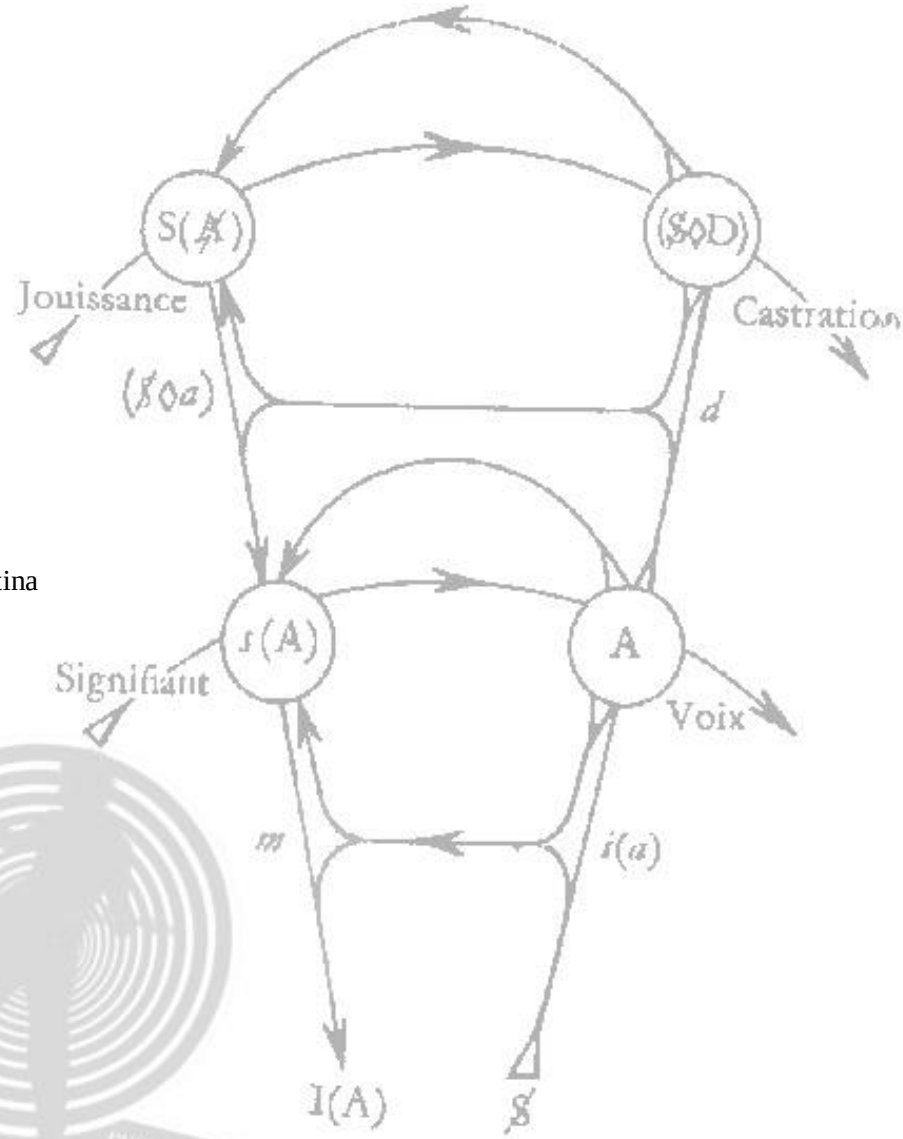
D.N.I.: 38.389.802

Director: Armelini, Gustavo

Lugar: Paraná, Entre Ríos, Argentina

E-mail: gastonahuel@gmail.com

Fecha de entrega: 22/09/2020



Agradecimientos

A mi familia, por el apoyo incondicional, y principalmente por transmitirme la pasión por Cerati y su música

A mis amigxs, porque sin ellxs me hubiera recibido en menos tiempo, pero que sin ellxs jamás me hubiera recibido

A mi novia y su familia por alojarme cálidamente en su hogar

A Gustavo, mi director, por tomarse el tiempo y la dedicación para acompañar este proceso

A aquellxs profesores que en los distintos momentos de mi carrera me acompañaron en este camino, especialmente lxs que integran las cátedras de "Teoría psicoanalítica: Escuela Francesa" y "Sociología de la Educación"

"No hubiera sido nada sin ustedes y toda la gente que estuvo a mi alrededor desde el comienzo. Algunxs siguen hasta hoy. ¡Gracias totales!"[1]

[1] Última frase expresada por Gustavo Cerati al finalizar el concierto de despedida de Soda Stereo, el 20 de septiembre de 1997, en Buenos Aires.

Dedicado a mi tía, que, además de madrina,
era quien recordaba mi pertinencia a la carrera con un:
"Te quería preguntar, vos que vas a ser psicólogo…"

Índice

Introducción 5

Resumen 6

Situación problemática 7

Fuentes y justificación 10

Relevancia social y académica 10

Objetivos 11

Hipótesis o Supuestos 11

Diseño metodológico 12

Modalidad elegida 15

Antecedentes y estado del debate 16

Marco Teórico 19

Análisis de las canciones 52

"No hay sitio en donde no estés": la relación con el a y el A 54

"El vacío es un lugar normal": el Otro como ausente 66

"Persiana americana": la posición subjetiva 76

Conclusión 88

Bibliografía 90

Teórica 90

Antecedentes 95

Metodológica 96

Anexo: Letras de las canciones 97

Introducción

"Yo creo que este disco es producto del deseo (...)
Si yo me retirara ahora, me iría contento" - Gustavo Cerati[2]

Como se podrá apreciar en la lectura de las siguientes páginas, el presente Trabajo Integrador Final, pretende elaborar un abordaje de la obra del músico y compositor, Gustavo Cerati, desde el marco posible que el psicoanálisis habilita a través del esquema lacaniano del *grafo del deseo*.
La cita extraída al inicio de esta introducción, corresponde a las palabras que el mismo cantautor pronunció dentro de una entrevista, que se le realizó como consecuencia de la publicación de su disco solista *"Fuerza natural"*.
Esta cita resulta interesante, porque el autor hace referencia al deseo que motorizó la composición de dicho disco. Pero, además, es un texto que contiene cierto orden de vaticinio.
Muy posiblemente sin saberlo, al menos de manera consciente, el músico hacía alusión a *"Fuerza natural"* como si fuera el último disco de su carrera. Y en efecto, un año después del lanzamiento de este álbum, su vida se vio truncada por los hechos que son de público conocimiento.
De esta forma, este álbum se convirtió, quiérase o no, en el cierre de la carrera de quien, alguna vez, fue cantante y guitarrista de Soda Stereo.
De igual modo, este T.I.F., se sostiene bajo coordenadas similares a las que Cerati indicaba para *"Fuerza natural"*.
En primer lugar, se escribe desde el deseo causado, por un lado, por el atravesamiento del psicoanálisis en la carrera de Licenciatura en Psicología, y, por el otro, por la transmisión familiar de una filiación a la obra del músico desde sus inicios.
Paralelamente, opera como la obra que marca un punto final a un proceso de formación académica, que, casualmente o no, también recibe la nominación de "carrera".
Entonces, en definitiva, este Trabajo Integrador Final, pretende darle un cierre a dicho proceso desde un lugar que se encuentre motorizado por un deseo.

[2] Aboitiz, M., (2017) *"Cerati en primera persona. Edición definitiva"* (p. 442; 461)

Resumen

En este Trabajo Integrador Final, se intentarán realizar distintas lecturas de la obra de Cerati, haciendo hincapié en las letras de sus canciones, tanto como integrante de la banda Soda Stereo como de su etapa solista, para poder rastrear allí los significantes más recurrentes.

Por su parte, partiendo del supuesto de que una articulación entre el arte y el psicoanálisis es posible, estas lecturas, estarán enmarcadas por la teoría lacaniana, haciendo principal foco desde el "grafo del deseo".

Éste, cómo se podrá apreciar, será desglosado en el marco teórico, desarrollando cada uno de los "matemas" que lo integran. Además, el grafo del deseo y sus matemas, estarán acompañados por una aproximación a las categorías de "significante" y "co-variancia".

Asimismo, éste es un escrito que se gesta con cierta intención pedagógica, reflexionando respecto de los avatares que el psicoanálisis encuentra para su transmisión, y, en consecuencia, concibiendo posibles vías a través de las cuáles esto pueda llevarse a cabo.

A su vez, para poder llevar adelante los propósitos enunciados en estos párrafos, se implementará una metodología cualitativa, desde lo que se conoce como "paradigma indiciario", a través del cual, se intentarán construir datos de análisis a partir de los *indicios* que en las canciones puedan irse encontrando.

En consecuencia, en la sección que corresponde al análisis de los datos, se podrá encontrar al desarrollo del mismo organizado en tres capítulos. En estos, los principales ejes que atravesarán a cada uno serán la relación con el otro y el Otro, en tanto presente y ausente, y la posición que asume aquel que narra las canciones, en relación a esa otredad.

Por su parte, la disposición del orden de los capítulos, se sostiene en una de las posibles maneras de leer el grafo del deseo, iniciando por su primer piso, para continuar con el segundo.

Dentro de los mismos, simultáneamente, se irán exponiendo los significantes construidos para la lectura analítica de las canciones, los cuales, a su vez, serán recapitulados en la conclusión, dando de esta manera, finalización al presente Trabajo Integrador Final.

Palabras clave: *Gustavo Cerati – Letras - Canciones – Grafo del deseo - Significantes*

Situación problemática

Las articulaciones entre las diversas corrientes del arte y las líneas teóricas del psicoanálisis, han sido históricamente de las más variadas y enriquecedoras, tanto para una como para la otra.

Vale mencionar, por ejemplo, la inspiración que devino en Freud al observar detenidamente la obra del Moisés de Miguel Ángel, (1914) que constituye el fundamento metodológico de un gran número de investigaciones psicoanalíticas actuales; o las innumerables citas, que este autor utiliza de Goethe y otros poetas a lo largo de sus obras.

Así también, Jacques Lacan se ha sostenido desde el arte para desarrollar sus propuestas teóricas. ¿Acaso no fue este autor quién le dedicó un año entero de enseñanza a una obra literaria como el *"Ulises"* de James Joyce, para dar fundamento a sus pensamientos sobre la psicosis? (Lacan, J., 1975-1976) ¿No fue Lacan (1958-1959) también, quién se refirió al célebre *"Hamlet"*, de William Shakespeare, para delinear algunos puntos sobre el duelo, dialogando permanentemente con su conocido grafo del deseo?

Por su parte, este grafo esbozado por el citado autor francés, ha sido un marco de referencia para numerosos psicoanalistas que se han apoyado en él, tanto para ejercer la clínica como para dar sustento a desarrollos teóricos. Particularmente, el grafo del deseo anuda diversos *matemas* que permiten dar cuenta de cómo se constituye un sujeto, en relación a un Otro, y articulado a un deseo. Pues bien, este grafo también será la base sobre la cual girará el objeto de este T.I.F.

Desde otro ángulo, no solo el psicoanálisis se ha nutrido de los aportes de diversos artistas, sino que, a la inversa, las distintas manifestaciones del arte han sabido apropiarse a su manera de las ideas que propone el psicoanálisis.

En esta línea, se define que el principal movimiento artístico que porta la bandera del psicoanálisis, es aquel que se conoce como *"surrealismo"*, y que consiste en dejarse llevar por las manifestaciones del inconsciente en el acto creativo. Así, entre sus principales representantes, por ejemplo, se encuentran André Breton en la literatura, y Salvador Dalí, Joan Miró y René Magritte como exponentes de la pintura.[3]

No obstante, resulta llamativo que dentro de las disciplinas que conforman las *bellas artes*, la música ha sido un tanto relegada por el psicoanálisis.

Es cierto que, en algunas oportunidades, la música ha sido tomada como objeto de investigación, pero solo desde una perspectiva clínica, intentando encontrar los aportes que aquella pudiera brindar a la psicoterapia. En cambio, no ha sido tenido en cuenta en tanto fuente de conceptualizaciones teóricas.

[3] https://historia-arte.com/movimientos/surrealismo

Pues bien, si se tomaran los versos que componen la letra de una canción, al modo de un *texto*, de la misma forma en que se toma el cuerpo de una novela o, por ejemplo, en la manera en que Freud analizaba los sueños convirtiéndolos en tal, aquellos podrían ser de gran valor para la teoría.

De igual modo, pensando en clave pedagógica, el abordaje desde el psicoanálisis, de un objeto popular como lo son las letras de canciones, se podría posicionar como una contribución a la problemática que concierne a la posible (o imposible) "enseñanza" y/o "transmisión" del psicoanálisis.

Ésta ha sido una discusión histórica, desde el momento mismo de aparición del psicoanálisis, tal como, por ejemplo, desarrolla Fernando Weismann (1998), en un texto académico que tituló "La transmisión del psicoanálisis y la universidad".

El debate en relación a si el psicoanálisis puede enseñarse en las universidades o no, ya es planteado por Freud en numerosos textos. Ahora bien, si se sostiene que una enseñanza o transmisión del psicoanálisis es posible, la pregunta recae en qué o cómo enseñar.

En este sentido, las letras de canciones populares, podrían operar como un canal válido para transmitir la teoría psicoanalítica, en la medida en que se pueden encontrar puntos de conexión entre ambos textos, a la par que, en el objeto de la música, se respeta algo del orden de lo artesanal y de la creación subjetiva del artista.

Por su parte, dentro de Argentina y su cultura, la música ha sido de gran relevancia, principalmente como vía de expresión de distintos grupos sociales. Podría pensarse en estilos como la *cumbia* y el flamante *trap*, como manifestaciones de sectores sociales relegados, o en el *rock nacional* de las décadas del '70 y '80, como movimientos de protesta ante la realidad política del momento.

Así también, dentro de esta época surgieron bandas y cantantes que han marcado la historia de la música nacional, y se han constituido como referentes de la cultura. Tal es el caso de Gustavo Cerati y su banda Soda Stereo, quienes también se erigen como referentes internacionales.

El origen de la banda se remonta al año 1982, donde por diversos motivos, los tres integrantes que la componían tuvieron su primer contacto y sus primeros ensayos como grupo, lanzando su primer disco profesional dos años más tarde.[4]

Con el correr de los años, la banda iría ganando fama y prestigio, tanto a nivel nacional como internacional, hasta que 15 años después de sus orígenes, en 1997, el grupo decidió dar por concluida esta etapa de sus vidas.

Sin embargo, luego de la disolución de Soda Stereo, su cantante y compositor, Gustavo Cerati, decidió continuar con su carrera artística de manera solista, la cual se sostuvo hasta el año 2010,

[4] Recuperado en https://rock.com.ar/artistas/200/biografia

cuando su vida se vio afectada por un accidente cerebro-vascular, que trajo como consecuencia un estado de coma que devendría en su muerte.

En total, durante el tiempo que la banda se mantuvo unida, ésta publicó siete discos de estudio, a los cuales corresponde sumarles los álbumes en vivo. Por su parte, Cerati en su etapa solista, lanzó al mercado un total de cinco álbumes, a los cuales sería necesario agregarle un sexto, que compuso conjuntamente con la colaboración del músico Daniel Melero.

Sus canciones se han vuelto parte de la identidad nacional, con letras cargadas de un tinte hedonista, y que en este caso se tomarán como objeto de estudio para la elaboración de este trabajo.

En este punto, se podría poner un ejemplo que fundamente la decisión de tomar a este cantautor como objeto de estudio. Si se tiene en cuenta que, desde algunas versiones del psicoanálisis, principalmente lacaniano, se concibe que el deseo surge como efecto de la prohibición del incesto, no se podría dejar de recordar aquel verso de Cerati (2006) que dice: "para mostrarte tu deseo, basta con prohibírtelo un poco". (1m46s)

¿O acaso, puede dejarse pasar sin intervención alguna, una intrigante coincidencia como cuando Cerati (2009) canta en sus canciones que "la poesía es la única verdad", (1m49s) mientras que Lacan titula a uno de sus textos como *"Poesía y verdad"?*

De esta manera, se abre la posibilidad de continuar articulando los conceptos psicoanalíticos con las canciones del ya mencionado autor, sabiendo que, en cada caso particular, pueden adquirir diversos valores y significaciones.

De lo dicho anteriormente, confiando además que "en su materia, el artista siempre le lleva la delantera [al psicoanalista]" (Lacan, J., 1965, p. 66) entonces, es que se desprende la siguiente ***pregunta problema***:

> ***¿Qué lecturas pueden efectuarse sobre las letras de las canciones de Gustavo Cerati y Soda Stereo, analizando los significantes[5] más recurrentes de su obra, desde el Grafo del Deseo?***

[5] Definido desde la concepción lacaniana, en tanto que a partir de su valor diferencial, *"los elementos significantes deben definirse de entrada por su articulación con los otros elementos significantes".* (Lacan, J., 1956-1957, p. 289)

Fuentes y justificación

Las razones que mueven a realizar esta investigación, se las puede ir encontrando a lo largo del tránsito por la carrera de Licenciatura en Psicología. Durante el mismo, sucedió la oportunidad de encontrar el Grafo del Deseo, al momento de cursar la cátedra de "Teoría Psicoanalítica: Escuela Francesa", despertando un sumo interés por el tema, al punto de ser elegido como presentación para rendir el examen final de dicha materia.

Asimismo, la oportunidad de formar parte de ésta como Auxiliar Docente Alumno, permitió a medida que avanzaban los calendarios académicos, poder profundizar en la temática y abordarlo de manera cada vez más compleja.

Paralelamente, el fanatismo por Gustavo Cerati y Soda Stereo, se iba acrecentando con el correr del tiempo, y a medida que sonaban sus canciones, se volvía inevitable establecer alguna asociación con el tema citado anteriormente.

Consecuentemente, las asociaciones fueron aumentando en cantidad y calidad, despertando diversos interrogantes y deseos al respecto de poder plasmar dichas asociaciones en un escrito, dando lugar finalmente, a la construcción de este trabajo.

Relevancia social y académica

El presente T.I.F. contiene un rasgo de originalidad, al abordar una temática de cultura general, como lo es el Rock Nacional, representado en la figura de Gustavo Cerati y sus canciones. Por esto mismo, esta investigación puede resultar de interés para el público en general, a quiénes la música de este cantautor le sea de agrado, y que, por otra parte, desee tener una aproximación al psicoanálisis lacaniano.

De igual modo, la utilización de letras de canciones populares como objeto para ser abordado desde una teoría, situaría un campo posible, a través del cual, favorecer la enseñanza pedagógica de los pilares teóricos del psicoanálisis.

Desde otro lugar, son nulas las tesis defendidas en la Universidad Autónoma de Entre Ríos, que aborden una temática semejante. No obstante, podría enmarcarse en la misma línea que aquellas investigaciones de carácter bibliográfico, dando lugar así a la construcción de antecedentes en el plano académico.

Objetivos

Objetivo general

Formular qué lecturas pueden efectuarse sobre las letras de las canciones de Gustavo Cerati y Soda Stereo, analizando los significantes más recurrentes de su obra, desde el Grafo del Deseo.

Objetivos específicos

Recuperar y analizar los significantes más recurrentes de la obra de Gustavo Cerati y Soda Stereo.

Hipótesis o Supuestos

Al tratarse de un T.I.F. ensayístico de corte psicoanalítico, no existiría a priori, una premisa que se intente validar o falsear con el desarrollo de la investigación.
No obstante, como se dejó entrever en la presentación de la problemática, se parte del supuesto de que es posible realizar una articulación entre el arte y el psicoanálisis, que permitiría la elaboración de una producción teórica pertinente.

Diseño metodológico

Teniendo en cuenta la pregunta problema y el objetivo que este trabajo se propone, se considera que una metodología de tipo *cualitativa* es la mejor opción para llevar adelante la presente investigación.

Sabiendo que la metodología de tipo cuantitativa se caracteriza por el cálculo, como así también por la búsqueda de exactitud y precisión, ésta tiene como efectos la solidificación de los conceptos y sus resultados.

Por el contrario, el diseño *cualitativo*, permite un abordaje del objeto de estudio de una manera más flexibilizada, poniendo a jugar el marco teórico de una manera reflexiva, haciendo conveniente y necesario redefinir en cada momento de la investigación los elementos que componen la tesis. (Maxwell, J., 1996)

Esta metodología es afín al discurso psicoanalítico, que propone revisar la teoría una y otra vez, en función de los datos que la práctica permite leer.

A su vez, el psicoanálisis será el posicionamiento teórico que se adopte a lo largo de esta investigación, intentando articular dialécticamente la teoría con el arte.

En este punto, cabe decir que el mismo Freud, brinda una definición sobre el psicoanálisis vinculada a la noción de investigación. Si se toma la traducción que López Ballesteros propone, se puede encontrar la siguiente cita:

> "Psicoanálisis es el nombre: 1° De un método para la investigación de procesos anímicos capaces inaccesibles de otro modo. 2° De un método terapéutico de perturbaciones neuróticas basado en tal investigación; y 3° De una serie de conocimientos psicológicos así adquiridos, que van constituyendo paulatinamente una nueva disciplina científica". (Freud, S., 1922, p. 2661)

Hágase notar que en las tres acepciones que Freud establece acerca del *psicoanálisis*, se presenta una concatenación en la cual, cada una aparece como efecto de la otra, a la par que se implican recíprocamente.

En primer lugar, el padre del psicoanálisis habla de un *método para la investigación*, lo que, en cierta medida, sugiere una cierta rigurosidad al momento de proceder en su técnica, siendo meticulosos con la observación y el análisis de los datos.

Por otro lado, la segunda definición, deja en claro que aquel método para la investigación, no es infructuoso, sino que de él se obtienen una serie de datos que adquieren gran relevancia y un efecto directo en la práctica clínica.
Por último, del tercer punto de este extracto, puede inferirse la ambición personal de Freud por incluir a su disciplina dentro del campo científico, lo que supone ciertos criterios para establecer su validez.

Al mismo tiempo, se puede decir que el psicoanálisis es una técnica que se caracteriza desde sus inicios, por la prevalencia de la singularidad, de lo único, y de lo irrepetible.
El psicoanálisis, históricamente, ha fundamentado su corpus teórico a partir de los detalles subjetivos, habilitándose en el caso por caso, y en las particularidades que allí irrumpen.
Esta manera de construir teoría a partir de los detalles que acontecen en determinada situación o con determinado objeto de estudio, se emparenta con el método de recolección de datos, que ha sido denominado por Carlo Ginzburg como *paradigma indiciario*. El mismo se caracteriza por poner el foco de la observación en los pormenores de la escena, buscando aquellos signos, aquellos *indicios*, que den pie a la formulación de conjeturas teóricas. (Ginzburg, C., 1989)
Como se señaló en la presentación de la problemática, Sigmund Freud no limitó su búsqueda de indicios a los discursos de sus pacientes, sino que se atrevió a llevar este método más allá, haciendo un análisis de los detalles que caracterizan a la escultura del Moisés de Miguel Ángel.
A partir de la observación metódica de esta famosa escultura renacentista, Freud fue capaz de elaborar teoría y escribir un texto en consecuencia. En el mismo, expone su inquietud al respecto de qué quería representar el escultor en esa obra, y para ello, pone el acento en dos detalles puntuales, como lo son los dedos de la mano derecha, en relación con la barba, como así también, la posición de las Tablas. (Freud, S., 1914)
Así, a través de la observación detallista de estos elementos, Freud fue capaz de elaborar sus conjeturas propias al respecto de esta obra.
Por otro lado, es conveniente referenciar el texto *"La práctica de la investigación en relación al pensamiento mágico, la conjetura, el paradigma y la ciencia moderna"*, de Gabriel Pulice, Federico Manson y Oscar Zelis.
En el mismo, los autores retoman las ideas de Ginzburg, y exponen cómo Freud, con su técnica, se emparenta con el personaje de Sherlock Holmes, y con Giovanni Morelli, en la medida en que estos dos, también elaboran conjeturas en función de centrarse en los detalles de la escena.
La noción de conjetura, se erige como una posibilidad, como un "juicio que se forma de las cosas o acaecimientos por indicios y observaciones" (Real Academia Española, s.f.) y es relevante ya

que podría pensarse como propio del campo del psicoanálisis, tal como lo sugiere Lacan, según la referencia de Pulice, Manson y Zelis. (Pulice, G. et al., 2001)

En palabras de estos autores, podría definirse a una conjetura "como una inferencia, un razonamiento o una conclusión extraídos de un conjunto de premisas tomadas –aunque sea provisoriamente- como verdaderas. Con una pequeña particularidad: de esas mismas premisas podrían haberse extraído otras conclusiones diferentes a aquella primera". (Pulice, G. et al., 2001, p. 3)

En este sentido, las conclusiones que puedan llegar a establecerse en la presente investigación, si bien se conciben como verdaderas, de ninguna manera se pretenden *cerradas* o *dogmáticas*, sino que abren la posibilidad a nuevos sentidos e interpretaciones.

Pues bien, la intención también aquí, es poder tomar aquellos significantes que componen las letras de las canciones de Gustavo Cerati y Soda Stereo como unidad de análisis, al modo de una serie de pistas e indicios, a través de las cuales poder confeccionar un desarrollo teórico pertinente.

"Pero esa letra, ¿cómo hay que tomarla aquí?" se preguntará Lacan, respondiéndose a sí mismo: "Sencillamente, al pie de la letra". (Lacan, J., 1966, p. 475)

El propósito, es poder llevar adelante una lectura *a la letra*, que dé pie a la construcción de conocimiento, a través del análisis y la interpretación de aquellos significantes que se consideren fundamentales.

Por su parte, se tendrán en cuenta como unidades de información, diferentes entrevistas que Gustavo Cerati haya brindado a la prensa y que puedan aportar datos que presenten cierta relevancia para el objetivo de esta investigación.

Modalidad elegida

A partir de la temática seleccionada, como así también de la metodología diseñada para la obtención de datos, la modalidad que adoptará el presente Trabajo Integrador Final, será aquella que se denomina como ***"ensayo científico-literario".***

Como se desarrolló previamente, en el presente trabajo, se intentará hacer un abordaje de las letras que componen las canciones de Gustavo Cerati y Soda Stereo, analizando los significantes más recurrentes de la obra desde el Grafo del Deseo.

Por su parte, para llevar adelante dicho proceso, y habiendo enmarcado este trabajo dentro de la teoría psicoanalítica, se propondrá una metodología de tipo *cualitativa*, buscando construir los datos necesarios desde el *paradigma indiciario*.

De esta manera, en el desarrollo del T.I.F., se buscará aportar diferentes fundamentos, interpretaciones y conclusiones que permitan ir construyendo a partir de la problemática recortada, un cierto andamiaje conceptual y teórico, implementando además determinados recursos retóricos que refuercen las argumentaciones propuestas.

Antecedentes y estado del debate

La búsqueda de antecedentes constituye una valiosa herramienta para la construcción de este trabajo, en la medida en que permite visibilizar el camino investigado dentro de una temática particular. Lo que se manifiesta escrito en los diversos artículos científicos y tesinas ya aprobadas, brindan un punto de apoyo firme para la redacción de una nueva investigación. No obstante, también adquieren una gran relevancia, aquellas vacancias en los cuales dichos antecedentes, no han podido echar luz.
A partir de lo expuesto, es que se han tenido en cuenta los siguientes antecedentes.

Uno de los puntos fundamentales que sostienen la teoría de esta investigación es el denominado Grafo del deseo, del cual numerosos psicoanalistas han tomado apunte para llevar adelante sus prácticas clínicas, como así también teóricas.
Tal es el caso en al artículo que lleva de nombre *"Sujeto, Verdad, y su relación con el Yo",* de Ma. Verónica Castro. En el mismo, la autora hace un recorrido por la estructura del mencionado grafo y sus matemas, a través del cual, comienza a ubicar diversos puntos que le permiten hacer un análisis al respecto.
Al mismo tiempo, este desarrollo, habilita a la autora a enlazar sus conclusiones con los conceptos que se enumeran en el título de su obra.
Además, este artículo, cuenta con numerosas referencias a los textos de Freud y Lacan, que permiten orientar también la búsqueda de datos para la construcción del marco teórico.

Por su parte, otra de las bases que sostiene al presente T.I.F. es el arte, representado en la música, y encarnado en Gustavo Cerati. No obstante, como se anticipó en la situación problemática, el análisis de canciones es prácticamente nulo desde el psicoanálisis.
Algunas aproximaciones al estudio, las ha brindado el psicoanalista Luciano Lutereau, aunque sus ideas han sido desarrolladas principalmente en columnas de opinión[6], careciendo de la sistematicidad propia de un estudio de investigación.
De todas formas, se pueden recuperar antecedentes que hagan un análisis en otras ramas del arte, como así también, antecedentes que analicen canciones desde otros campos disciplinarios.

[6] Como la que puede recuperarse en https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/219909-el-psicoanalisis-despues-de-fito-paez-por-luciano-lutereau-opinion.html?fbclid=IwAR1WD9a79_OBo2GBp-KZ6VbLybF0cCdtWhzL_5HhwpTD8oA7-VCT82yuTX8 o en https://www.revistamate.com.ar/2020/06/las-drogas-de-la-vida-cotidiana/

De esta manera, puede referenciarse una investigación del campo de la sociología, en la cual se propone el análisis de canciones, con el objetivo de identificar su participación en la perpetuación o desmantelamiento simbólico de la violencia de género.

Tal es el caso de *"Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales"*, de María Gómez-Escarda, Jaime Hormigos-Ruiz y Salvador Perelló-Oliver.

En este artículo, estos autores se proponen hacer un análisis de un gran número de canciones, a partir de su sonoridad, sus letras, y la popularidad con la que cuentan, para pensar la transmisión simbólica que en ellas se produce, respecto de la violencia de género.

En consecuencia, realizan una comparación entre diversos estilos musicales, y a partir de la misma, registran los efectos en el sostenimiento simbólico de la violencia de género, o, si por el contrario, las canciones buscan interpelar esta trama.

Este artículo, abre la posibilidad de pensar una posible temática, teniendo como fuente principal a las canciones populares de una cultura. Asimismo, permite acceder a numerosos artículos, que operaron como antecedentes para la construcción del mismo.

Desde otro ángulo, virando hacia el psicoanálisis, Juliana Revelles, en *"La comedia es: tragedia + tiempo". El humor en la clínica psicoanalítica. Investigación a partir de relatos de analistas",* pone en tensión el concepto del humor, (hasta el momento tenido en cuenta banalmente, como puede desprenderse de la lectura de esta tesis), junto con otro rico en su complejidad, como lo es el de la clínica.

Si bien el objetivo principal de la autora, consiste en poder hacer un análisis de las frases con mayor significación en el relato de diversos analistas entrevistados, ella no elude la posibilidad de hacer un análisis de material audiovisual.

De este modo, dedica un capítulo especial a la obra cinematográfica de Woody Allen, en donde se permite rastrear las diversas maneras en que el director hace uso de los recursos humorísticos. A partir de ello, la autora de esta tesis, comienza a entrelazar escenas de variadas películas, articulando las mismas con la práctica central del psicoanálisis, extrayendo numerosas conclusiones.

Esta manera de poder abordar recursos provenientes de lo que se considera como el *"séptimo arte"*, es una práctica similar a la que se pretende en esta presente investigación, radicándose allí el valor de este antecedente.

Asimismo, siguiendo con las tesis defendidas en la universidad, y que versan sobre el análisis de obras artísticas, puede traerse a colación *"Ante la Ley': Una lectura del concepto psicoanalítico de Ley desde la novela "El Proceso" de Franz Kafka"*, de Andrés Rosental.

La misma adquiere su valor en la posibilidad de articular la teoría psicoanalítica, con material proveniente de la literatura.

De esta manera, el autor desanda diversos pasajes de una renombrada novela, como lo es "El Proceso", de un también célebre escritor como Franz Kafka.

Puntualmente, hace foco en algunos capítulos, con el fin de poder hacer una lectura más detallada de los significantes principales que allí se ponen en juego. A partir de las diversas frases que el novelista fue elaborando en su obra, el autor de la tesis, hace un análisis de los estilos de la enunciación, de modo tal de poder ubicar la posición del sujeto, en relación a la Ley y su encarnadura superyoica.

En consecuencia, en la tesis, la Ley en tanto concepto psicoanalítico, adquiere diversos valores según cómo se narra lo que sucede en la novela.

Esta posibilidad de hacer una lectura de lo que está escrito, y a partir de allí pensar una articulación con el psicoanálisis, brinda un marco metodológico para la elaboración de esta investigación.

Por último, la tesis defendida por Gustavo Armelini, *"El estatuto epistemológico de la escritura en el campo del psicoanálisis. El caso de Jacques Lacan"* es de suma preponderancia como insumo para la investigación que se pretende llevar adelante.

En ella, se plantea un estilo metodológico, similar al que se propone para esta tesis. En principio, el autor toma como objeto de estudio a la obra de Jacques Lacan, poniendo el foco en sus textos escritos.

A partir de ello, se hacen numerosas referencias a la concepción de *escritura* que tiene el psicoanálisis al respecto, y en efecto, su consecuente lectura de lo escrito. Es entonces, que el tesista propone hacer "una lectura a la letra", (Armelini, G., 2014, p. 18) en consonancia con uno de los principales supuestos del psicoanálisis, bajo el cual se pone el acento sobre la enunciación, más que sobre lo enunciado en el texto.

Tomar las canciones de Cerati *a la letra*, es uno de los principios que se pretende que rija la construcción de este trabajo.

Asimismo, en este antecedente se puede encontrar un capítulo dedicado exclusivamente a lo que concierne al grafo del deseo, como a los matemas que lo constituyen, posicionándose también como una fuente teórica.

Marco Teórico

El principal enfoque teórico que hará borde en la realización de este T.I.F. será, como puede inferirse del título, el psicoanálisis. Dentro del mismo, se propone tomar como concepto principal a aquel esquema denominado *"Grafo del Deseo"*, con el fin de que opere como una categoría teórica clave para la dirección de la investigación.

Asimismo, se sugiere articular esta noción con la categoría de *"matema"*, con el fin de ahondar en la especificidad de los elementos que forman parte del nombrado grafo.

Por otro lado, se entiende que es pertinente hacer una aproximación a la categoría de *"co-variancia"*, en la medida en que permitirá ampliar las nociones que atañen al *"significante"* y sus lecturas.

Grafo del deseo

El *"Grafo del deseo"* es un renombrado esquema del psicoanálisis, que Lacan (1966) teoriza formalmente en su escrito *"Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el Inconsciente freudiano"*, definiéndolo como lo que "nos servirá aquí para presentar dónde se sitúa el deseo en relación con un sujeto definido a través de su articulación significante". (p. 765)

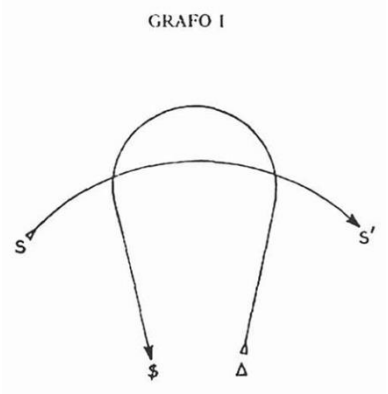
En este texto, el autor inscribe la versión final del grafo, junto con otros que constituyen pasos lógicos en su forma definitiva.

Este esquema, por ejemplo, le fue de gran utilidad para repensar una célebre obra de William Shakespeare, como lo fue *"Hamlet"*. Así, a lo largo del Seminario 6, *"El deseo y su interpretación"*, Lacan (1958-1959) hace un análisis de esta obra, intentando ubicar los movimientos fantasmáticos del personaje principal, articulándolo al mismo tiempo con los distintos matemas del grafo.

La estructura del grafo se compone principalmente de *matemas* y *vectores*. Los primeros serán desarrollados más adelante, mientras que los vectores podrían definirse desde la topología (disciplina desde la cual Lacan fundamenta numerosas teorizaciones), como una "arista", que se dirige de un "vértice" a otro, lugares éstos dónde se ubicarían los matemas. (Eidelsztein, A., 1995) De esta manera, el grafo se asemeja más a una figura geométrica en cuánto a su distribución.

Por su parte, dentro de los pasos lógicos a seguir para su construcción, se encuentran los grafos que por nombre llevan una numeración. Así, se pueden encontrar el "Grafo 1", el "Grafo 2" y el "Grafo 3", hasta obtener finalmente el Grafo del deseo propiamente dicho.

El primero de ellos, es el que se compone de un vector que se dirige desde el "viviente mítico de la necesidad", hasta el "sujeto", encontrándose atravesado por otro vector, que se dirige en sentido contrario, que va desde S hasta S'.

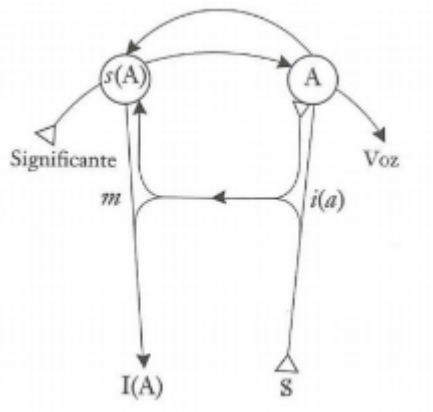


En este grafo, lo que se intenta transmitir es el movimiento de conformación del sujeto, en tanto que atravesado por la cadena significante, el cual se representa en el vector que se dirige del S, es decir, el S^1, al S', o S^2.

Hágase notar, que los vectores se dirigen en sentidos inversos, lo que permite pensar en la conformación del sujeto, como un efecto a posteriori de la intervención del lenguaje.

Es necesario recordar, que Lacan (1964) define al sujeto como "lo que representa un significante para otro significante". (p. 819) Es decir que, el sujeto, es aquello que se encuentra atravesado por la cadena significante, y cuya representación depende de la asociación de más de un significante.

El Grafo 2, por su parte, es el que se conforma por los vectores que se dirigen de "$", es decir, el sujeto, a "I(A)", o sea, el Ideal del Yo, y de "s(A)", significado del Otro, a "A", el lugar del Otro. En su interior, transversalmente, se encuentra el vector *i(a)→m*.

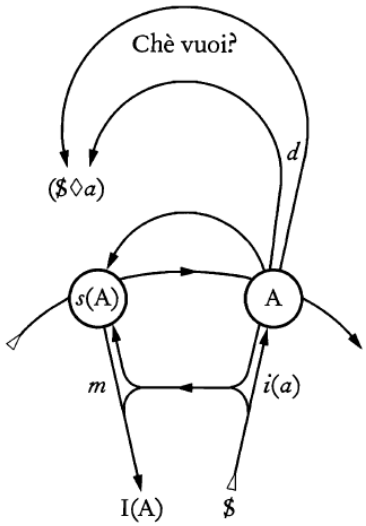


Los matemas como tales, serán desarrollados más adelante, pero vale decir en principio que en este grafo se ilustra lo que se considera como "el primer piso".

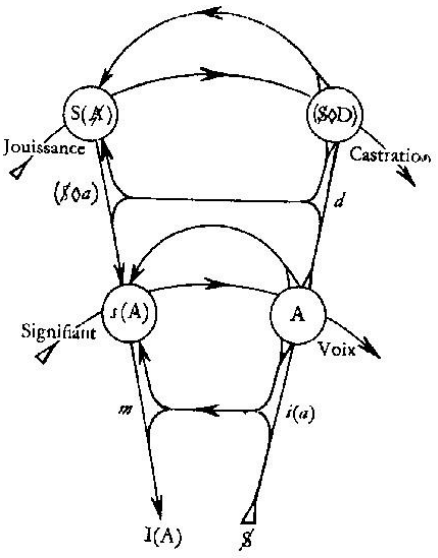
Además, aquí se introduce una diferencia fundamental con respecto al anterior, en tanto que ya no se parte del "viviente mítico de la necesidad", sino del "sujeto" propiamente dicho.

Esta modificación, se debe principalmente, a la preexistencia del lenguaje con respecto al sujeto. Es decir, el infante cuando nace, lo hace ya inmerso en un lenguaje que es anterior a su existencia. Por ello, pensar a un sujeto anterior al atravesamiento del lenguaje, sólo puede hacerse a partir de una inferencia lógica. Por esta razón, es que el "viviente de la necesidad" es *mítico*, porque, como ya se desarrollará, la necesidad se encuentra irremediablemente perdida por efecto del lenguaje.

Avanzando un paso más en la construcción del grafo, se encuentra el "Grafo 3", considerado "el grafo de la pregunta", en tanto que introduce la pregunta del *"Chè vuoi?"*, a la par de su forma particular.



Finalmente, el grafo se escribe en su forma definitiva, incluyendo su segundo piso, dando por resultado la imagen que se muestra a continuación. Vale decir que el lado izquierdo del grafo, se considera como el lado del sujeto o de las respuestas, mientras que el lado derecho, es considerado como el lado del Otro o de las preguntas.



En consecuencia, esto supone un proceso de construcción, que se fue dejando por sentado en los seminarios que preceden al texto *"Subversión del sujeto…"*, como así también en seminarios posteriores, hasta alcanzar su forma definitiva en dicho texto.

Por otro lado, son numerosos los psicoanalistas que se han valido de esta herramienta conceptual, tanto para pensar la teoría como para pensar la clínica.

Entre ellos, cabe destacar a un psicoanalista argentino, Alfredo Eidelsztein, quien dedicó varios trabajos a analizar tanto al grafo, como a la topología lacaniana en general.

De este autor, resulta clave señalar una definición etimológica que expone en su libro *"Modelo, esquemas y grafos en la enseñanza de Lacan"*.

En el mismo, el psicoanalista hace referencia a la palabra *gramme*, con la cual se designa al grafo en francés, y, al mismo tiempo, remite al origen griego de esta palabra, que quiere decir *letra* o *escritura*. (Eidelsztein, A., 2010) Así, este autor concluye que "el grafo es, entonces, un tipo particular de escritura". (p. 116)

Esta noción de escritura, comienza por convertirse en un significante fundamental en el hilo del presente T.I.F. Por su parte, la escritura abre el juego a la lectura, y con ella, a las interpretaciones y a la reformulación de las significaciones que se ponen en juego. De este modo, lo que está escrito, puede adoptar diversos valores, conforme a la manera en que se lo lea.

En palabras de Lacan (1972-1973), podríamos decir que "si algo puede introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que no tiene nada que ver con los oídos, sino sólo con la lectura, la lectura de lo que uno escucha de significante". (p. 45)

Al mismo tiempo, la escritura de la letra permite, en palabras de Lacan (1966): "veinte y cien lecturas diferentes, multiplicidad admisible hasta el límite en que lo hablado permanece tomado en su álgebra" (p. 775)

Matemas

Como se dijo anteriormente, Alfredo Eidelsztein es un psicoanalista, que se caracteriza por pensar en más de una oportunidad las cuestiones referidas a la topología, y la manera en que Lacan hacía uso de la misma.

Asimismo, la influencia de la matemática en la enseñanza lacaniana, no se reduce simplemente a esta disciplina, sino que también se abre a diversas áreas de aquel campo.

Entre ellas, cabe destacar al álgebra, cuya definición brindada por la Real Academia Española, nos servirá aquí para ilustrar de qué se trata. En la misma, se dice que el álgebra es una "parte de las matemáticas que estudia estructuras abstractas en las que, mediante números, letras y signos, se generalizan las operaciones aritméticas habituales como la suma y el producto". (Real Academia Española, s.f.)

En este punto, aparece de manera clara, cómo los matemas de Lacan, que se construyen a partir de los tres elementos que menciona la definición (*números, letras y signos*), entran en esta perspectiva matemática.

Puntualmente, el matema se entiende como un neologismo que inventa Lacan, a partir de la conjunción de dos conceptos: el *mitema* de Lévy Strauss, (que hace referencia a los mitos y un elemento constante e irreductible que los conforma), y el *mathema*, palabra del griego que quiere decir *conocimiento, ciencia, aprendizaje*. (Armelini, G., 2014)

Dentro de los matemas de mayor preponderancia, se pueden enumerar como ejemplos, los matemas de la sexuación, los matemas que constituyen la metáfora paterna, y los matemas que se incluyen en el Grafo del Deseo, tales como el del fantasma, ($◊a), el del Otro, A, o el del significante de la falta en el Otro, S(Ⱥ), entre otros.

Por su parte, en la enseñanza de Lacan, estos matemas atañen a lo que se conoce como una *formalización*, en la medida en que tiene por objetivo reducir el malentendido fundamental del significante, dentro de su imposibilidad, en el momento de su transmisión.

Primer piso: i(a) – m – I(A)

Así, entonces, dentro de los *matemas* que componen el grafo, escrito en lo que se considera "el primer piso", se encuentra el *i(a)*.

Respecto de esta instancia, Lacan (1966) afirma en *"Subversión del sujeto…"*, que se trata de la imagen especular, que da configuración al yo imaginario, es decir, el *moi*.

Más textualmente, lo que Lacan (1966) dice es que "la imagen especular *i(a)* va a la constitución del yo por el camino de la subjetivación por el significante". (p. 770)

En este sentido, lo que se infiere de esta definición es que el *moi*, ocupa "un lugar relativizado" (Lacan, J., 1966, p. 770), que se constituye en relación a una imagen que proviene del otro.

Leído en estos términos, y tal como lo anticipa el mismo Lacan unos párrafos antes, esta situación no es más que la que anteriormente el autor había definido como *"estadio del espejo"*.

Éste, desarrollado en el texto *"El estadio del espejo como formador de la función del yo…"*, debe ser comprendida "como una *identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen". (Lacan, J., 1966, p. 87)

¿Y de qué transformación se trataría en este caso?

Lo que el mismo autor responde es que, desde el exterior, al niño se le brinda una imagen de completud, al modo de una Gestalt, la cual contrasta con la percepción interna de una fragmentación en su organismo, como efecto de la prematuración propia del cachorro humano. (Lacan, J., 1966)

Lo que sucede posteriormente, es una operación de anticipación, bajo la cual, ese cachorro humano se identifica a esa imagen especular, y, como consecuencia, ese cuerpo fragmentado queda imaginariamente unificado, dando como resultado también, la conformación del yo.

Esto quiere decir que, en el proceso de constitución del sujeto, es indispensable la presencia de un otro, que en este caso preste su imagen y devuelva un reflejo de completud.

Es por esto, que la escritura que propone Lacan para el matema de la imagen especular, también puede ser leída como *la imagen del otro*, en donde la *a* minúscula viene a señalizar ese *autre* imaginario.

Este fenómeno es lo que también el autor expone en su esquema Lambda, en el cual se sostiene la relación imaginaria entre *a* y *a'*, donde el *yo imaginario* del sujeto, queda ligado necesariamente a la imagen especular del otro. (Lacan, J., 1954-1955)

Por esta razón, Lacan afirma que el vector que une *i(a)* y *m*, lo hace en la dirección que va desde el primero hacia el segundo, en donde se simboliza el condicionamiento que el *i(a)* produce sobre el *moi*.

No obstante, como afirma la cita del inicio, esta relación imaginaria, también se encuentra supeditada a la acción de lo simbólico.

Para que esta identificación que se produce entre el *moi* y la imagen especular se concrete, es necesario que el Otro la sancione como tal. Es imprescindible que el Otro responda de manera favorable, en una dirección que habilite al niño a asumir esa imagen exterior como propia.

"El niño en el espejo, volviéndose hacia aquel que lo lleva, apela con la mirada al testigo que decanta, por verificarlo, el reconocimiento de la imagen del jubiloso asumir donde ciertamente estaba ya", (p. 658) dice Lacan (1961) en "Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache".

Esta intervención del significante, en este momento constitutivo, se inscribe en el sujeto como aquello que Lacan definió como "la insignia de la omnipotencia del Otro (…) el rasgo unario que, por colmar la marca invisible que el sujeto recibe del significante, aliena a ese sujeto en la identificación primera que forma el ideal del yo". (p. 787)

Este rasgo unario, este significante primordial de identificación, este ideal del yo, es aquél que en el grafo del deseo se escribe como *I(A)*.

Como sucedió con el matema del *i(a)*, la A mayúscula también hace referencia al *Autre*, en este caso simbólico. Esto permite hacer una lectura del matema, en la cual, en lugar de tratarse del Ideal del Yo, se pueda hablar del Ideal del Otro. Por su parte, esta lectura (que no es incompatible con la anterior, sino que ambas coexisten), se corresponde de manera más directa con la definición del autor.

En efecto, pensar en un Ideal del Otro, eleva a la superficie la cualidad de relativismo, por la cual el yo y el sujeto se encuentran atravesados, y, por la cual, en una primera instancia, quedan alienados a la presencia de una otredad.

Por otro lado, al categorizarlo como rasgo unario, esto implica que este significante adquiere la característica de estar aislado de los otros significantes, por lo que se trata de un significante que no hace cadena.

Siguiendo el pensamiento de Alfredo Eidelsztein, esta condición es necesariamente así, puesto que, de ser de otra manera, este significante sería incapaz de inscribir aquello que intenta. Más precisamente, este autor afirma:

> "El poder que está inscripto con un solo significante, y todo lo que sea de la índole de un significante aislado, siempre será absolutamente oscuro, ya que no se diferencia de ningún otro, que funcionando como S_2 lo aclararía. El problema estriba en que para esclarecer este poder del Uno habría que ponerle otro significante, y ya no sería "el Uno". Vale decir que, apenas deja de ser oscuro el poder del Uno, deja de ser omnipotente, porque necesita del Otro, de otro significante". (Eidelsztein, A., 1995, p. 88)

Esto quiere decir que si el rasgo unario, es susceptible de enlazarse con otro significante, sería capaz de poder significar otra cosa y ser resignificado de acuerdo a cualquier otro significante con el cual se encadene.

Esto trae aparejado que, si el rasgo unario entra en la lógica de la cadena significante, también le correspondería la definición de que *"todo significante remite a otro significante"* y, en consecuencia, caería bajo el efecto de la falta estructural a nivel del lenguaje.

Y es en este punto, entonces, que, si el rasgo unario se encuentra en el plano de la castración, estará imposibilitado de ser insignia de esa potencia que pretende inscribir.

Es por esta razón también, que, en una dimensión clínica, Eidelsztein (1995) sugiere que "ésta es la clave terapéutica para que los sujetos puedan vivir una relación más tranquila con el ideal del yo, hacerlo S_1 de algún S_2 o viceversa". (p. 89)

Asimismo, las instancias del yo ideal e Ideal del Yo, aunque no sean equivalentes, remiten a la noción freudiana de narcicismo.

Éste es definido por el autor como "el complemento libidinoso del egoísmo inherente a la pulsión de autoconservación". (Freud, S., 1914, pp. 71-72)

Recuérdese que este era un momento en el desarrollo teórico de Freud, marcado por el dualismo pulsional entre pulsiones yoicas (o de autoconservación) y pulsiones sexuales. (Freud, S., 1915)

El narcicismo descripto de esta manera, queda desligado de cualquier conducta de índole perversa, tal como se lo venía considerando hasta la fecha de la publicación del texto *"Introducción al narcicismo"*. De esta manera, éste se convierte en un momento constitutivo propio de cualquier sujeto.

Por su parte, el narcisismo puede ser categorizado como primario y como secundario. Este último, es entendido como el "replegamiento de investiduras libidinales de objeto al yo, que se edifica sobre la base de otro, primario". (Freud, S., 1914, p. 73)

El narcicismo primario, dirá Freud, es un momento mítico, al cual no puede accederse por la experiencia observable pero sí puede inferirse teóricamente, a partir de lo citado anteriormente. Más específicamente, esto quiere decir que para que las investiduras de objeto puedan regresar al yo, es necesario que preexista una instancia a la cual volver.

Las señaladas investiduras libidinales de objeto e investiduras libidinales del yo que teoriza el autor, se caracterizan de dicha manera, de acuerdo a la situación metapsicológica en la cual se encuentren. Es decir, en un ejemplo como el que el autor cita en relación al dolor de muela, la libido se encuentra sustancialmente retraída en el yo. Mientras que, ante el sentimiento del enamoramiento, el interés de la persona se centra en su objeto amado, de modo tal, que se infiere una investidura libidinal sobre dicho objeto. (Freud, S., 1914)

Este proceso en el cual las investiduras libidinales se proyectan desde el yo hacia el objeto, y que luego se sustraen nuevamente en el reservorio libidinal del yo, es lo que mueve a Freud a ejemplificarlo a través de la imagen de una ameba con sus seudópodos.

Por otro lado, el padre del psicoanálisis concibe que el narcicismo del niño, es también una proyección del narcicismo de los padres.

Textualmente, este autor afirma que "el conmovedor amor parental, tan infantil en el fondo, no es otra cosa que el narcisismo redivivo de los padres". (Freud, S., 1914, p. 88) Así también, en otras palabras, agrega que "la actitud de padres tiernos hacia sus hijos, habremos de discernirla como renacimiento y reproducción del narcisismo propio". (Freud, S., 1914, p. 87)

Esto quiere decir fenomenológicamente, que "prevalece una compulsión a atribuir al niño toda clase de perfecciones (…) y a encubrir y olvidar todos sus defectos". (Freud, S., 1914, pp. 87-88) En consecuencia, el niño es entronizado en el lugar de *"His Majesty the Baby"*. (Freud, S., 1914, p. 88)

Es a lo que Lacan le da el nombre de "célula narcisista". Es decir, ese tiempo lógico del Edipo en el cual el niño es alojado en el deseo del Otro materno, y en el cual la castración aún no ha operado.

Matemas del A y s(A)

Continuando en ese sentido, este Otro materno aparece representado en el Grafo en el matema A. Este *Autre* es caracterizado por Lacan como simbólico, diferenciándolo del otro con minúsculas, el otro imaginario, que interviene como imagen especular.

En primera instancia, Lacan (1955-1956) dice al respecto en el *Seminario 3*, que "el Otro debe en primer lugar ser considerado un lugar, el lugar donde se constituye la palabra". (p. 391)

De este modo, se introduce aquella diferenciación entre el Otro del orden simbólico, es decir, de la palabra, y el otro imaginario, en tanto imagen de identificación para el *moi*.

Por su parte, pensar al Otro como un lugar, implica que se trata de una instancia que trasciende a los agentes que encarnan esa palabra.

Esta cuestión es profundizada más en detalle por Alfredo Eidelsztein (2001), quien sostiene que

> "Se debe establecer que con 'Otro' se designa de la manera más abreviada posible al *hablanteser* que representa realmente -que 'encarna'- al A; y con 'A', tanto al orden simbólico contenido en todo lenguaje natural, como el lugar tercero evocado por cada acto de palabra donde se aloja la dimensión de la verdad". (p. 47)

Según esta concepción, entonces, cuando se habla de un Otro con mayúsculas, se hace referencia a aquellas figuras señaladas ya por Freud, tales como los padres, los docentes, y otro tipo de autoridades, que, desde su rol, transmiten el orden simbólico contenido en A.

Por lo consiguiente, el A conforma una estructura que atraviesa universalmente a los seres hablantes, y que se particularizará en esos Otros simbólicos.

Esta condición también supone que el A, preexiste a los sujetos, y es por ello que Lacan (1966) afirma que el viviente mítico de la necesidad, nace inmerso en un "baño de lenguaje". (p. 241)

"Este baño de lenguaje lo determina incluso antes de que haya nacido, por intermedio del deseo en el que sus padres lo acogen como un objeto, quiéranlo o no, privilegiado". (Lacan, J., 1966, p. 241)

En este sentido, el recién nacido se inserta en un universo simbólico que lo aloja y lo constituirá subjetivamente.

En efecto, en *"Subversión del sujeto…"*, Lacan (1966) afirma que "el Otro como sede previa del puro sujeto del significante ocupa allí la posición maestra, incluso antes de venir allí a la existencia." (p. 786) Y un poco más adelante, respecto del mensaje agrega: "es por él como el sujeto se constituye, por lo cual es del Otro de quien el sujeto recibe incluso el mensaje que emite". (Lacan, J., 1966, p. 786)

En esta línea, no puede pensarse en la constitución del sujeto, si no se concibe primero la existencia de este orden simbólico, por el cual el primero es atravesado.

El niño cuando nace, se encuentra atravesado por el lenguaje, incluso antes de existir. Esto se infiere en la medida en que el cachorro humano nace en una cultura, una sociedad, una historia, un lenguaje, un contexto, en definitiva, una estructura social, conformada con anterioridad a su fecha de natalicio.

Entonces, como se viene diciendo, el A se constituye como sede del lenguaje, del cual el sujeto va a tomar los significantes que lo representen subjetivamente. Es por ello, que Lacan (1966) también define al A como "tesoro" y "batería significante". (pp. 785–786)

Ésta segunda concepción, tal como refiere Eidelsztein, mantiene cierta cualidad de "completud", en tanto que refiere a que en el lenguaje, se pueden encontrar "todas" las palabras necesarias para poder comunicarse socialmente.

> "Toda batería, de cocina, de cañones o de significantes, tenga la cantidad de elementos que tenga, es completa, no le falta nada. (…) A ningún sujeto hablante le falta ningún significante para decir todo lo que quiera decir, en ese sentido toda batería del significante será completa". (Eidelsztein, A., 1995, p. 81)

Desde esta perspectiva, cualquier ser hablante contaría con los elementos necesarios "para decir todo lo que quiera decir". Pero, ¿es realmente posible decir todo?

Aquí es donde se pone en juego la otra acepción que el A recibe de parte de Lacan. Decir que éste es el lugar del "tesoro de los significantes", implica que "por más valioso y rico que sea, no puede ser todo. Si un tesoro consistiese en contener todo el oro del mundo, no valdría nada, ya que el oro perdería valor de cambio". (Eidelsztein, A, 1995, p. 81)

De este modo, se introduce la incompletud del lenguaje, o, en otras palabras, una falta en su estructura, por lo que se trataría entonces, de un lenguaje que es incapaz de nombrar todo. No obstante, esta cuestión se profundizará más adelante.

Retomando la noción del tesoro, Lacan (1966) dice al respecto que

> "A, es el lugar del tesoro del significante, lo cual no quiere decir del código, pues no es que se conserve en él la correspondencia unívoca de un signo con algo, sino que el significante no se constituye sino de una reunión sincrónica y numerable donde ninguno se sostiene sino por el principio de su oposición a cada uno de los otros". (p. 785)

Esta cita se vuelve fundamental, en la medida en que introduce la diferencia entre *signo* y *significante* y define la entidad de este último. Sin embargo, esta diferenciación se establecerá cuando se aborde al *significante* como categoría propiamente dicha.

Lo que es importante rescatar aquí, es que el significante por sí mismo no significa nada, sino que necesita de otro al cual enlazarse para obtener su significación. En este sentido, se puede entender que los elementos del lenguaje, son incompletos o insuficientes, ya que requieren de la asociación con otro para su operación.

Ésta es una de las vías de concebir a qué se refiere Lacan cuando habla del A como un tesoro que no representa una totalidad como tal. Más adelante, se desarrollará otra de las vías posibles.

Lo que resulta interesante señalar en este punto, son los efectos que este A entendido como sede de los significantes, producen en la constitución de un sujeto como tal.

En primer lugar, vale decir que si el A preexiste al sujeto, tal como se viene estableciendo, esto tiene como consecuencia lógica, que el viviente mítico de la necesidad, cuando nazca, lo hará ya inmerso en un mundo cultural y atravesado por el lenguaje. Es decir, estará atravesado por los significantes, incluso desde antes de su existencia.

De este modo, también lo biológico, en el sentido de lo orgánico, quedará sujetado al universo significante. Por ello, se afirma que lo orgánico como tal se encuentra perdido de entrada en la constitución del *ser hablante*.

Por esta razón, por ejemplo, el "cuerpo" (al menos desde el psicoanálisis) no es concebido en un sentido biológico, sino como una construcción, tal como se lo desarrolló anteriormente.

El cuerpo se construye a partir de una serie de identificaciones con un otro imaginario, pero, además, a partir de la respuesta de un Otro simbólico que sanciona a ese cuerpo del niño como tal.

Esta respuesta que el Otro con mayúsculas brinda, la realiza a través de los elementos con los que cuenta, es decir, con los significantes.

Esta respuesta significante, Lacan la va a simbolizar en el grafo con el matema s(A), que se lee "significado del Otro". Éste es definido por el autor como "lo que puede llamarse la puntuación donde la significación se constituye como producto terminado". (Lacan, J., 1966, p. 785) Además, agrega que se trata de "un momento. Una escansión más bien que duración" (Lacan, J., 1966, p. 786), en contrapartida al A que constituye "un lugar. Un sitio más que un espacio". (Lacan, J., 1966, p. 785)

¿A qué hace alusión Lacan cuando habla de puntuación?

Allí hace referencia a la propiedad lingüística, en la cual, una oración obtiene su sentido a partir de la colocación de un punto. Una frase sin signos de puntuación se convierte en una cadena infinita que por sí misma no significa nada.

Es necesaria la intervención de un punto, la marcación de un límite, de un corte, para que los elementos de una frase se resignifiquen, a través de un efecto *a posteriori*, es decir, un efecto en el cual un elemento secundario le otorga una significación al precedente y no al revés.

Ese momento de s(A) entonces, se entiende como uno en el cual ha operado un corte, generando así una significación de parte del sujeto, de los significantes que habitan en el A.

Es por ello que Lacan ubica en este matema al síntoma de un sujeto. Allí donde éste pudo metaforizar algo de lo proveniente del A. Recuérdese, por ejemplo, que, desde Freud, al síntoma se le atribuye un sentido.

Además, esta situación también explica lo que Lacan (1954) refiere cuando afirma que "el inconsciente es el discurso del Otro", (p. 364) el cual también es caracterizado como "estructurado como un lenguaje". (Lacan, J., 1966, p. 846)

En este sentido, el inconsciente opera con las propiedades de la metonimia y la metáfora, que se definen como una contigüidad y una sustitución respectivamente. De esta manera, los significantes se asocian por su inmediación, o bien se sustituyen entre sí, como en el caso por ejemplo de las formaciones del inconsciente.

De este modo entonces, si el inconsciente se estructura como un lenguaje, es decir, a partir de las leyes que rigen al significante, y los significantes se encuentran en el A, el primero se construirá a partir de la intervención de éste.

Por otro lado, la intervención significante del A generará otro tipo de efecto en la constitución del sujeto, el cual se procederá a desarrollar a continuación.

Necesidad – Demanda – deseo

Como se señaló en un punto anterior, el humano cuando nace, lo hace en una condición de prematuración que lo dispone como un objeto dependiente de un otro que satisfaga sus necesidades biológicas.

Cuando esto no acontece y el recién nacido percibe el displacer generado por la insatisfacción de dichas necesidades, se motoriza un *grito* por el cual el infante pretende captar la atención de la madre. Este *grito* va a ser interpretado por ella como un *"llamado"*, al cual responderá satisfaciendo las necesidades del infante o no.

Ahora bien, si esta madre, es decir, este Otro materno, responde a ese llamado, no sólo lo hará con un objeto que sea capaz de satisfacer dicha necesidad, sino que también lo hará a través de sus significantes. Por esta misma acción, aquello que se percibe como un llamado, ahora será concebido como una demanda. (Lacan, J., 1958-1959)

Asimismo, cuando el Otro materno responde con los significantes y con el objeto de la necesidad, da cuenta de su presencia, y esto se convierte en una muestra de su amor.

Por ello, Lacan (1958) también afirmará que "la demanda en sí se refiere a otra cosa que a las satisfacciones que reclama. Es demanda de una presencia o de una ausencia" (p. 670) y agregará que "toda demanda es en el fondo demanda de amor". (1957-1958, p. 390)

De este modo, la respuesta del Otro queda significada como una presencia de amor, mientras que una demora en dicha respuesta o una no respuesta en absoluto, se significará como una ausencia.

Por su parte, si se entiende que la necesidad orgánica queda tomada por el significante, y de esta manera convertida en demanda, eso implica que la primera quedará irremediablemente perdida como tal.

Ahora bien, anteriormente se señaló que el lenguaje como estructura es incompleto. Esto quiere decir, entre otras cosas, que no es posible nombrarlo todo, y esto también tiene su manifestación en relación a la necesidad y la demanda.

Si bien se afirma que la necesidad queda perdida por convertirse en demanda por la intervención del significante, éste no es capaz de acaparar toda la necesidad, por razón de su incompletud. En consecuencia, del pasaje de la necesidad a la demanda, se desprende un *resto*, al cual Lacan le atribuye el nombre de *deseo*.

Textualmente, en *"Subversión del sujeto…"*, Lacan (1966) afirma que "el deseo se esboza en el margen donde la demanda se desgarra de la necesidad". (p. 793)

Un desgarro que se puede interpretar como una ruptura, como una alusión dolorosa a un fenómeno inevitable para el ser humano, que es el efecto ocasionado por el atravesamiento del lenguaje.

Asimismo, en *"La significación del falo"*, el autor agregará que "el deseo no es ni el apetito de la satisfacción, ni la demanda de amor, sino la diferencia que resulta de la sustracción del primero a la segunda". (Lacan, J., 1958, p. 671)

Es por esta definición, desde un punto de vista de lógica matemática, que, si se piensa a la relación entre necesidad y demanda como una sustracción, es decir, como una operación matemática equivalente a la resta, se obtendrá como resultado un *resto* (término específico para nombrar el resultado de esta operación) denominado *deseo*.

Además, en relación a esta tríada entre *necesidad-deseo-demanda*, Lacan va a señalar que la demanda sostiene una cualidad de "incondicional", mientras que el deseo se presenta como una "condición absoluta".

Oraciones antes de la última cita, Lacan (1958) dice que "a lo incondicionado de la demanda, el deseo sustituye su 'condición absoluta". (p. 671)

¿Qué quiere decir esto?

Recuérdese que cuando se definió a la demanda, se dijo que *"toda demanda es demanda de amor"* y que toda demanda es de una presencia. Esto significa en parte, que la demanda no depende de la necesidad orgánica que se intenta satisfacer, ya que, cualquier tipo de necesidad servirá a los fines de demandar una presencia.

Mientras el Otro responda al llamado, es indistinto si la insatisfacción del infante es producto del hambre o del sueño. El propósito de la demanda, es que el Otro se haga presente. En este sentido, ésta es *incondicional* respecto de la necesidad. Es decir, aquella no se encuentra condicionada por ésta.

Eidelsztein (1995) lo explica de la siguiente forma:

> "Lo incondicionado de la prueba de amor es, precisamente, la huella del efecto de la demanda sobre la particularidad de la necesidad, dado que no hay, por estructura, ninguna necesidad que por sí misma sea condición para la prueba de amor. Es por esto que toda demanda es demanda de amor, más allá de lo que en tanto contenido se pide". (p. 56)

Por otro lado, respecto del deseo se sostiene que éste mantiene una "condición absoluta". Ésta, continuando con la cita del último autor, quiere decir que "para que haya B basta con que haya habido antes A". (Eidelsztein, A., 1995, p. 58)

En efecto, esto puede pensarse así si se tiene en cuenta, que para que el deseo se constituya como tal, previamente debió operar la demanda por sobre la necesidad. En otros términos, para que haya deseo, basta con que haya habido antes demanda.

En palabras del autor, se puede decir que "si la demanda implica lo incondicionado respecto de la necesidad, el deseo será condición absoluta respecto de la demanda, por las huellas que la incondicionalidad deja en el retoño del objeto abolido de la necesidad". (Eidelsztein, A., 1995, p. 57)

Este *retoño* al cual el autor se refiere no es otro que el mismo deseo. Así lo define Lacan (1958) cuando afirma que "lo que se encuentra así enajenado en las necesidades constituye una *Urverdrängung* por no poder, por hipótesis, articularse en la demanda pero que aparece en un retoño, que es lo que se presenta en el hombre como el deseo". (p. 670)

Ahora bien, el deseo en tanto retoño, supone que desde este lugar se buscará recuperar algo de lo que radicalmente se perdió en el inicio.

Lo que se pierde dice Lacan, es la particularidad de la necesidad. Más precisamente: "la demanda anula la particularidad de todo lo que puede ser concedido transmutándolo en prueba de amor, y las satisfacciones incluso que obtiene para la necesidad se rebajan a no ser ya sino el aplastamiento de la demanda de amor". (Lacan, J., 1958, p. 670)

Esto no es otra cosa que la incondicionalidad de la demanda de la que ya se habló.

Lacan (1958) continúa diciendo que "hay pues una necesidad [necesidad en términos lógicos, no con la carga semántica con la que se lo viene tratando] de que la particularidad así abolida reaparezca más allá de la demanda". (p. 671)

Este *más allá* de la demanda, es el lugar del deseo. Es un lugar *más allá*, a su vez, por la razón de que la demanda no acapara la totalidad de la necesidad.

Entonces, si el deseo escapa a la demanda, por estar ubicado en un *más allá*, lo que dice Lacan (1966) al respecto es que "el deseo está articulado, pero no es articulable". (p. 784)

Eidelsztein (1995), por su parte, señala que "el resto entre la necesidad y la demanda implica ya la articulación de una cadena del Otro, pero no será articulable porque, justamente, es aquello que de la necesidad no entra en la demanda". (p. 59)

En otras palabras, que esté articulado, quiere decir que implica el atravesamiento por la cadena significante, pero al no ser articulable, supone que jamás podrá agotarse en su representación. Algo se escapará, a causa de que un significante siempre remite a otro significante.

Por otro lado, esta situación de estar articulado a la cadena significante, permite pensar también en una aproximación respecto de a qué hace referencia Lacan (1966) cuando afirma que "el deseo es el deseo del Otro". (p. 782)

No obstante, esta definición supone una situación más compleja.

En primera instancia, vale señalar que, durante gran parte de su obra, Lacan se encuentra influenciado, a través de Alexandre Kojève, por las ideas de Hegel.

Esto, por ejemplo, se manifiesta en el proceso dialéctico que Lacan pone a jugar en toda su obra. Así, en esta línea, este autor toma lo que Hegel desarrolla en relación a la dialéctica del Amo y del esclavo, y en particular, recupera la idea de que el deseo es "deseo de reconocimiento del otro".

Al respecto, Kojève (1947) explica que "el Yo necesita ser *reconocido* por *otras* consciencias para tener una plena consciencia de sí". (Citado en Fernández Durán, E. y Urriolagoitía, G., 2019)

Lacan propone que, bajo esta misma fórmula, se constituye el deseo, en tanto que lo que desea es el reconocimiento de sí como tal por parte del Otro.

No obstante, este deseo de reconocimiento, en relación a la frase inicial, también puede ser comprendido en la medida en que el sujeto, desea ser deseado por el Otro. Esto implica que el deseo no es de un objeto, sino de un deseo mismo.

Como se dijo anteriormente, el sujeto a partir del momento de su existencia, es alojado por el Otro. Esto supone que el Otro sostiene un *deseo* con relación a ese sujeto por advenir. En consecuencia, entonces, el sujeto se aloja como objeto de deseo del Otro.

Esta condición, sin embargo, se pierde a partir del encuentro del sujeto con la castración.

Ésta puede entenderse desde varias perspectivas, que no necesariamente se excluyen entre sí. La primera de ellas, se fundamenta en el complejo de Edipo.

En la obra de Freud, esta teorización aparece por primera vez en una carta del año 1897, la cual está dirigida a Wilhelm Fliess.

Más precisamente en la carta 71, en pleno proceso de autoanálisis, el padre del psicoanálisis, le comenta a su confidente respecto del análisis de un sueño personal: "en mí comprobé el amor por la madre y los celos contra el padre, al punto que los considero ahora como un fenómeno general de la temprana infancia". (Freud, S., 1897, párr. 4)

Y en un párrafo siguiente agrega: "Sí es así, se comprende perfectamente el apasionante hechizo del Edipo rey. (…) Cada uno de los espectadores fue una vez, en germen y en su fantasía, un Edipo semejante". (Freud, S., 1897, párr. 4)

No obstante, el complejo de Edipo aparece formalizado como tal dentro de lo que se considera la "segunda tópica", complejizado a su vez, por la teorización del complejo de castración.

En efecto, en el texto que lleva por nombre *"El sepultamiento del Complejo de Edipo"*, Freud (1924) caracteriza al Edipo como un "fenómeno central del período sexual de la primera infancia". (p. 181) De este modo, lo ubica en un lugar fundamental de la constitución subjetiva.

No obstante, continúa diciendo que "después cae sepultado y sucumbe a la represión" (Freud, S. 1924, p. 181), como efecto de la amenaza de castración.

Sobre esta cuestión, Freud (1924) señala que, ante la percepción por parte de un adulto de determinadas prácticas onanísticas propias del acontecer sexual del niño, aquel responde con una amenaza, cuyo texto apunta en el sentido de "arrebatarle" al niño su pene.

Sin embargo, esta amenaza termina generando su efecto, cuando el niño se encuentra con los genitales femeninos, a partir de lo cual se estructura la fantasía de una falta en ese otro.

Esta cuestión de la falta, da pie para desarrollar cómo piensa Lacan (1957-1958) al complejo de Edipo.

Para plantearlo de un modo esquemático, podría decirse que el autor piensa al Edipo en tres tiempos lógicos (es decir, que uno debe ser antecesor o sucesor de otro, pero no implica que sea en un orden cronológico determinado), en los cuáles intervienen cuatro elementos: el niño, la madre, el padre y el falo.

En un primer momento, Lacan habla de la "célula narcisista", aludida previamente. Es lo que refiere a la situación, en la cual el niño es tomado como objeto de deseo de la madre, donde el niño viene a ocupar el lugar del falo que "colmaría" a dicha madre.

En el segundo tiempo, aparece la figura del padre como privador. Éste se presenta como si fuera en su ser, el falo de la madre. Se presenta la interdicción del padre, con una doble prohibición, una dirigida a la madre cuyo texto diría "no reintegrarás tu producto", mientras que la segunda está dirigida al niño y su mensaje diría "no te acostarás con tu madre".

Este es un momento, en el cual el Otro materno se le muestra como ausente al niño, y éste lo concibe como que ella *"desea otra cosa"*. Es a su vez, un momento en el cual el niño se juega el "ser o no ser" el falo de la madre. Es decir, ser el objeto de completud o no del Otro materno.

Esto, además, deja la marca de la incompletud en la madre. En otras palabras, es la madre quien se encuentra castrada.

En el tercer y último tiempo, el padre ya no se estructura como prohibidor, sino como donador, a raíz de que el padre ya no "es" el falo, sino que lo "tiene". De esta manera, el padre en tanto que *tiene*, es alguien que se lo puede *dar* a la madre. Por su parte, en este momento, el niño puede identificarse con este padre, de forma tal que más adelante podrá asumir una posición sexuada, a través de las insignias que se inscribirán en el Ideal del Yo. (Lacan, J., 1957-1958)

Por último, del atravesamiento de estos tres tiempos, quedará como resultado la inscripción de la *metáfora paterna*.

Ésta consiste en la inscripción en el psiquismo del significante del Nombre del Padre, en tanto que sustituye (por tratarse de una metáfora), al Deseo de la Madre.

De esta situación se entiende en parte, que el deseo sea deseo del otro, en tanto ser alojado como objeto de ese deseo.

Además, como efecto del Edipo, se desprende, por ejemplo, que el deseo esté vinculado a la cuestión de la prohibición. Esto, en función de la privación a causa del padre.

La interdicción de este último, tiene como efecto el encuentro con la falta en el Otro materno. A partir de la ausencia de la madre, se constituye la fantasía de que el niño posicionado como objeto fálico, no es suficiente para colmar ese deseo. De este modo, se inscribe en esta madre una falta, por la cual se motoriza un deseo por otra cosa. En consecuencia, se asocia a la prohibición del incesto con la causación de un deseo. (Lacan, J., 1957-1958)

Esta manera de concebir al Edipo junto con la castración, como constitutivos del sujeto, es entendida por Lacan como *"un mito individual"*, en relación a lo que Freud denominaba *"novela familiar"*.

No obstante, esta estructura mítica, se genera singularmente para velar en cierto modo la falta estructural a nivel del lenguaje, la cual consiste en otra de las formas de la castración.

Al respecto, Eidelsztein (1995) afirma que

> "Nosotros -los sujetos neuróticos- tenemos la misma teoría del deseo que tiene Freud: que el sujeto desea aquello marcado por la Ley: lo prohibido. Pero la propuesta de Lacan es que pensemos que el deseo, como deseo de lo prohibido, es sólo una forma de velar la verdadera estructura del deseo. Que cada uno de nosotros desee lo que se le prohíbe responde a un afán bien propio del neurótico: velar, ocultar que hay una falta en la estructura". (p. 105)

Incluso, anteriormente, este autor señala que "en psicoanálisis, primero se desarrolló una teoría de la clínica basada en la función del padre, pero luego se estableció que esto era, en realidad, una maniobra orientada por la misma neurosis: achacarle la causa/culpa al padre". (Eidelsztein, A., 1995, p. 65)

En otras palabras, desde esta perspectiva, se toma a la intervención del padre privador del Edipo, como causa de una falta primordial.

Lo que señala este autor, es que para "rectificar" esta concepción, "Lacan desarrolló la noción de causa, en relación al objeto *a*". (Eidelsztein, A., 1995, p. 65)

Sin embargo, para acercarnos a lo que implica la teorización del objeto *a*, primeramente, es necesario desarrollar el matema del Significante de la falta en el Otro, cuya escritura es S(Ⱥ).

Segundo piso del grafo: Matema del S(Ⱥ)

En *"Subversión del sujeto…"*, respecto de este matema, Lacan (1966) afirma:

> "Partiremos de lo que articula la sigla S(Ⱥ): ser en primer lugar un significante. Nuestra definición del significante (no hay otra) es: un significante es lo que representa al sujeto para otro significante. Este significante será pues el significante por el cual todos los otros significantes representan al sujeto: es decir que, a falta de este significante, todos los otros no representarían nada". (p. 799)

No obstante, este significante debe tener una cualidad propia que lo distinga del resto, ya que, si no, él mismo dependería de otros significantes para obtener su representación.
Lo que agrega Lacan (1966) a continuación es:

> "Puesto que la batería de los significantes, en cuanto que es, está por eso mismo completa, este significante no puede ser sino un trazo que se traza de su círculo sin poder contarse en él. Simbolizable por la inherencia de un (-1) al conjunto de los significantes." (p. 799)

En otras palabras, este significante al contarse en la batería significante, se sustrae de la misma.
Un buen ejemplo para aproximarse a esta definición, es el que propone Eidelsztein, en relación a los movimientos de rotación y traslación del planeta Tierra.
Éste, en un año, gira 365 veces sobre su propio eje, lo que constituyen los llamados "días". Sin embargo, simultáneamente a estos 365 giros, el planeta realiza otra vuelta, pero esta vez, en relación al Sol. Esta vuelta que configura un "año", no obstante, no puede ser contada como parte de las otras 365 vueltas. Por ello, la vuelta de traslación de la Tierra, es una que se cuenta en más, porque en un año, entonces, la Tierra daría un total de 365 + 1 vueltas, pero también se cuenta en menos, con respecto a las vueltas de rotación. (Eidelsztein, A., 1995)
Por otro lado, este autor explica el matema diciendo: "S(Ⱥ) es distinto de todo significante del Otro, y por tal motivo, él mismo no tapona la falta que inscribe". (Eidelsztein, A., 1995, p. 64)
Esta definición, es necesaria ubicarla en relación al significante del Nombre del Padre.
Al decir de este autor, si este último significante es considerado la causa de la falta en el Otro, éste se ubicaría como un Otro del Otro, lo que implicaría, taponar la misma falta que pretende inscribir. "Suponer que el padre es el causante de la falta en el Otro es garantizar que hay un amo para el Otro materno". (Eidelsztein, A., 1995, p. 65)

Sin embargo, como dice Lacan (1966), “no hay un Otro del Otro” (p. 798), porque “el Otro como orden simbólico, como A, carece de otro orden que lo garantice en el punto donde él mismo presenta una falla”. (Eidelsztein, A., 1995, p. 66)

El Otro del primer piso, en tanto que batería del significante completa, contiene en su estructura, la *garantía* de contar con todos los significantes. Sin embargo, simultáneamente sostiene la paradoja de estar barrado. (Razón por la cual se abre paso al segundo piso del grafo).

Por ello, en el Otro no puede encontrarse un Otro que lo garantice a sí mismo. En el Otro, no hay garantías, en la medida en que no hay una verdad última. Al decir de Lacan (1966), se trata de la “no Fe de la Verdad”. (p. 798)

Ahora bien, el S(Ⱥ) no tapona la falta que inscribe, porque se fundamenta en una lógica diferente. Se trata, particularmente, de la lógica del $\sqrt{-1}$.

Ésta es una fórmula matemática, que, como tal, no tiene resolución en el universo de los números reales. Es decir, ningún número multiplicado por sí mismo, dará como resultado -1, ya que tanto $(+1)^2$ como $(-1)^2$ dará como resultado +1.

No obstante, $\sqrt{-1}$, es representado en la matemática como el número *i*, utilizándose en numerosas operaciones y planteos, cuyas especificaciones no son necesariamente pertinentes para el desarrollo de este marco teórico.

Lo que sí es importante, es hacer hincapié en que, si bien el número *i* no cuenta con una resolución posible, sí adquiere un valor en tanto que posibilita determinadas operaciones. Es su capacidad de operatoria la que le otorga valor.

Esto lo afirma más categóricamente el psicoanalista Michel Sauval (1998), cuando dice que “la importancia de $\sqrt{-1}$ radica en su operatividad. (…) El *i* es lo mínimo que hace falta agregar para que todo polinomio tenga resolución”. (p. 2, como se citó en Eidelsztein, A., 2001)

De igual modo, el Significante de la falta en el Otro, obtiene su valor por su operatoria. Por ello, Lacan (1966) afirma que “es como tal impronunciable, pero no su operación”. (p. 799)

En palabras de Eidelsztein (1995), esto quiere decir que “se mantiene la idea abstracta de una operatoria cuyo cálculo es simbólicamente preciso, aunque no hay ningún elemento significante que se pueda considerar como su equivalente”. (p. 63)

De este modo, entonces, lo que viene a inscribir S(Ⱥ) es una falta en la estructura del lenguaje. El lenguaje en sí mismo, como *tesoro de lo significantes*, es incompleto.

El Nombre del Padre, por su parte, sería más bien el significante representante de la ley, pero su inscripción es posible, en la medida en que opera el S(Ⱥ).

Ahora bien, el encuentro con la falta en el A, no es sin consecuencias.
En primer lugar, este encuentro con la castración, también supone toparse con el deseo del Otro, tal como se lo planteó hasta el momento.
El sujeto en constitución que se confronta con esta falta, experimenta una situación de *inermidad*, ante la angustia que produce la falta de garantías respecto del Otro.
En una cita de Lacan (1966), hablando sobre el deseo, puede encontrarse que dice:

> "El deseo se esboza en el margen donde la demanda se desgarra de la necesidad: margen que es el que la demanda, cuyo llamado no puede ser incondicional sino dirigido al Otro, abre bajo la forma de la *falla* posible que puede aportarle la necesidad, por no tener satisfacción universal (lo que suele llamarse: angustia)". (p. 793)

Aquí el autor retoma lo que ya se ha planteado en relación a la tríada *necesidad-demanda-deseo*, y puede apreciarse con nitidez que, se refiere como una *falla*, a aquella situación en la cual la necesidad no puede ser colmada toda.
En otras palabras, esto quiere decir que se abre una falla, allí dónde la demanda, es decir, los significantes, no pueden acaparar la totalidad de la necesidad. Allí, donde faltan los significantes en el A.
Asimismo, el otro aspecto a resaltar de esta cita, es que este encuentro con ese lugar de *falla*, que desde esta cita, también puede ser homologable al lugar del *deseo*, genera como efecto la emergencia de la *angustia*.
Sin entrar en detalles sobre este concepto, (ya que el hacerlo puede suponer una extensión equivalente al desarrollo de un seminario, tal como el mismo Lacan realizó), vale decir en este punto, que esta angustia, en tanto que encuentro con el deseo del Otro, motoriza en el sujeto una pregunta respecto de ese deseo.
Esta pregunta, Lacan la escribe como *Chè vuoi?* y apunta directamente al lugar que el sujeto ocupa en el deseo del Otro. Es una pregunta que generalmente se traduce como "¿qué me quieres?".
Esto se explica retomando el mito edípico.
En primera instancia, se dijo, el niño es ubicado como objeto del deseo de la Madre. Mientras que, en un segundo momento, el niño fantasea con que la Madre *desea otra cosa*. Fantasea con la castración de la Madre, lo que trae aparejado que el niño se ubique en un lugar de insuficiencia.

En otros términos, el niño podría conjeturar: “Si así como soy, no soy suficiente para tu deseo, entonces, ¿qué me quieres?”.
Lo que dice Lacan (1966) en *“Subversión del sujeto…”* es

> “Añadiendo que el deseo del hombre es el deseo del Otro, donde el "de" da la determinación llamada por los gramáticos subjetiva, a saber, la de que es en cuanto Otro como desea (lo cual da el verdadero alcance de la pasión humana),
> Por eso la cuestión del Otro que regresa al sujeto desde el lugar de donde espera un oráculo, bajo la etiqueta de un Che vuoi? ¿qué quieres?, es la que conduce mejor al camino de su propio deseo, si se pone a reanudar, gracias al ‘saber-hacer’ de un compañero llamado psicoanalista, aunque fuese sin saberlo bien, en el sentido de un: ¿Qué me quiere?”. (p. 794)

Esta cita, Eidelsztein la desarrolla más extensivamente, indicando cuáles son los movimientos dialécticos que intervienen en la expresión final de la pregunta.
En primer lugar, el sujeto le demanda al Otro, un saber sobre su deseo: “¿qué quiero?”. En un segundo momento, esta pregunta retorna de manera invertida en el sujeto, ya que, por estructura, la demanda retorna de forma invertida, en una pregunta que se formula como “¿qué quieres?”. Finalmente, esta última pregunta se invierte en “¿qué quieres tú -Otro- de mí?”. (Eidelsztein, A., 1995)
Este autor agrega que esta última inversión es estructural:

> “dado que mi deseo es deseo del Otro, si mi pregunta es por mi deseo, será en tanto que Otro que deseo. Y solamente podré resolver esta encerrona si establezco la función del objeto del deseo del Otro. Ahí, el sujeto se ofrece a sí mismo y es capturado como objeto del deseo del Otro”. (Eidelsztein, A., 1995, p. 111)

Este objeto al cual el autor hace referencia, no es otro que el mencionado objeto *a*.

El objeto a y el matema del ($◊a)

Respecto de la cualidad del objeto para el psicoanálisis, parece importante retomar en primer lugar, algunos aportes que realiza el psicoanalista Jorge Yunis (1999), en uno de sus escritos académicos titulado *“El objeto en psicoanálisis”*.

En este artículo, el autor comienza retomando la metáfora de la vasija de Martin Heidegger según la cual, este filósofo, entiende que este elemento de la alfarería, puede obtener su forma a partir del vacío.

Más precisamente, el artesano en su trabajo, no solo moldea la vasija que se propone crear, sino que simultáneamente, moldea el vacío que se configura en su interior. Incluso, puede decirse que, la vasija se moldea bordeando ese agujero interior.

Del mismo modo, procede afirmando Yunis, el objeto en el psicoanálisis se recorta como tal a partir de una falta, es decir, de un vacío.

¿Cómo se produce este vacío en el psiquismo?

Como puede inferirse de lo planteado más arriba, de la intervención del lenguaje, que como tal se encuentra incompleto.

El lenguaje como tal no es capaz de acaparar la totalidad de lo que pretende nombrar, y es allí donde el límite de lo simbólico bordea el agujero de lo real, del mismo modo en que el material con el que se compone la vasija bordea el vacío.

Es en este lugar de vacío entonces, donde quedará recortado el objeto *a* como tal.

Éste, entonces, estrictamente hablando, no es un objeto, sino un vacío, "ese objeto que, de hecho, no es otra cosa más que la presencia de un hueco, de un vacío" (Lacan, J., 1964, p. 187) que opera como causa. ¿Causa de qué? Causa del deseo.

Así lo define literalmente Lacan (1962-1963) en el Seminario 10, diciendo que "el *a* es la causa, la causa del deseo". (p. 304)

Esto tiene como una de sus consecuencias, por ejemplo, que el deseo no sea concebido como causado por la interdicción del padre, sino por el vacío estructural del lenguaje.

No obstante, es necesario aclarar, que el objeto *a*, que encuentra su lugar en el grafo en el matema del fantasma, el cual se escribe ($◊a), en primera instancia fue concebido como un objeto del orden de lo imaginario.

Más precisamente, se trata de la relación con la especularidad del otro, de igual modo que sucede en el matema *i(a)*.

Esto permite sostener, por ejemplo, la concepción de fantasma que propone Lacan (1957-1958) en el *Seminario 5*, cuando afirma que "el fantasma puede definirse como lo imaginario capturado en cierto uso de significante". (p. 417)

De este modo, se propone una articulación entre el significante, escrito en el sujeto barrado, $, y lo imaginario, en el objeto *a*. Una articulación que se representa a través del rombo, o *losange*, que, entre otras cosas, indica una relación de conjunción y disyunción.

Ahora sí, retomando la concepción última del objeto *a* como causa del deseo, otra de las definiciones que propone Lacan para el matema del fantasma es: "la posición del neurótico con

respecto al deseo". (p. 618) Esto, además, es necesario ponerlo en relación con lo que plantea Eidelsztein (1995) cuando afirma que "lo fundamental del fantasma es la función de sostén del deseo". (p. 131).

En este punto, hay que tener presente que, en el dibujo del grafo, el matema del fantasma se ubica a la misma altura que el matema del deseo. Incluso, Lacan (1966) agregará que "el grafo inscribe que el deseo se regula sobre el fantasma así establecido, homólogo a lo que sucede con el yo con respecto a la imagen del cuerpo". (p. 796)

Por otro lado, al estar ubicado del lado izquierdo del grafo, se encuentra de lo que se considera del lado del sujeto, también denominado como de las "respuestas".

Esto implica, entonces, que el fantasma también se posiciona como una respuesta del sujeto frente a la "opacidad" del deseo. (Lacan, J., 1966, p. 793) Es decir, como una posible respuesta a la pregunta del Chè vuoi?, respecto del deseo del Otro.

Desde esta perspectiva, además, el fantasma también opera como un velo, frente a la angustia que genera lo enigmático del deseo.

Esto lo dice de manera textual Alfredo Eidelsztein (1995), cuando afirma que "para articular aún más la función del fantasma, hace falta ver la función que cumple como 'velo' o 'pantalla' (…) El fantasma vela la sustracción del objeto *a*". (p. 151)

Y agrega: "decir que el fantasma es el soporte del deseo indica también, que el fantasma hace soportable la condición del sujeto llamada deseo; sin esta función de soporte, el borde del deseo es necesariamente vivido como el abismo de la angustia". (Eidelsztein, A., 1995, p. 151)

Este borde angustiante, es el encuentro con el deseo del Otro. Ahora bien, el fantasma se posiciona entonces como una manera de hacer soportable esto, ya que como explica Diana Rabinovich (2005), en consonancia con la cita anterior,

> "La realidad psíquica se constituye como una de las respuestas frente a este deseo del Otro, esa respuesta que es el fantasma, la realidad psíquica como tal, oculta, tapa, incluso Lacan va a usar el término de pantalla, de un elemento que cubre algo, ¿qué cubre? Cubre el deseo del Otro". (p. 10)

Un encuentro con el deseo del Otro, que como se dijo más arriba, ubica al sujeto en un lugar de inermidad o desamparo. Lugar del que es rescatado como efecto del fantasma.

Esto también es posible, por la operación que realiza el objeto *a*.

Más precisamente, Lacan (1966) sostiene que:

> "El fantasma, en su estructura definida por nosotros, contiene el (-φ), función imaginaria de la castración bajo una forma oculta y reversible de uno de sus términos al otro. Es decir que, a la manera de un número complejo, imaginariza (si se nos permite este término) alternativamente uno de esos términos en relación con el Otro.
> Incluido en el objeto a, es el *ágalma*, tesoro inestimable". (p. 805)

Así también, en una nota al pie de página en *"Posición del Inconsciente"*, agrega que:

> "Apuntemos que, al restituir, aquí bajo una forma irónica la función del objeto "parcial" fuera de la referencia a la regresión con que se le echa habitualmente un velo (entendamos que esta referencia no puede entrar en ejercicio sino a partir de la estructura que define a ese objeto -que llamamos el objeto *a*). no hemos podido extenderla hasta ese punto que constituye su interés crucial, a saber, el objeto (-φ) en cuanto "causa" del complejo de castración". (Lacan, J., 1964, p. 829)

Para resumir, en estas dos extensas citas, queda de manifiesto que el autor le asigna al objeto *a*, la cualidad de ser la imaginarización del -φ. En otras palabras, esto quiere decir que el objeto *a*, positiviza la castración, lo que trae aparejado que, a través del mismo, el sujeto puede recuperar algo de lo perdido por la castración.
En relación a este asunto, Eidelsztein (1995), aclara un poco más la cuestión cuando, respecto de la tríada necesidad-demanda-deseo ya desarrollada, señala que

> "Son un trío porque eso que se produce como pérdida específica de la necesidad, se recupera, en cierto sentido, a nivel del deseo. (…) Del objeto particular de la especie, en tanto que irremediablemente perdido a causa de la demanda, hay un retoño: el objeto *a* causa de deseo". (p. 76)

De esta manera, el sujeto a través de su articulación con el objeto *a*, es decir, por la constitución del fantasma, es capaz de recuperar algo de eso que se pierde por la acción del significante.
En este sentido, el fantasma opera al modo del *fort-da* freudiano, donde el niño a través de su juego, intenta simbolizar la ausencia de la madre, obteniendo cierta satisfacción en la tramitación de lo angustiante de la separación. (Freud, S., 1920)

Asimismo, este objeto *a* que se recorta del campo del A por no ingresar en la demanda, trae consigo las marcas del deseo del Otro, en tanto que lugar donde el sujeto fue alojado. Más precisamente, en *"Observación sobre el informe de Daniel Lagache"*, Lacan (1961) afirma que:

> "Es como objeto *a* del deseo, como lo que ha sido para el Otro en su erección de vivo, como el *wanted* o el *unwanted* de su venida al mundo, como el sujeto está llamado a renacer para saber si quiere lo que desea… ". (p. 662)

Esto quiere decir, que en la articulación del sujeto con el objeto *a*, el sujeto también recupera algo de esa posición fálica propia del primer tiempo del Edipo e irremediablemente perdida.

Por otro lado, en relación al fantasma, es necesario hacer un comentario sobre otro de los aspectos que se pusieron en juego, principalmente en la definición que propuso Diana Rabinovich. Allí, ella categorizaba al fantasma como la "realidad psíquica del sujeto".

Al respecto, por ejemplo, se puede citar una frase de Lacan (1957-1958) del *Seminario 5*, cuando hablando del fantasma, refiere que "cada vez que hablamos de fantasma, no hay que obviar su aspecto de guión o de historia que constituye una dimensión esencial suya". (p. 417)

De igual modo, Eidelsztein (1995) en su libro, señala que el fantasma sostiene la función de la escena. "Y la escena es, más que un juego de imágenes, disfraces o decorados, lo que el libreto dice que todos ellos son. (…) Y el fundamento verdadero de la escena, es la 'trama' argumental". (p. 148)

Esta categoría de *trama*, por su parte, se asocia de manera directa con la palabra "étoffe", que Lacan utiliza para referirse al fantasma como "paño". Referencia que se interpreta como un tejido "hecho hilo por hilo por la trama". (Eidelsztein, A., 1995, p. 148)

Lo que añade este autor después, es que un posible fundamento de esta cuestión, se puede encontrar en el rombo que compone el matema del fantasma.

A éste, Eidelsztein (1995) lo concibe como un borde, y lo define como "el marco del fantasma". (p. 149) A su vez, la noción de marco, para el autor remite a lo escópico, y por ello sugiere que "una función del fantasma consiste en limitar y ordenar la realidad como escópica". (Eidelsztein, A., 1995, p. 149)

Ahora bien, la propiedad del marco, es que, al recortar la realidad que se puede ver, se sustrae del campo de visión. "El marco de la realidad es lo que la constituye como tal, y en su dimensión escópica, el marco será lo que en ella no se ve". (Eidelsztein, A., 1995, p. 151)

Para graficar esta cuestión, se puede poner como ejemplo lo que sucede con el borde de los párpados. Éstos delimitan el campo de visión de la persona, pero quedan por fuera del mismo.

Esta condición, Eidelsztein (1995) dirá que "teóricamente hablando, la concebimos como la sustracción del objeto *a*. Es lo que en ella [la realidad], siendo visual, no se ve". (p. 149)

Matema del ($◊D)

Por otro lado, en relación al fantasma, desde el grafo del deseo y la perspectiva lacaniana en general, es posible elaborar una articulación con la pulsión.

En *"Observación al informe de Daniel Lagache"*, Lacan (1961) agrega sobre el objeto *a* que en tanto objeto causa del deseo, "esto quiere decir que, objeto parcial, no es solamente parte, o pieza separada, del dispositivo que imagina aquí el cuerpo, sino elemento de la estructura desde el origen. (…) En cuanto seleccionado en los apéndices del cuerpo como índice del deseo…". (p. 661)

Nótese que, en una cita anterior, ya había aparecido la alusión a la parcialidad del objeto. Al hablar de objeto parcial, el autor hace una referencia a lo pulsional, y al recorte que la pulsión hace en el cuerpo en las zonas erógenas.

En primera instancia, la pulsión es definida por Lacan (1966) "como lo que adviene de la demanda cuando el sujeto se desvanece en ella" (p. 796) y es ubicada en el grafo en el matema ($◊D).

Este matema está ubicado inmediatamente por arriba del deseo, por lo que de nuevo se pone de manifiesto la tríada necesidad-demanda-deseo.

En efecto, ya se ha dicho que la necesidad es tomada por la demanda. De allí entonces, el sujeto quedará "desvanecido", (también dicho bajo el efecto de *fading*) y lo que se producirá como resultado será el recorte de la pulsión.

Este fenómeno de *fading* se produce en el sujeto por el sólo hecho de estar atravesado por el significante. Como lo explicaría Diana Rabinovich (2005),

> "El sujeto aparece siempre dividido en el nivel del significante. A eso Lacan lo llama el desvanecimiento o el fading, término en inglés, del sujeto en el significante. No hay nada que pueda darle nombre al sujeto, no hay nada que le dé una identidad plena". (p. 7)

Esto también, puede interpretarse como que, en el Otro, tesoro de los significantes, no hay uno que pueda dar cuenta del *ser* del sujeto, como así tampoco de lo que vale para el deseo del Otro. Esto es lo que lleva a considerar "la falta en ser del sujeto".

Ahora bien, al estar sumergido en el campo del significante, como ya se dijo, el sujeto queda a su vez bajo los efectos de la Demanda del Otro, y tanto la necesidad como lo orgánico en su conjunto quedan irremediablemente perdidos.

De esta operación, se constituirá la pulsión como una consecuencia ineludible para el sujeto. Por ello, Lacan sostiene que es lo que *"adviene"* de los significantes, cuando el sujeto se encuentra atravesado por los mismos. Es lo que en el *Seminario 11* Lacan (1964) reformula diciendo:

> "No hay ninguna relación de engendramiento entre una pulsión parcial y la siguiente. El paso de la pulsión oral a la pulsión anal no es el producto de un proceso de maduración, es el producto de la intervención de algo que no pertenece al campo de la pulsión -la intervención, la inversión de la demanda del Otro". (p. 187)

Por su parte, inmediatamente después de la definición que brinda en *"Subversión del sujeto…"*, el autor agrega que "queda el corte, pues éste permanece presente en lo que distingue a la pulsión de la función orgánica que habita: a saber, su artificio gramatical". (Lacan, J., 1966), p. 797)

Así, también se introduce una función de *corte* con la pulsión. ¿Con respecto a qué? Como se viene diciendo, con respecto a lo orgánico como tal.

De igual modo, si la función orgánica se pierde, puede decirse que la pulsión opera como un corte con respecto a los *instintos*, y de allí que también el instinto, en un sujeto, esté perdido.

Asimismo, continuando con la cita, este corte se sostiene en lo que Lacan denomina como *el artificio gramatical* de la pulsión. Esto como efecto, a riesgo de ser reiterativos, de la intervención del lenguaje.

En otras palabras, la pulsión adquiere una fórmula gramatical para su expresión. Al respecto, Lacan señala que aquella se estructura en "tres tiempos gramaticales", a saber: la voz activa, la voz pasiva, y la voz reflexiva.

En el *Seminario 11*, lo afirma diciendo: "Freud nos presenta la pulsión en una forma tradicional, utilizando en todo momento los recursos de la lengua y apoyándose sin vacilaciones en algo que sólo pertenece a ciertos sistemas lingüísticos, las tres voces, activa, pasiva y media [o reflexiva]". (Lacan, J., 1964, p. 185)

Estos tres tiempos por lo general, se ejemplifican con el verbo "ver", que también hace referencia a la pulsión escópica. Así, por ejemplo, la forma activa de este verbo sería igual que su infinitivo; la forma reflexiva sería "verse"; y la forma pasiva consistiría en "ser visto".

No obstante, Lacan (1964) propone una reformulación en esta última expresión, y lo que dirá es que "en la pulsión de lo que se trata es de *hacerse ver*. La actividad de la pulsión se concentra en ese *hacerse*". (p. 202) Es decir, el autor propone para la pulsión, el pasaje del "ser visto" al "hacerse ver".

Por su parte, estas fórmulas también mantienen la misma estructura para otras pulsiones, como la anal, la oral y la invocante. Respectivamente, las expresiones serían: *hacerse cagar, hacerse engullir y hacerse oír*.

Vale decir en este punto, que la pulsión invocante y la pulsión escópica son introducidas por el mismo autor, incorporando a su vez, los objetos parciales de la voz y la mirada, respectivamente.

Es necesario señalar, que Lacan (1964) sostiene que "las pulsiones, son pulsiones parciales", (p. 183) y por ello, el objeto de la pulsión, también quedará recortado como parcial.

Esta particularidad, se sostiene en la frase que Lacan (1966) plantea en *"Subversión del sujeto…"*, cuando afirma que "el rasgo parcial, subrayado con justicia en los objetos, no se aplica al hecho de que formen parte de un objeto total que sería el cuerpo, sino al de que no representan sino parcialmente la función que los produce". (p. 798)

Simultáneamente, que el objeto sea parcial, implica que no puede ser "totalizable", y en este sentido, no puede ser capturado plenamente por la imagen.

Recuérdese que el cuerpo es una construcción imaginaria, en relación a la imagen de un otro especular. El objeto parcial, por su parte, se sustrae de esta completud imaginaria. Lacan (1966) lo afirma, a continuación de la cita anterior, diciendo que "un rasgo común a esos objetos en nuestra elaboración: no tienen imagen especular, dicho de otra manera, de alteridad". (p. 798)

Esta definición, acerca al objeto parcial a la concepción que anteriormente se brindó respecto del objeto *a*. Recuérdese que se dijo que el objeto *a* tiene una operación de sustracción, donde "en lo visual, es lo que no se ve".

Es así, que, en efecto, se puede encontrar al objeto *a*, como parte fundamental del circuito de la pulsión.

En el *Seminario 11*, Lacan (1964) dice al respecto que "el sujeto es un aparejo. Este aparejo tiene lagunas, y en esas lagunas el sujeto instaura la función de cierto objeto como objeto perdido. Es el status del objeto *a* en tanto está presente en la pulsión". (p. 192)

Como consecuencia, este autor agrega que la satisfacción de la pulsión no se efectúa en el objeto en sí, sino en el circuito que la pulsión realiza bordeando dicho objeto.

> "La pulsión puede satisfacerse sin haber alcanzado aquello que, desde el punto de vista de una totalización biológica de la función, satisface supuestamente su fin

> reproductivo, precisamente porque es pulsión parcial y porque su meta no es otra que ese regreso en forma de circuito". (Lacan, J., 1964, p. 186)

Para comprender esta cita, hay que tener presente otra que el autor propone respecto del objeto *a*. Lo que dice es que:

> "El objeto *a* no es el origen de la pulsión por ejemplo oral, ya que no se presenta como el alimento primigenio; si fuese eso sería la leche y nunca el seno. Se presenta porque no hay alimento alguno que satisfaga nunca la pulsión oral, a no ser contorneando el objeto eternamente faltante". (Lacan, J., 1964, p. 187)

Esta última cita, pone de relieve nuevamente, que el objeto de la necesidad se encuentra irremediablemente perdido, y que, por lo tanto, la pulsión no se satisface en el encuentro con un objeto determinado, sino en el circuito que realiza bordeando a dicho objeto perdido, es decir, el objeto *a*.

De igual modo, es necesario señalar, que en este circuito que realiza la pulsión, al no encontrarse con el objeto de la necesidad, queda un resto de insatisfacción, que relanza el circuito nuevamente.

Jorge Yunis, sugiere en relación a este punto, que, siguiendo la línea de Freud, lo que se pretende desde la pulsión, es alcanzar una satisfacción equivalente a la "primera vivencia de satisfacción".

No obstante, si el encuentro con un determinado objeto no es suficiente, "es porque en última instancia todo encuentro, toda relación a un objeto tiene un fondo de insatisfacción. Podríamos enunciarlo así: en toda relación de satisfacción hay un resto de insatisfacción que relanza el circuito". (Yunis, J., 1999, p. 2)

De esta manera, al "contornear" ese objeto perdido, y como tal, imposible de satisfacer a la pulsión, el circuito pulsional es lanzado nuevamente en la búsqueda de aquel.

Finalmente, es posible hacer un último señalamiento acerca de otra articulación entre fantasma y pulsión.

Lo que refiere Lacan (1966) en *"Subversión del sujeto…"*, es que:

> "El neurótico en efecto, histérico, obsesivo o más radicalmente fóbico, es aquel que identifica la falta del Otro con su demanda, Φ con D.
>
> Resulta de ello que la demanda del Otro toma función de objeto en su fantasma, es decir que su fantasma (nuestras fórmulas permiten saberlo inmediatamente) se

> reduce a la pulsión: ($◊D). Por eso el catálogo de las pulsiones ha podido establecerse en el neurótico". (pág. 803)

Esto sucede, en función del encuentro del sujeto con la falta en el Otro. Recuérdese que la falta en el Otro es indicio del deseo del Otro, que Lacan (1966) mismo define como "opaco". (p. 793) De este modo, ante el enigma que supone el deseo del Otro, el sujeto lo reduce a los significantes de la demanda.

En ese sentido, se puede decir, el sujeto ante la pregunta por el deseo del Otro, puede responderse, "quiere lo que me demanda". (Uboldi, A., 2017, p. 10) Así, el sujeto se ubica como objeto de ese Otro de la Demanda.

Así lo afirma Le Gaufey cuando sostiene que,

> "en el fantasma, el sujeto se hace objeto, sin cesar por ello de ser sujeto. Debido a esta sustracción imprevista del Otro intimado a responder en verdad, no tiene otra salida que la de poner por delante ese valor imaginario que Lacan nombra desde hace ya algunos años el "objeto *a*". (p. 25)

Significante

El significante, podría decirse, se erige como una de las categorías fundamentales de la teoría psicoanalítica, principalmente si se lo concibe desde la perspectiva lacaniana.

Según el mismo Lacan (1966), en una cita señalada anteriormente, la "definición del significante (no hay otra) es: un significante es lo que representa al sujeto para otro significante". (p. 799)

Asimismo, desde el psicoanálisis, se sostienen algunas diferencias entre lo que se nombra como *significante* y lo que se denomina como *signo* desde la teoría que elaboró Ferdinand de Saussure.

El signo se define según la lingüística de este autor como "una entidad psíquica de dos caras. (…) Estos dos elementos -concepto e imagen acústica- están íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente". (Saussure, F., 1945, p. 92) Los conceptos, según Saussure (1945), harán alusión a "los hechos de conciencia" (p. 39), mientras que una imagen acústica se corresponde con "la representación" (p. 39) de ese concepto.

Pero, además, el autor propone que el concepto puede ser equivalente al significado, y la imagen acústica al significante, categorizando al signo propiamente dicho como al conjunto que los contiene. (Saussure, F., 1945, p. 93)

Este signo saussureano, por su parte, va a contar con determinadas características particulares.
Entre ellas, por ejemplo, se encuentra su univocidad. Esto quiere decir, que significado y significante se corresponden recíprocamente, tal como señala la definición más arriba. Además, en la escritura del signo según Saussure, el concepto se encuentra en la zona superior y la imagen acústica en la parte inferior. Esto supone que el significado ejerce una supremacía sobre el significante.
Lacan, no obstante, tomará este signo lingüístico para el desarrollo de su teoría, pero le aplicará algunas reformulaciones.
Así, en primer lugar, este autor invierte la relación de determinación, ubicando al significante por encima del significado. Pero, la modificación más significativa para la teoría, es la ruptura con la concepción de univocidad del signo.
En consecuencia, el significante y el significado no se encontrarán definidos recíprocamente, sino que la significación se efectuará de un modo diferente.
Lo que Lacan propone, es que el significante como tal, no significa nada. Un significante por sí solo no tiene valor de significación. Por lo consiguiente, para poder significar algo, un significante debe asociarse con otro.
Es por ello, que en una definición citada más arriba, Lacan (1966) afirma que "el significante se sostiene por el principio de oposición a cada uno de los otros [significantes]". (p. 785)
Un significante, debe oponerse, confrontarse, encadenarse con otro, para que entre ambos pueda caer una significación.
De aquí también, que Lacan (1956-1957) sostenga en el *Seminario 4* que "los elementos significantes deben definirse de entrada por su articulación con los otros elementos significantes". (p. 289)
De este modo, también puede concluirse, recuperando la primera definición de esta categoría, que, para un sujeto, no existe un significante que lo represente en su totalidad, ya que, en todos los casos, debe obtener su representación de al menos dos de ellos.

Co-variancia

Por otra parte, recuperando su libro citado previamente, Eidelsztein hace una introducción a las especificidades de la topología para poder esbozar algunas definiciones. Entre ellas, se destaca aquella que dice que la topología es: "una rama de las matemáticas que se ocupa de determinadas propiedades, como la vecindad, el límite y la continuidad, de colecciones relacionadas a elementos físicos o abstractos". (Eidelsztein, A., 2010, pág. 17)

Esta definición adquiere especial relevancia a la hora de pensar la obra lacaniana desde el enfoque del estructuralismo, en donde se ponen en juego diferentes elementos interrelacionados entre sí.

Como su nombre lo indica, esta corriente filosófica, tiene su fundamento en el análisis de las estructuras. Para definirlas, podemos citar a Lacan (1955-1956), quien en su *"Seminario 3: Las psicosis",* las concibe como un "grupo de elementos que forman un conjunto co-variante". (pág. 261)

A los fines de esta investigación, conviene resaltar la noción de co-variancia de esta premisa.

Para desarrollarla, se pueden traer a colación el texto ya citado de Alfredo Eidelsztein, *"Las estructuras clínicas a partir de Lacan I"*, donde esboza algunas puntualizaciones sobre este aspecto.

Allí principalmente, se hace hincapié en que los elementos que componen una estructura, no se definen a sí mismos, sino a partir de la relación que sostienen con los otros elementos. (Eidelsztein, A., 2001) De este modo, el valor de cada uno de los elementos varía, conforme a los otros con los que se asocie.

Llegados a este punto, es menester ubicar la definición que la Real Academia Española, brinda de la palabra valencia. De las diferentes acepciones que esta palabra puede adoptar, destacamos aquella que dice: "valor o significado" (Real Academia Española, s.f.)

Así, teniendo en cuenta la definición de significante anterior, se puede dimensionar que los significantes que componen las letras de las canciones, adquirirán una significación diferente, conforme se los asocie a uno u otro significante. De esta manera, la polisemia que se desprende de estas asociaciones, permitirá efectuar numerosas y variadas lecturas, que se intentarán plasmar en la presente investigación.

Como diría Lacan (1972-1973), "a lo que se enuncia como significante se le da una lectura diferente de lo que significa". (pág. 49)

Análisis de las canciones

En principio, se hace necesario aclarar, que el análisis de las letras que aquí se propone, no consiste en un análisis de la personalidad de Gustavo Cerati. En ese sentido, este T.I.F., no pretende posicionarse como el análisis de un caso, ni construir un caso clínico de su persona.

No obstante, en numerosas letras se aprecia la aparición de un relato, narrado en primera persona. De esa forma, puede inferirse que hay un yo, aunque sea ficcional, que habla de aquello que sucede en dichas canciones. Incluso también, si se toman estas canciones como textos ficcionales, podría decirse que en ellas se construyen personajes.

Así, cuando en el análisis se haga referencia al modo en que los versos de las canciones son narrados, su interpretación no estará ligada a la figura de Gustavo Cerati, en tanto persona física y real, sino en relación a este personaje que parece construir para sus obras.

En efecto, puede tomarse una cita del autor, realizada durante una entrevista, que permite profundizar aún más esta cuestión.

El cantante dice, respecto de su canción "Crimen": "A veces me inspiro en cosas que están fuera del tiempo y del lugar. La canción es un rompecorazones de entrada, pero yo estaba en una situación muy feliz". (Aboitiz, M., 2017, p. 393)

Si uno se remite a la canción a la cual Cerati se refiere en esta entrevista, se encontrará con una melodía lenta y triste, de igual modo que las palabras que componen su letra, las cuales narran una escena de un duelo, posterior a la ruptura con una pareja. Es decir, es una canción que, en líneas generales, se muestra antagónica a ese 'momento de mucha felicidad' que el autor sugiere haber atravesado.

Al mismo tiempo, al hablar *del tiempo y del lugar*, puede inferirse que hace alusión al "aquí y ahora". De este modo, obtener inspiración de cosas que están por fuera de ese marco, supone una abstracción de parte del autor, con aquello que se encuentra viviendo, al momento de componer.

Es así que, (sin ser ingenuos, ya que desde el psicoanálisis se entiende que toda palabra pronunciada, en algún punto es autorreferencial), puede sostenerse la propuesta de analizar las letras de ese personaje ficcional de las canciones, como separadas del autor.

Asimismo, a modo general e introductorio al análisis específico de las letras y los significantes que las componen, puede agregarse que un rasgo que atraviesa a la gran mayoría de las canciones, es que en éstas se narra una escena.

El modo en el cual están escritas las letras, y el contenido que ellas contienen, sugieren el relato de una escena determinada. En algunos de los casos, estas escenas tienen un corte hedonista o

erótico. En otros, las escenas son más bien melancólicas, como efecto de un duelo, tal como se mencionó anteriormente con la cita de “Crimen”.

Esta es una característica, que, por ejemplo, permite señalar una diferencia con aquellas canciones en las que se relata la historia de un personaje determinado, o en las que, de forma sublimada, a modo de resistencia, se realiza una crítica del contexto social, histórico y político que las atraviesa.

En el caso puntual de las canciones de Cerati, el relato es, por lo general, de una escena en la que se encuentran involucrados un *yo* y un *tú*. Llegado el caso, si se incorporan elementos propios de un contexto exterior a esa relación entre personajes, no es más que con el fin de poder sostener la descripción de dicha escena.

Por su parte, también es necesario aclarar previamente que, el cuerpo del texto del análisis, se desarrollará manteniendo como eje ordenador una de las lecturas posibles del grafo del deseo.

De esta manera, en el primer capítulo se encontrarán conceptos e ideas pertinentes a su primer piso, mientras que, en los capítulos siguientes, se hará un análisis desde el segundo piso.

Habiendo hecho estas aclaraciones preliminares, a continuación se desarrollará el análisis de los principales significantes que pudieron ser extraídos o construidos a partir de la escucha y lectura de las letras de las canciones.

“No hay sitio en donde no estés”: la relación con el a y el A

Tal como se enunció en líneas anteriores, las canciones de Gustavo Cerati sostienen una escena donde hay dos personajes principales involucrados. Por lo general, las letras se narran en primera persona del singular, y están dirigidas a un otro, enunciado en segunda persona del singular.

Para graficar esta característica, se pueden enumerar distintos ejemplos. En una de las primeras canciones publicadas por la banda Soda Stereo, en *“Trátame suavemente”*, perteneciente al primer disco, una de las frases que allí se repiten a modo de estribillo dice: *“[Yo] Quiero que [tú] me trates suavemente”*. (Soda Stereo, 1984, 1m11s)

De su segundo álbum, una de las canciones más populares que allí se incluyen es *“Cuando pase el temblor”*, y en los versos finales puede escucharse: *“[Tú] Despiértame [a mí] cuando pase el temblor”*. (Soda Stereo, 1985, 3m09s)

En el tercer disco publicado por la banda, en la canción *“Persiana americana”*, el estribillo dice: *“Sólo así, yo te veré [a ti] a través de mi persiana americana”*. (Soda Stereo, 1986, 1m12s)

En el disco siguiente, *“Doble vida – Día común”*, se encuentra por ejemplo, *“En la ciudad de la furia”*, y el primer verso de esta canción dice: *“[Tú] Me verás [a mí] volar por la ciudad de la furia”*. (Soda Stereo, 1988, 0m40s)

En el disco *“Canción animal”*, la canción *“Entre caníbales”*, dice: *“[Tú] Come de mí, come de mi carne”*. (Soda Stereo, 1990, 1m07s)

En la canción *“Fue”* del álbum *“Dynamo”* se puede escuchar: *“[Yo] Tantas veces te vi [a ti] simulando un olvido”*. (Soda Stereo, 1992, 0m17s)

Incluso, en el último disco publicado por la banda, en *“Zoom”*, los versos dicen: *“[Tú] Ven, pruébame [a mí] y verás que todos somos adictos”*. (Soda Stereo, 1995, 1m21s)

Se da por entendido, que esta es una selección de canciones y versos para no extender innecesariamente esta lista, pero hay numerosos ejemplos que han quedado excluidos y que pueden ser encontrados en otras canciones.

No obstante, este recorte permite ilustrar que el modo de narrar la canción, donde el yo que relata y el tú al que se dirige quedan implicados uno con el otro, atraviesa la totalidad de las obras de Gustavo Cerati en su carrera como integrante de la banda Soda Stereo.

En este punto, es válido preguntarse: ¿sucederá lo mismo en la etapa solista del cantante?

Para resolver esta cuestión, se puede empezar citando un ejemplo del primer álbum solista, *“Colores Santos”*. En la canción homónima, en los primeros versos puede escucharse: *“[Yo] Te*

extraño [a ti] en las tardes. Quizás no es amor lo que [a mí] me hace buscarte [a ti]". (Cerati, G., 1992, 0m26s)

En la canción *"Te llevo para que me lleves"*, del segundo disco solista, en el mismo verso que da título al tema, puede encontrarse una doble referencia al juego de pronombres: *"[Yo] Te llevo [a ti] para que [tú] me lleves [a mí]"*. (Cerati, G., 1993, 1m22s)

En el álbum *"Bocanada"*, el famoso tema *"Puente"*, comienza diciendo: *"Hoy [Yo] te busqué [a ti] en la rima que duerme con todas las palabras"*. (Cerati, G., 1999, 0m25s)

En el siguiente disco, en la canción *"Tu cicatriz en mí"*, se escucha: *"Desde que [Yo] te amé [a ti], nunca se borró tu cicatriz en mí".* (Cerati, G., 2002, 2m13s)

En el disco *"Ahí vamos"*, en *"Dios nos libre"*, los primeros versos dicen: *"[Yo] Buscaré la forma de hacerte saber [a ti] mis deseos en la oscuridad"*. (Cerati, G., 2006, 0m37s)

Finalmente, en el último disco de Gustavo Cerati publicado como solista antes de su fallecimiento, la canción *"Convoy"*, comienza diciendo: *"[Yo] Te encontré [a ti] en un tren"*. (Cerati, G., 2009, 0m22s)

He aquí entonces, que en la discografía de Cerati como solista, también pueden encontrarse diversos ejemplos que atraviesan toda su obra.

En este punto, podría objetarse que otros artistas también utilizan una estructura de narración similar en sus canciones. No obstante, el hecho de que esto sea cierto, no resta mérito a la acción de señalarlo.

Por otro lado, aunque pueda parecer obvio o evidente que las canciones tengan esta característica, esa no es una cuestión en la que uno se detenga cotidianamente a reflexionar. En este sentido, el escribir sobre eso implica visibilizarlo y ponerlo en evidencia. Además, esto también implica delimitar un rasgo, que permite diferenciarlo de otros, y a partir de allí, esbozar un análisis pertinente.

Entonces, habiendo visto ya que la relación *yo-tú*, es transversal a la totalidad de la obra de este cantautor, puede sostenerse la propuesta de hacer una lectura al respecto.

Para comenzar, puede recuperarse la frase del *Seminario 3* de Lacan (1955-1956), en la cual afirma que "la teoría psicoanalítica define el yo como siempre relativo". (p. 38)

¿Y a qué es relativo ese yo, para el psicoanálisis? Pues al otro con minúsculas, es decir, el *a*, y al Otro con mayúsculas, es decir, el *A*. Esto quiere decir que el yo no puede constituirse sino en relación a esos dos términos.

Relación con el a

Para comenzar a desglosar este entramado en el cual queda inserto el yo, en primer lugar se tomará la relación entre *yo* y *otro con minúscula*, es decir, entre *a* y *a'*.

Ésta, por definición, se trata de una relación imaginaria, de modo que es un vínculo que remite a aquello que Lacan denominó "Estadio del Espejo".

Por su parte, este estadio, tiene su nomenclatura dentro del Grafo del Deseo, y se la puede ubicar dentro de lo que se considera "el primer piso" del grafo. Más precisamente, el Estadio del Espejo, tiene su representación en la relación que se sostiene entre el matema *m*, y el matema *i(a)*, es decir, entre el *moi*, y el *yo ideal*.

Como ya se mencionó en el marco teórico, es el mismo Lacan quien sostiene dicha afirmación.

De esta manera, teniendo esta noción como punto de partida, se pueden comenzar a rastrear algunas referencias a esta cuestión en la obra de Cerati.

En efecto, una primera frase que puede citarse, se encuentra en la canción que se llama *"Lisa"*, y dice: *"Ella es mi espejo y refleja lo que soy"*. (Cerati, G., 1993, 2m21s)

Aquí se hace una mención textual de un espejo. Se puede encontrar un sujeto que se ve reflejado en la imagen del otro. Un otro, que al hacer espejo, le devuelve al sujeto una imagen de completud, una imagen donde el sujeto puede fantasear con que encuentra allí algo de su ser.

Por otro lado, puede rescatarse la salvedad, de que aquí, el personaje de la canción, habla de *"ella"*, es decir, una tercera persona. Sin embargo, esta característica no entra en contradicción con lo que se planteó más arriba, ya que este *ella*, es parte del contenido de la narración y no de la estructura de la misma. La forma en que ésta aparece narrada, mantiene la forma de un *yo*, dirigiéndose a un *tú*.

Por otro lado, en la canción *"Cabeza de medusa"*, un verso dice: *"Te copiará como un espejo y jamás serás su dueño"*. (Cerati, G., 1993, 4m03s)

Una vez más, aparece la referencia al espejo y a la identificación con lo que allí sucede. En esta frase, en consonancia con la anterior, aparece una alteridad quien será la que opere como espejo de *ese* que allí se refleja. Al hablar de *copia*, se hace alusión a una imagen que se replica, que duplica la figura de la persona que se refleja en él.

No obstante, lo novedoso en esta cita, aparece en la segunda parte. Al decir que *uno jamás será dueño* de esa copia en el espejo, es decir, de esa imagen especular, se puede pensar en que el sujeto, en su constitución, por más que se identifique al otro especular, jamás podrá apropiarse por completo de esa imagen. Es, en este sentido, una frase que remite a lo que Lacan denominó como -φ, es decir, esa porción que se sustrae de la completud imaginaria.

Así también, existe una canción en el que no se menciona al *espejo* explícitamente, pero que permite pensar en este fenómeno. Aquella dice: *"Me pondré el uniforme de piel humana"*. (Cerati, G., 2002, 1m22s)

De aquí, pueden rescatarse varias cuestiones.

En primer lugar, aparece la noción de *uniforme* para caracterizar a la *piel humana*. Uniforme que también puede ser entendido como un disfraz. De esta manera, se puede inferir que el humano para constituirse como uno, debe "vestirse" como tal. Debe obtener la "uni-formidad", la forma de uno, de un humano.

Este fenómeno trae aparejado la consecuencia lógica, de que, si la persona debe tomar forma humana, es porque no la tiene de entrada. Y es así, como puede pensarse en la formación del *moi* y del cuerpo.

Un *moi*, que se constituye a partir de un *"nuevo acto psíquico"*, en el decir de Freud, y que Lacan interpretará como una identificación a un otro especular. Un *moi* que también opera como un *uniforme*, como un disfraz, confeccionado por los retazos de distintas identificaciones imaginarias.

Un uniforme que también da lugar a la conformación del cuerpo, brindándole un aspecto *humano*, en tanto imagen construida y forrada por esa *piel* libidinizada por la intervención del Otro.

Por otro lado, es para destacar la posición activa que utiliza el personaje de esta canción para narrar su acción. Al decir *"me pondré"*, se hace cargo de la situación y responsable de la acción a seguir. Esto permite pensar que la identificación que se produce a la imagen especular, es también un proceso que el sujeto atraviesa de una forma no necesariamente pasiva.

De igual modo, al utilizar una expresión temporal en futuro, asemeja esta expresión a la cualidad de la "anticipación", que Lacan atribuye al Estadio del Espejo.

Continuando con la instancia del *moi*, y ese estado de "prematuración", hay canciones de Cerati que también permiten reflexionar sobre este tiempo lógico de formación.

En esta línea, por ejemplo, con la última frase se puede suponer que si el personaje "se pondrá" el uniforme en un futuro, es porque aún no lo tiene puesto.

Desde otro lugar, en la ya nombrada *"Crimen"*, se puede escuchar que la canción dice: *"Mi ego va a estallar ahí donde no estás"*. (Cerati, G., 2006, 1m32s)

Como se viene diciendo, en el Estadio del Espejo, y en el primer piso del Grafo, el *moi* se configura y se sostiene a partir de la imagen del otro. En otras palabras, si el otro estuviera ausente, en tanto imagen que refleja algo de la completud, el ego, es decir, el yo o *moi* de un sujeto, lo mismo que el cuerpo, podrían encontrarse dividido en numerosas partes.

En efecto, el cuerpo del niño, hasta el momento en que se topa con esa imagen de completud que el otro brinda, se encuentra fragmentado. De esta manera, esa imagen opera como un punto de anudamiento, que le permite al *moi* sostenerse, y en este sentido, *no estallar*.

¿Acaso no es esto lo que sucede en la esquizofrenia? Cuando el yo del psicótico se fragmenta, el sujeto no percibe otra cosa más que un despedazamiento de su cuerpo.

Siguiendo con el cantante argentino, también hay otra canción en la cual la noción del "estallido" aparece.

En *"Puente"*, puede leerse un verso que dice: *"Arriba el sol, abajo el reflejo de cómo estalla mi alma"*. (Cerati, G., 1999, 1m09s)

En esta frase podría interpretarse al sol como la figura del otro. Así, en las alturas, en otra dimensión, a la distancia, aparece la figura de la otredad, que ilumina, que irradia, que da vida.

Por su parte, en otro plano, hay un reflejo de ese otro. Un reflejo que muestra el estallido del alma de ese personaje. Un reflejo que da cuenta del punto de fragmentación de ese sujeto, previo a la identificación especular.

Así también, para agregar una acotación más a la instancia del *moi*, es conocida la frase de Freud que define al yo como un "cementerio de identificaciones". Esta definición, al utilizar la figura del cementerio, implica que el yo se constituye por rasgos que han sido efecto de una pérdida. Es decir, que el yo se constituye con las identificaciones a otros, pero sólo a partir de la separación con estos. En este sentido, esas identificaciones operan como restos de un tiempo anterior, que ahora se encuentra irremediablemente perdido.

En relación a esto, Cerati en una canción, utiliza un verso que parece graficar esta cuestión de manera directa. Al respecto, en *"Tracción a sangre"* dice: *"Un santuario de desechos me dejó"*. (Cerati, G., 2009, 1m01s)

En primer lugar, sobre el final de esta frase se lee la ausencia del otro, es decir, el efecto de su separación con el personaje que narra la escena, que se ubica como "abandonado" por ese otro del cual habla.

No obstante, ese otro deja algunos restos, que aquí adquieren la entidad de "desecho". Categorización de *basura*, de *lo putrefacto*, de *lo muerto*, (lo muerto que se asocia con el cementerio), pero que también tiene la cualidad de ser reciclado y obtener otro tipo de utilidad, de igual modo en que las identificaciones al otro que se depositan en el *moi*, permiten su constitución.

Al mismo tiempo, un cementerio, al que también se lo puede denominar "camposanto", es objeto de veneración para distintas religiones. En este sentido, esto abre la posibilidad de pensar al cementerio como un lugar sagrado, es decir, en palabras de Cerati, como un *santuario*.

En otro orden de cosas, el Estadio del Espejo también tiene un punto de anclaje en aquello que Freud denominó *narcicismo primario*. En efecto, la imagen especular del otro, es decir, el matema *i(a)*, que aparece en el primer piso del Grafo, se corresponde con aquello que el padre del psicoanálisis categorizó como *yo ideal*.

Esta instancia, vale recordar, se concibe como aquel estado de completud que los padres proyectan sobre el recién nacido. A su vez, se inscribe en éste como un estado irremediablemente perdido, pero que opera como un punto de referencia, el cual el sujeto fantasea con recuperar.

En este sentido, el sujeto atraviesa distintas situaciones, intentando alcanzar *algo* de ese goce perdido. En palabras de Cerati (1999), se podría decir: *"Y alguna vez querrás saber la dirección para volver al origen que al principio fue"*. (3m16s)

Esta es una frase interesante al hablar del *saber*, pero de un saber en tanto que perdido. Es un saber que no se posee, pero que el sujeto pretende conocer.

Por su parte, se trata de la *dirección* de un camino que alguna vez también se supo, pero que ahora también se desconoce. Es la dirección de un lugar en el cual se infiere que el personaje ya estuvo, porque pretende "volver".

No obstante, esta cuestión en relación al orden del saber será retomada más adelante en este T.I.F.

Continuando con la cuestión del anhelo de retornar a ese momento de completud, en la canción *"Toma la ruta"*, puede leerse: *"Y a veces sueñas con volver a los viejos buenos tiempos"*. (Soda Stereo, 1992, 1m43s) O en *"Hombre al agua"*, se escucha: *"Todo volverá a ser como fue. (...) Quiero descansar de todo ayer".* (Soda Stereo, 1990, 0m52s, 2m11s)

En estas frases aparece una especie de nostalgia, de añoranza por retornar a un estado anterior, donde aparentemente todo era bueno, menos cansador, más tranquilo, menos turbulento, perfecto.

La primera de las frases, como se venía diciendo, recuerda al estadio del narcicismo primario, y los restos que operan desde el yo ideal, que pugna por recuperar algo de aquel goce perdido. Aquel momento donde el encuentro con la falta no había ocurrido y la separación del Otro no se había inscripto.

Además, desde el título de la canción, retorna la cuestión de hallar una dirección o un camino que pueda conducir hasta dicho estado. Incluso, también en la frase citada reaparece la cuestión del "volver", es decir, de regresar a un estado ahora perdido.

Así también, otro aspecto que se repite en relación al verso anterior, es la cuestión de lo esporádico. Nótese que en el primer verso se utiliza la expresión "alguna vez" y en el segundo, "a veces", lo que puede implicar que la añoranza por volver a ese estado originario, retorna de

manera parcial, de igual modo en que lo hace lo reprimido a través de las formaciones del inconsciente.

Por su parte, en el verso de *"Hombre al agua"*, se manifiesta una imposibilidad lógica. Es imposible volver en el tiempo, de igual modo que es imposible alcanzar aquel estadio de narcisismo primario. En esta frase, en consecuencia, se acentúa esa tendencia del sujeto por recuperar el goce perdido, pero que estructuralmente, jamás logra concretarse.

Así también, en la obra de Cerati, pueden encontrarse metáforas de ese estado originario. Por ejemplo, en algunas ocasiones, el cantante utiliza la figura del *paraíso*. En su canción *"En camino"*, dice: *"Quiero encontrar un paraíso"*. (Soda Stereo, 1986, 2m20s) O, en *"Sin sobresaltos"*, se puede escuchar: *"Querías un paraíso de niños prodigios"*. (Soda Stereo, 1986, 0m42s)

La imagen del *paraíso*, remite en un punto a esa figura bíblica del Edén, donde según las Escrituras, el mal no existía. Un estado de bienestar y comunión de los humanos entre sí, y los humanos con la naturaleza. Un estado donde la castración no había operado aún. Un estado de completud que recuerda al momento mítico del narcicismo.

Además, ambas frases comienzan con la expresión de un anhelo, *"quiero"*, *"querías"*, lo que también acerca estos versos con los anteriores, en tanto que el personaje pretende en algún punto, retornar a ese lugar paradisíaco.

Incluso, en este punto, también es conveniente agregar que, si el personaje tanto anhela por volver a ese estado de completud originario, es porque, en definitiva, ya no se encuentra en ese lugar. En otras palabras, en estos versos se hablaría de un estado de completud, pero en tanto que perdido. Un estado de completud, que como tal nunca existió, pero con el cual se fantasea que así sucedió.

Así también, la figura de un *niño prodigio*, permite pensar en sujetos en proceso de constitución subjetiva, que son categorizados como inteligentes, astutos, fuera de la norma, especiales, agraciados, perfectos. En una palabra, *completos*. Podría ser también, una manera de representarse esa denominación que Freud (1914) les daba a los niños, cuando los nombraba como *"su majestad el bebé"*. (p. 88) Un niño venerado en calidad de rey.

Además, como figura política, un rey tiene como tarea la administración de un determinado territorio. Es decir, un rey no se constituye como tal sin un reino donde pueda gobernar. No obstante, pensando en el narcicismo primario, éste se trataría de un reino pero con la cualidad de estar perdido. Un reino que como tal nunca existió.

Y esta noción de un reino perdido, coincide con otro verso de la última canción citada, que dice: *"Imagino que siempre hay un reino para destronar y luego olvidar"*. (Soda Stereo, 1986, 0m59s) Es decir, ese estado narcisista es un reino que *siempre* es destronado, que tiene un punto

de límite que es la castración, y que suele retornar, *"algunas veces"*, en fantasías como producto del inconsciente.

Por otro lado, la segunda parte de la frase, también es interesante para pensar el narcicismo como sepultado junto con el complejo de Edipo, de modo que queda en el olvido inconsciente, produciendo efectos desde ese lugar.

Por último, para cerrar la temática del narcicismo, se puede hacer una referencia desde una canción de Soda Stereo al narcicismo secundario.

Más precisamente, en *"Signos"*, se puede escuchar una frase que dice: *"Te doy todo y siempre guardo algo"*, (Soda Stereo, 1986, 0m41s) el cual, es un verso que permite pensar en la metáfora de la ameba que Freud utiliza para graficar el narcisismo secundario.

Como se explicó en el marco teórico, éste consiste en un movimiento de ida y vuelta, donde el yo inviste libidinalmente a un objeto y aquel se empobrece en este movimiento. No obstante, Freud sostiene que hay una reserva libidinal del aparato psíquico indispensable para vivir, a la cual retornan esas cargas libidinales en caso de que el objeto se pierda. De este modo, si bien el yo se entrega, podría decirse, "totalmente", siempre queda *guardado* un resto para sí.

Hasta aquí, se ha hecho un desarrollo sobre la relación con el otro, que el personaje mantiene a nivel especular. En el apartado siguiente, se intentará hacer una lectura sobre la relación con el Otro simbólico, es decir el A.

Relación con el A

Como se mencionó al comienzo del capítulo, el yo es relativo a dos términos, el *a* y el *A*.

Tal como se definió en el marco teórico, este último matema hace alusión al lugar del Otro, como *batería y tesoro de los significantes*.

En esta línea, en la canción *"Tracción a sangre"*, se encuentra un verso que dice: *"El sol no tiene oídos pero su lengua me atrapó"*, (Cerati, G., 2009, 0m32s) la cual, a partir de algunas interpretaciones, puede leerse entendiendo al A como lugar donde se encuentran los significantes.

En efecto, puede pensarse a esta frase como un juego de referencias. Por ejemplo, puede interpretarse a la figura del sol como una representación de un Otro, que, en este caso, es un Otro que tiene *lengua*.

Esta lengua, a su vez, puede pensarse como la figuración metonímica de que ese Otro puede hablar. Es decir, es un Otro que tiene un lenguaje. Es un Otro que aloja palabras, y que, además, cuando habla, *atrapa*.

Este Otro, con sus palabras, es capaz de capturar al personaje que narra la escena. De la misma manera, el sujeto en constitución cuando se encuentra con el campo del Otro, es capturado por el significante. Allí en el campo del A, el sujeto encuentra un lugar donde es alojado, pero como efecto, queda alienado a esos significantes.

Así también, ese sol de la canción no tiene oídos. Es un Otro sordo, que no puede escuchar lo que dice. Es un Otro que podría pensarse, no sabe lo que dice. Más profundamente, no sabe los efectos que genera en el personaje cuando habla, de igual modo, que no pueden "calcularse" en el sujeto los efectos del atravesamiento por el campo del A.

Por otro lado, el A como lugar simbólico, implica también que es un momento lógico, en el cual el sujeto en constitución, encuentra allí determinados significantes que operan como una respuesta a sus necesidades. Éstas no pueden pensarse más que en un tiempo mítico, ya que, como efecto del paso por el lugar del A, devendrán en *demanda*. A su vez, esta operación implica que el llanto del bebé, sea interpretado como una *llamada.*

Teniendo presente esto, se intentará rastrear entonces en la obra de Cerati, referencias que puedan leerse desde este punto.

Así, una primera frase que emerge es aquella que dice: *"Sos el paisaje más soñado. Y sacudiste las más sólidas tristezas. Y respondiste cada vez que te he llamado"*, (Cerati, G. 2006, 3m07s) que puede encontrarse en la canción *"Lago en el cielo"*.

Estos versos recuerdan al primer piso del grafo. Para analizarla, se puede empezar por la última oración para ir luego hacia las dos primeras.

Como se dijo más arriba, la necesidad del cachorro humano motiva un llanto, que a través del efecto significante es entendido como un llamado. A su vez, esta construcción simbólica, supone la creación de una fantasía, en la que, al ser satisfechas esas necesidades, se erige un Otro, al que se le atribuye la cualidad de la omnipotencia y que, en consecuencia, es capaz de responder a ese llamado.

De esta manera, la última parte del verso citado anteriormente, se asocia casi de manera directa con la teoría. Se constituye un Otro presente, que responde cada vez que el personaje de la canción lo *llama*. Es un Otro que responde siempre y que no deja de hacerlo.

Por otro lado, dentro de esta fantasía en la que el Otro, al responder está presente, también se figura la imagen de una aparente completud, apoyada también en la relación especular ya desarrollada.

De esta manera, se puede representar al A como un *paisaje*, *el más soñado*. Es como un sueño de completud. Y si el Otro está presente, la angustia no aparece, ya que, neuróticamente, la angustia es consecuencia de su ausencia. Así, el Otro, *respondiendo cada vez que el sujeto lo*

llama, *sacude* cualquier *tristeza* de base. El A con su respuesta, no da margen a la aparición de la angustia.

Así también, esta fantasía de omnipresencia que el sujeto se constituye respecto del A, tiene otra resonancia en la obra de Cerati.

Más precisamente, en *"Cactus"*, se puede escuchar la frase que lleva por título este capítulo: *"Cuando te busco no hay sitio en donde no estés"*. (Cerati, G.,2009, 0m54s) Es decir, la figuración de que cuando el sujeto busca, encuentra, es la representación del esfuerzo que el sujeto hace por sostener a ese Otro que le brinde un sentido con sus significantes. Es un verso donde el personaje sostiene activamente la fantasía de la existencia de un Otro que esté presente y responda, cada vez que se lo demande.

Por su parte, la cuestión de la demanda, es otro de los puntos que pueden analizarse en relación al lugar del A y tomando referencias de las canciones de Cerati.

Como ya se explicó, la *demanda* se produce como efecto de la operación de responder con significantes, a las necesidades del viviente mítico.

En una de las canciones de Soda Stereo ya citadas, *"Sin sobresaltos"*, aparece escrita una frase que, con su análisis, permitiría ilustrar este proceso.

"Alguien gritó. Alguien lloró. Realidad y ficción", (Soda Stereo, 1986, 1m12s) dice el verso referenciado. Alguien, un ente indefinido, gritó y lloró. Podría decirse que es un *alguien* no nombrado todavía, no tomado por el significante. Es decir, no libidinizado desde el lenguaje.

Además, gritar y llorar son dos acciones que caracterizan al viviente mítico de la necesidad, que clama por la presencia del Otro para que satisfaga sus necesidades. Un grito y un llanto, que, al nombrarlos de esta manera, podría decirse que aún no han sido traducidos como *llamada*. No obstante, si el Otro los interpreta como tal, su respuesta brindará los significantes primordiales. Significantes que comenzarán a tejer la trama simbólica del sujeto, y, por lo tanto, una *ficción*, una novela familiar.

Por otro lado, se puede agregar una frase de una canción posterior de la banda, *"Canción animal"*, que dice: *"Cada lágrima de hambre"*. (Soda Stereo, 1990, 0m53s)

Aquí vuelve a aparecer el llanto, es decir, aquello que se puede emparentar con el llamado de un bebé hacia sus padres, motivado por una necesidad que debe ser atendida. Por su parte, a esa *lágrima*, a ese llanto, en la canción se la asocia con el *hambre*. Entonces, esto podría decir que se trata de un llanto motivado por dicha necesidad. Lo pertinente, es que la operación de convertir un llanto en un llamado, y de asociar ese llamado a la necesidad del hambre, es como se viene diciendo, producto de una interpretación del Otro, es decir, de la intervención significante.

Al respecto, pueden traerse a colación las palabras de Silvia Bleichmar (2006), quién afirma:

> "*Me parece que lo interesante es la codificación –no solo la decodificación- en términos de transcripción al lenguaje de las necesidades biológicas. El bebé no 'tiene hambre', sino una disminución de una serie de elementos que le producen displacer y malestar; es uno el que habla de hambre". (p. 20)*

Es decir, es el Otro quien nombra y sanciona que el displacer es causa del hambre, y no, por ejemplo, del sueño o de la excreción.

Por otro lado, como se dejó anticipar anteriormente, este lugar del A como batería significante, permite alojar al cachorro humano. Y este paso por el campo de lo simbólico, es inevitable para el sujeto. El lenguaje lo preexiste. Lo antecede. El cachorro humano nace inserto ya en un mundo de palabras, que lo libidinizan y le dan vida.

"La verdad es que nadie vive sin amor". (Soda Stereo, 1992, 1m00s)

La única certeza es que el amor es necesario para motorizar lo vivo. El cachorro humano que no se inscribe en esa posición fálica de ser el amado, tiene pocas probabilidades de sobrevivir, como lo han demostrado los experimentos de Spitz.

Al mismo tiempo, ocupar ese lugar míticamente, también es constitutivo del aparato psíquico. No poder inscribirse en esa posición de ser tomado por el amor del Otro, es un riesgo en el cual el sujeto se somete a quedar en un lugar mortífero.

"Ya no tengas dudas, soy tan dependiente de tu amor", (3m08s) escribirá Cerati (1992) en otra parte, remarcando esa certeza de que el sujeto necesita del amor del Otro para mantenerse con vida.

Desde esta perspectiva, el A como lugar del significante le brinda *"palabras de placer"* (Soda Stereo, 1988, 1m30s) al sujeto.

Incluso, pensando en cómo el sujeto es alojado por este Otro que lo libidiniza, podría decirse que *"el lenguaje es otra piel"*, (Cerati, G., 2006, 1m13s) tal como agregará el cantante en otra de sus obras.

El cachorro humano, cuando es alojado por el Otro, nace inmerso en lo que Lacan denominó como un "baño de lenguaje". Un baño de lenguaje que lo cubre libidinalmente, que lo envuelve, como si fuera otra piel. Otra piel por la cual a través del tacto se registran sensaciones, goces, satisfacciones. Un lenguaje que recorta zonas erógenas. Otra piel que le da forma humana, como más arriba se dijo, ahora ya no solamente desde lo imaginario, sino también por el atravesamiento del lenguaje.

Así también, el ingreso en el campo del A, *"deja marcas, tatuajes eternos"*. (Soda Stereo, 1988, 0m49s)

Un tatuaje es un dibujo en la piel, una marca con una significación simbólica, que una vez que se realiza no se puede eliminar. De este modo, la presencia del Otro con su respuesta significante, deja una huella en esa piel.

Una instancia significante que se enlaza con el cuerpo, en aquello que Lacan denominó como *letra*. *"Un rumor debajo de la piel"*. (Soda Stereo, 1986, 0m58s) Palabras que subyacen y erotizan el cuerpo.

"Letras que dan placer", (Cerati, G., 2006, 2m24s) dirá el cantante en una canción ya citada. Un significante hecho carne que genera una satisfacción.

Incluso, en otra canción, aparece una frase que dice: *"Desde que partió, su verbo vive en mi carne"*. (Cerati, G., 1999, 1m50s) Ese verbo, ese significante primordial, *vive*, late en la carne. Está presente constantemente, atravesándolo y marcándolo.

Lo también curioso de esta última frase, es que esa inscripción del verbo en el cuerpo, se produce como efecto a posteriori de la *partida* de un otro. Es una inscripción que se produce a partir de la separación con el otro, lo que permite pensar e introducir la operación de la castración.

Entonces, de las letras recuperadas en este apartado y leídas desde la teoría, se desprenden como posibles *significantes* que atraviesan la obra de Cerati, en tanto se pueden analizar por su articulación entre ellos y con otros, la noción de la ***completud*** en función de la ***presencia del otro*** y sus efectos.

Esta otredad, como ya se mencionó, se manifiesta tanto a nivel especular, desde el lugar del semejante que devuelve una imagen en la cual el personaje de las canciones puede verse reflejado, como así también, a nivel simbólico, en tanto lugar que aloja a un sujeto, y responde con sus significantes.

Si bien es cierto que en algunos pasajes de este tramo, se hizo alusión a la cuestión del otro como ausente, el énfasis estuvo puesto en la cuestión del otro en tanto que presente. Además, si un significante se define por oposición a otro, no puede dejarse de tener en cuenta, que la presencia no se podrá pensar sin asociarse con la ausencia y viceversa.

Es por esta razón que en el próximo capítulo se intentará ahondar en la cuestión de la ausencia y la falta en el otro.

“El vacío es un lugar normal”: el Otro como ausente

Como se anticipó en el capítulo anterior, otro de los elementos que aparecen reiteradamente en las canciones de Gustavo Cerati y de Soda Stereo, es la noción del otro como ausente.
En ocasiones, como en los ejemplos ya ilustrados, esta cuestión se manifiesta en contraste con los efectos de la presencia de esa otredad. En otros, la referencia a la ausencia y al *vacío* que esta condición genera, se enuncia de manera más directa.

La ausencia bajo un trasfondo de presencia

En *“Cuando pase el temblor”*, por ejemplo, se dice: *“Nadie me vio partir. Nadie me espera”*. (Soda Stereo, 1986, 1m20) En estos versos, el personaje que narra la situación da a entender que ese camino que parece transitar, lo hace en una absoluta soledad. La referencia a la otredad, es que no hay. No hay otro que sostenga su partida con la mirada ni otro que lo espere para alojarlo.
En *“Cae el sol”*, un verso de su estribillo dice: *“Sale el sol y no te puedo encontrar”*. (Soda Stereo, 1990, 1m17s) Aquí, el personaje parece buscar esa otredad pero no la encuentra. Aún bajo la iluminación del astro, ese otro no se manifiesta. Ese otro no se le muestra al personaje. Se oculta. Desaparece. Se difumina. No existe.
Por su parte, continuando con la metáfora solar, Cerati (1995) canta en *“Ángel eléctrico”*: *“Aún tengo al sol para besar tu sombra”*. (3m23s) Una frase tan poética como interesante.
¿Cómo besar una ausencia? La sombra no es más que el signo de una presencia ausente. Para hacer sombra, se necesita de la presencia del objeto, pero allí donde está la sombra, el objeto no está. Así, el objeto se ubica en un lugar diferente del cual se lo percibe. Es necesario que el objeto se encuentre en otro lado, en un más allá respecto de dónde se lo busca.
Allí donde el objeto no está, puede decirse que la *cosa* se pierde, pero se da lugar a la aparición de la representación de la cosa, en este caso, a través del elemento de la sombra.
Esta frase, también se la puede pensar en un sentido similar al de un verso ya citado en el primer capítulo.
Anteriormente, se recuperó el verso que dice: *“Desde que partió, su verbo vive en mi carne”*. (Cerati, G., 1999, 1m50s) Una frase que se pensó en relación a la completud, pero que también permite ilustrar lo que se dijo en el párrafo anterior. La inscripción del significante, en este caso un *verbo*, se produce a partir de la *partida* de un otro. Es decir, como efecto de la pérdida de esa

otredad. En consecuencia, es un significante que se inscribe en el momento en que el objeto se ausenta.

Pues bien, hasta aquí, estas frases vuelven a poner sobre el tapete, la cuestión de la ausencia ligada a una presencia. En estos casos, la ausencia se enuncia a partir de la fantasía de esperar la presencia de esa otredad. Decir que al otro no se lo puede encontrar, sólo es posible en la medida en que se espera poder hacerlo. Sólo es posible en la medida que se supone que ese otro está en algún lugar, y sólo es cuestión de hallarlo.

Lo mismo opera para el primer verso citado. Afirmar que nadie lo espera ni lo vio, es posible en función de suponer que *alguien* podría o debería haber.

De este modo, esta cuestión permite pensar la noción de castración desde la perspectiva de la *fantasía neurótica*, la cual se produce a partir de la creencia de que ese Otro, no responde las demandas del mismo modo en que lo hacía en un tiempo lógico anterior.

Como se desarrolló anteriormente, la satisfacción de las necesidades que el viviente mítico experimentaba, daba lugar a la creación de la fantasía de un Otro omnipresente, que *responde cada vez que es llamado*.

Por su parte, la fantasía que se constituye respecto de un Otro que se ausenta, se estructura cuando aquello no es así, cuando se produce una demora en la satisfacción de dicha necesidad. En palabras de Cerati (2006), esa fantasía se construye cuando hay *"tanto hambre sin satisfacción"*. (2m00s)

Se trata de ese momento, en el cual el sujeto percibe que el *Otro materno desea otra cosa.* Es decir, cuando el padre interviene en la novela edípica.

Vacío de significaciones y falta estructural del lenguaje

Desde otro ángulo, esta ausencia que el cantautor denuncia en distintos momentos, también es interesante pensarla en relación a la cuestión del sentido y la significación, ya que, en algunos versos, lo que el autor expresa, hace alusión a un vacío de significaciones. Hace referencia a una especie de crisis del sentido.

Por ejemplo, en *"Avenida Alcorta"*, un verso dice: *"No sé dónde estás y me vuelvo extraño"*. (Cerati, G. 1993, 1m21s)

Aquí, la ausencia del otro genera cierto desconcierto. El personaje de la canción no puede reconocerse allí donde el Otro le falta y esta falta en el Otro repercute en el ser del sujeto.

Es decir, ese sentirse extraño, permite ilustrar lo que sucede en el momento de afánisis, en el cual el sujeto se encuentra con la falta de un significante que lo represente en tanto ser mortal y

sexuado. El sujeto se *vuelve extraño*, al igual que en la canción. El sujeto se vuelve *ajeno* respecto de la posición que sostenía hasta el momento, con el Otro en tanto que completo.

Y sobre este fenómeno, también se puede agregar una frase de *"Danza rota"*, en la cual se escucha: *"Dame una pista, algún rastro para hallarte".* (Soda Stereo, 1985, 1m31s)

Aquí aparece una súplica ya que se vuelve insoportable la ausencia del otro. Es un lugar en el cual este personaje parece perdido y sin rumbo. Desde ese lugar donde el sujeto no puede representarse, se pide que sea el Otro quien, a través de su presencia, done algún indicio que marque el camino.

Es interesante además de esta frase, que no se pide que el Otro diga exactamente dónde está, sino que se lo pide de manera indirecta, velada, enigmática, a través de una *señal* o de *algún rastro*.

Por otro lado, cabe rescatar el modo en el cual comienza el verso anterior. El personaje de la canción, se vuelve extraño como efecto de un *no saber*. Siguiendo esta línea, resulta pertinente pensar cómo se liga la cuestión de la ausencia del Otro con el *saber*.

Como diría Verónica Castro (2011) en uno de los antecedentes referenciados, *"el matema del Significante en la falta del Otro implica que el Otro no sabe, implica que el Otro no tiene significantes para todo. Aparece un no saber en el lugar del Otro"*. (p. 36) Asimismo, este no saber en el Otro, retorna en el sujeto, el cual se confronta con su propia falta al respecto.

Sobre este asunto, pueden rastrearse algunas canciones en la discografía de Cerati que permitan ilustrarlo.

Por ejemplo, en la canción *"Desastre"*, se puede leer: *"Y en un segundo me encontré, en un furioso mar sin saber de ti"*. (Cerati, G., 2009, 2m38s)

En cuestión de un instante, aquí el personaje no tiene referencias sobre el otro. El personaje alcanza un punto en el que (puede arriesgarse, por efecto de la separación y como inscripción de la castración), se produce una crisis en su saber respecto de la otredad.

Además, este lugar de *no saber* resulta ser un *mar furioso*, un *desastre* para el sujeto, que ante el encuentro con la falta en el Otro le emerge la angustia.

En otra canción, la cuestión del saber sobre el otro, aparece en forma de pregunta. En *"Signos"*, se escucha que la letra dice: *"Si estás oculta, ¿cómo sabré quién eres?"*. (Soda Stereo, 1986, 0m56s)

Aquí se hace una pregunta explícita, que apunta directamente a obtener un saber sobre el *ser* de ese otro. Una pregunta que demanda algún tipo de garantía sobre ese otro, que en esta frase aparece desde las penumbras. Un otro oculto, que aparece velado.

También podría arriesgarse, que es una pregunta que se formula bajo la fantasía de que la presencia del Otro, podría brindar esa garantía de su ser. En otras palabras, si el Otro no

estuviera oculto, si fuera capaz de responder en cada momento que se lo demande, es decir, si contara con los significantes suficientes, la significación de su ser tal vez sería posible.

Además, así como anteriormente la falta de saber sobre el otro lo volvía extraño, en algunos casos esto también puede resultar mortífero para el personaje de Cerati, tal como lo expresa en *"Torre de marfil"*. Allí dice literalmente: *"Me mata no saber dónde estás ni qué hacer"*. (Cerati, G., 2002, 2m01s) Es decir, la incertidumbre y el enigma que rodean a la ausencia del Otro, para el personaje se convierte en una cuestión insoportable. Lo inhibe. Lo deja inerme, del mismo modo que le sucede al sujeto en constitución cuando se encuentra con la angustia efecto de la castración.

Asimismo, en este sentido se puede agregar otra frase de Cerati donde se manifiesta que la incertidumbre sobre la posición del otro, tiene efectos de agotamiento en el personaje de sus canciones.

En *"Crimen"*, se escucha decir: *"La espera me agotó. No sé nada de vos"*. (Cerati, G. 2006, 0m02s) La crisis en el saber que se produce en el personaje, a partir del alejamiento del otro, lo dejan en una posición pasiva, de espera insoportable. Una espera que *agota* sus recursos simbólicos.

Por otro lado, estas reflexiones acerca del vacío de sentido y del no saber, permiten dar pie a la idea de que el matema del S(Ⱥ) no apunta solamente en dirección a la fantasía neurótica ya mencionada, sino que implica una falta estructural a nivel del lenguaje. Esto quiere decir que en la estructura del lenguaje, hay un elemento significante que se sustrae.

Aquí, es pertinente rastrear cómo puede leerse esta cuestión en la obra de Cerati.

En primer lugar, en la canción *"Ojo de tormenta"*, una frase afirma que *"el centro del centro es la ausencia"*. (Soda Stereo, 1995, 3m29s) Es decir, la ausencia, el vacío, la falta, están en el centro de la cuestión. Esa ausencia que denuncia Cerati, es un punto nodal. Tan nodal, que se encuentra en *el centro del mismo centro.*

Al mismo tiempo, es interesante poner en tensión esta frase, con el título de la canción. Marcar el *ojo de la tormenta*, implica ubicar el centro desde el cual esa inclemencia climática toma fuerza. Y desde aquí, se puede continuar desde dos vertientes.

Por un lado, con la analogía climatológica, se puede hacer referencia a lo *tormentoso*, a lo turbulento, a lo caótico, al *"furioso mar"* que resulta para el ser del sujeto el encuentro con la ausencia. Ese encuentro que lo ubica en un lugar donde se produce el efecto que Lacan denomina como afánisis.

Pero, por otro lado, tomando como base la cuestión de la *fuerza* señalada, es alrededor de este centro de ausencia, desde donde la estructura se forma. En este sentido, esta ausencia

tormentosa también tiene una arista movilizadora. Fenómeno que permite ilustrar, por ejemplo, cómo se constituye el deseo.

A su vez, otra manera de enunciar esta noción de parte del cantante puede ser recuperada de *"La cuerda planetaria"*. En esta canción, junto con Daniel Melero (1992), afirman que *"nada espera en ninguna parte"*. (0m56s)

De este modo, se vuelve a señalar esa ausencia pero que en este caso aparece más generalizada que en el verso anterior. En la canción anterior, se localizaba a la ausencia en el centro de todo. En esta frase, en cambio, la ausencia aparece dispersa, *descentrada*. No solo hay nada que esperar, sino que al mismo tiempo, no hay lugar desde el cual esperarla, ni lugar donde encontrarla. Es una ausencia que des-coloca al sujeto y que lo corre del *centro* de la significación.

Por otro lado, desde el lugar de la castración al cual se viene haciendo referencia, se estructura el deseo del Otro que se le manifiesta al sujeto como velado. A su vez, esta condición motoriza la pregunta del Che voui?, fundamental para la constitución del neurótico. Una pregunta que apunta directamente a obtener algún tipo de saber respecto del deseo del Otro.

Esta situación, en una canción de Soda Stereo, puede encontrársela representada en la canción que se titula *"En remolinos"*. Allí, un verso dice: *"¿Quién sabrá el valor de tus deseos? ¿Quién sabrá?"*. (Soda Stereo, 1992, 1m26s)

Es decir, el personaje que Cerati inventa para esta canción, se hace eco de esa condición de falta estructural del lenguaje, haciendo explícita la pregunta por el deseo del Otro. Es una pregunta que de igual modo que el Che vuoi?, demanda un saber sobre su deseo. Demanda que la condición del deseo, en tanto que vacío estructural, obtenga un valor.

Es una frase que recuerda lo escrito por Lacan (1966) en *"Subversión del sujeto…"*: "al Otro [en tanto que tesoro de los significantes] se le pide que responda del valor de ese tesoro". (p. 778)

Demanda al mismo tiempo, algún tipo de *garantía* sobre ese valor. Garantía que en la canción podría estar representado por la referencia a ese *quién* de las preguntas. Se trata, en este caso, como si el personaje de esta canción apelara a la posibilidad de que exista *un Otro del Otro*. Fenómeno imposible desde la lógica que el S(Ⱥ) sostiene, en tanto que opera desde el mismo lugar que √-1.

Al mismo tiempo, la falta de garantías en relación a este *metalenguaje* inexistente, es solidaria con la idea de que no hay una *verdad* última. Es aquello que Lacan (1966) señala como "la No Fe de la verdad*"*. (p. 798) Y más adelante, agrega explícitamente que los analistas "no tienen que responder de ninguna verdad última". (Lacan, J. 1966, p. 798)

Esta característica, por su parte, para Alfredo Eidelsztein (1995) implica que "se carece de la garantía de lo verdadero de la verdad". "No hay verdad que pueda decirse a sí misma verdadera. (…) La verdad no cobra valor de verdad por sí misma, sino a partir de la falsedad". (p. 185) Es por ello que Lacan (1956-1957) afirma que "la verdad tiene estructura de ficción". (p. 253)

Y así, respecto de este tópico, pueden recuperarse diversas citas de la obra de Cerati, que están en sintonía con lo que aquí se ha dicho.

Por ejemplo, en *"Déja-vu"*, se dice que *"todo es mentira ya verás. La poesía es la única verdad"*. (Cerati, G., 2009, 1m42s) *Todo* se estructura bajo un velo de ficción. Bajo un manto de engaño, que no es más que el manto del lenguaje. Incluso la noción misma de *totalidad*, puede ser pensada en términos de engaño, si se toma, por ejemplo, la analogía del *tesoro* que Lacan propone en alusión del Otro.

No obstante, Cerati en la segunda parte de este verso, propone una alternativa a esa *mentira* que aparentemente todo lo abarca. Afirma que una verdad puede desprenderse de la poesía. La poesía, como el arte en su conjunto, puede pensarse como una composición ficcional, más allá de que su contenido tenga relación estrecha con la realidad. Es decir, a través de este relato ficcional, alguna verdad se desprende. Alguna verdad, quizás en lo que atañe al inconsciente del sujeto, puede encontrar una vía de escape a través de la poesía.

Asimismo, en *"Verbo carne"*, se escucha que la letra dice: *"Cuento verdades como mentiras"*. (Cerati, G., 1999, 2m12s) Es decir, es una frase, donde las nociones de verdad y de mentira, quedan homologadas.

Por su parte, el término *"contar"* puede ser entendido como un sinónimo de narración, de expresión, de enunciación. De esa manera, se trata de su propio discurso. Son las palabras que él mismo pronuncia, las que se tiñen de engaño respecto de lo verdadero que parecen enunciar.

Así también, respecto del engaño y la mentira, Soda Stereo utiliza una expresión sumamente interesante en *"Camaleón"*. Allí dicen: *"Te mentí y me dejaste hacerlo. Pero igual jamás voy a engañarte"*. (Soda Stereo, 1992, 1m17s)

En principio, el personaje de esta escena admite que miente, pero dentro de lo que el otro habilita. Es una mentira que, como tal, no transgrede ninguna norma, ley o condición que pueda provenir de ese otro. En este sentido, se puede justificar que, aunque se *mienta*, no se *engañe*. Es decir, podría conjeturarse que existe un rasgo de *verdad* en esa mentira que se pronuncia.

Del mismo modo, en la canción que se titula *"Engaña"*, Cerati (1999) propone una frase que dice: *"Nos pusimos a jugar a decirnos la verdad que más engaña saber*". (0m58s) Esta frase tan compleja como potente, permite ilustrar un poco más lo que se viene planteando.

El personaje que narra esta escena entiende el *decirse la verdad* como un *juego*. Decir la verdad, en este caso, aparece ligado a lo ficcional. Sólo se puede decir algo de la verdad, de una manera

velada. Pero, además, simbólicamente, el juego tiene el valor de estructurar el aparato psíquico del niño, permitiendo transponer el displacer en placer, inscribiendo además legalidades y pérdidas. De este modo, podría pensarse que tomar a la verdad enmarcada como un juego, permite que algo de la angustia que esa verdad suscita pueda ser soportada por el sujeto.

Por otro lado, en la canción, esta verdad tiene la cualidad de ser un engaño cuando se la sabe. Una vez más, se toca el punto de la ficción. La verdad tiene algo de errática cuando se adquiere un saber sobre ella. Así, por ejemplo, cuando algo del saber inconsciente emerge en un análisis, y junto con él, una verdad respecto del sujeto, en éste pueden operar resistencias que dificultan el reconocimiento de *eso* inconsciente como propio.

Esta es una cuestión que se figura también en *"Tracción a sangre"*, por ejemplo, cuando el cantante afirma: *"Tal vez lo más suicida sea decirte la verdad. Preferí callar."* (Cerati, G., 2009, 1m38s)

Hay un elemento mortífero cuando la verdad asoma. Dejar emerger la verdad, puede suponer la muerte del sujeto. ¿Acaso no sucede algo similar en el análisis? Cuando la verdad inconsciente emerge en los dichos del analizante, y se actúa en consonancia con esa verdad, ¿no supone la muerte de una posición subjetiva, y el paso a una nueva? La clínica es la clínica de los duelos, dice Allouch (1996). Por consiguiente, hablar y que la verdad aparezca, conlleva un costo. Un costo que este personaje no está dispuesto a pagar. Por el contrario, el personaje elige callar.

Con relación a esto último incluso, en otra canción, Cerati (2002) agrega que *"sube el precio del silencio"*. (0m59s) El silencio adquiere mayor valor, en tanto se evade la palabra errática que engaña pero que simultáneamente permite revelar algo de la verdad del sujeto que la enuncia.

Asimismo, el silencio, puede definirse como una ausencia de palabras, es decir, como un lugar vacío de éstas. Así también, tanto la cuestión de la ausencia que se viene trabajando en este capítulo, como la idea de que no hay Otro del Otro o la falta que introduce el $S(\not{A})$, pueden pensarse en relación a esta categoría de ***vacío***.

Este término, por lo tanto, puede operar para nuestro análisis como otro de los significantes que anudan la obra discográfica de Cerati.

En efecto, hay numerosas referencias que hace el cantante al respecto a lo largo de su carrera artística.

Una de ellas, se puede encontrar en *"Ella usó mi cabeza como un revólver"*. En esta canción, se puede escuchar: *"pasa el tiempo y ahora creo que el vacío es un lugar normal"*. (Soda Stereo, 1995, 1m36s)

Es decir, a medida que el tiempo avanza, que podría pensarse como el tiempo en el cual el personaje de la canción se va constituyendo subjetivamente, se construye una *creencia* fundamental. A medida que *pasa el tiempo*, se encuentra con las distintas manifestaciones de la castración, que lo remiten una y otra vez a una falta estructural. En otras palabras, allí donde podía buscar alguna cosa, se encontraba con la nada.

Dicho de otra manera, si hay un lugar normal o una norma, es que en el *centro del centro* no haya nada, sino un vacío. Un vacío que es el lugar propio del significante, del deseo, del sujeto. En definitiva, el vacío atraviesa las distintas dimensiones de la constitución subjetiva.

Así también, Cerati propone en su canción *"Adiós"*, una frase que permite hacer una reseña a la tríada entre necesidad, demanda y deseo desde la figura del vacío. En esa canción se afirma: *"Tal vez colmaban la necesidad, pero hay vacíos que no pueden llenar"*. (Cerati, G., 2006, 1m14s)

La primera parte de este verso, permite pensar en la satisfacción de las necesidades. Satisfacción que a su vez, es una fantasía. Y como consecuencia, esta cuestión abre un margen de duda que se expresa nítidamente en el *tal vez* del comienzo. *Tal vez* las necesidades se colman.

En todo caso, esto podría ser cierto míticamente en un tiempo anterior. De allí que también se pueda interpretar ese *colmar* conjugado en tiempo pasado. Además, al estar escrito en tercera persona, también da pie para pensar en que son *otros* los que intervienen en esa satisfacción.

No obstante, estas necesidades se encuentran atravesadas por el lenguaje, convirtiéndolas en demanda. De allí, hay un resto que se desprende. Un resto que no puede ser articulable a nivel significante y que se estructura como vacío, pues está más acá de esas necesidades y más allá de la demanda. Un vacío que operará como causa de un deseo, que jamás podrá colmarse. *Vacío que no se puede llenar*.

Igualmente, una frase de *"Bocanada"*, permite sumar un ejemplo más a esta cuestión. En ella se puede escuchar: *"Cuando no hay más que decirnos, se abren al aire vacíos que dos no pueden respirar"*. (Cerati, G., 1999, 0m47s)

Aquí se alcanza ese punto límite de lo simbólico, donde las palabras escasean para transmitir lo que se pretende. Lugar vacío de palabras, de significaciones, de sentidos. Límite simbólico que además asfixia, es decir, angustia.

Desde otro ángulo, y un poco en relación a este último párrafo, la cuestión de la falta estructural a nivel del lenguaje y del vacío que tal falta constituye, puede encontrarse en la obra de Gustavo Cerati, en algunas maneras particulares de nombrar o definir determinados asuntos o situaciones, en las cuales se bordea a la *cosa* para referirse a ella.

Por ejemplo, en *"Canción animal"*, un verso que allí aparece dice: *"Cuando el cuerpo no espera lo que llaman amor"*. (Soda Stereo, 1990, 0m39s)

En esta última parte de la oración, es interesante señalar al respecto de lo que se quiere plantear, cómo se refiere el personaje de la canción al asunto del *amor*.

En esta oportunidad, el personaje da un rodeo para referirse a la cuestión del amor. No afirma de una manera directa que el *cuerpo no espera amor*, sino que lo ubica en el lugar de la palabra, al mismo tiempo que terceriza dicha palabra. Es decir, en esta frase no se trata del amor, sino de *aquello a lo que se le asigna el nombre de amor*, y que al mismo tiempo, no es él mismo quién define así a la *cosa*, sino que son otros quienes así lo *llaman*.

Es este rodeo enunciativo lo que también permite ilustrar una de las maneras en las cuáles el vacío estructural del lenguaje puede ser identificado.

En *"Jugo de luna"* por ejemplo, se escucha: *"En una gota cabe el universo cuando arqueas el cuerpo. Y vengo a besar un profundo manantial. Jugo de luna me diste, voy por más"*. (Cerati, G., 2006, 1m37s)

¿Acaso esta parte de la canción no suena como una referencia al encuentro sexual, pero de una forma velada metafóricamente?

Así también, por ejemplo, la canción *"1990"* ilustra en la misma dirección lo que se plantea aquí. En una de sus estrofas se dice: *"Naturaleza insaciable. Cavaré entre tus labios. Hoy lloverá y se abrirá la tierra"*. (Soda Stereo, 1990, 2m07s) De nuevo, pueden interpretarse estos versos como referencias al acto sexual, pero de una manera en la que se bordea el tema en cuestión.

En *"Entre caníbales"*, el estribillo dice: *"Come de mí. Come de mi carne. Tómate el tiempo en desmenuzarme"*. (Soda Stereo, 1990, 1m07s) Aquí otra vez, una referencia más cruda del encuentro sexual, pero que de igual manera mantiene cierto grado de evasión respecto de la *cosa*.

Asimismo, canciones como *"Persiana americana"*, *"Juegos de seducción"*, o *"Amo dejarte así"* se desarrollan en esta línea.

La letra completa de esta última dice: /Divina obscenidad/Dar el máximo de piel/Sin librarte de mi/Amo dejarte así/ /Palabras profanas/De tu boca pura/Toda mi dulzura/Péndula sobre ti/ /Amo dejarte así/Amo quedarme así/ (Cerati, G., 2002)

¿Acaso lo obsceno no es muchas veces sinónimo de la desnudez de los cuerpos? ¿Acaso las palabras profanas no se refieren a las fantasías "non sanctas" que pueden intervenir en el encuentro sexual, y que pueden entrar en conflicto con el superyo? ¿"Dejarte así" y "quedarme así", no se refiere al estado de éxtasis posterior a la consumación del encuentro sexual?

Así también, puede notarse el estilo *alusivo* que se utiliza en las canciones para hacer referencia a lo que quiere nombrar. Es decir, se utiliza un recurso lingüístico para hacer énfasis en la cuestión de que la *cosa* no puede ser nombrada de forma directa.

Por otro lado, en la medida en que se bordea aquello imposible de nombrar, que en estos casos insiste por la vertiente de la sexualidad, también puede pensarse que se impone una *distancia*, entre aquel personaje que narra dichas canciones, y ese encuentro sexual con el otro al que se refiere. Esta característica será la que se desarrolle en el capítulo siguiente.

Hasta aquí, se ha podido hacer un análisis de las canciones teniendo como guía las referencias a la otredad, tanto a partir de su presencia como de su ausencia, adoptando distintos valores según la ocasión.

En el capítulo siguiente, se intentará llevar adelante un análisis más específico de la posición que el personaje de las canciones asume, en relación a ese otro que aparece enunciado en sus letras.

“Persiana americana”: la posición subjetiva

En los capítulos anteriores, como ya se ha podido leer, se expusieron distintas articulaciones entre las canciones de Soda Stereo y de Gustavo Cerati y el grafo del deseo, teniendo como eje transversal a la otredad, ya sea a través de su presencia o de su falta.

Hasta aquí, las canciones han permitido ilustrar cómo puede verse reflejado en ellas, lo que la teoría sostiene respecto a esa instancia. En este apartado, lo que se pretende es poder reflexionar sobre los efectos que esa otredad genera en el personaje de las canciones, y cómo es la posición que éste mantiene en relación a eso.

Algunas referencias sobre los efectos subjetivos que se manifiestan en las canciones, ya fueron hechas en los tópicos anteriores. Aquí se intentará darle más entidad al tema y recorrer otras variables.

“Si algo callé es porque entendí todo, menos la distancia”[7]

Esta frase que opera como subtítulo, pertenece a la canción *“Puente”*, popular tema de la etapa solista del cantante.

Puede percibirse ya, que lo que se introduce en esta instancia es la cuestión de la ***distancia***. Como se intentará desarrollar, esta posición distante se sostendrá en gran parte de la discografía de Cerati.

Además, de este verso citado, se desprende algo del efecto que genera esa posición. Es una distancia que, en primer lugar, es del orden de lo incomprensible para el personaje. Es decir que está más allá de su entendimiento, y, por ende, puede decirse que no posee un saber sobre eso. ¿Podría arriesgarse que entonces se está haciendo alusión a una posición inconsciente? El personaje *entendió todo menos la distancia*. Es decir, que ésta es una cuestión que se sustrae de su razón y de su conciencia.

Al mismo tiempo, no es menos significativo señalar que cuando algo de eso emerge, o sea, cuando de alguna manera este personaje puede vislumbrar esa distancia, esta situación lo deja sin palabras. Siendo la distancia un factor que está más allá de su entendimiento, también se ubica como un límite de su universo simbólico.

Otra frase significativa en relación a la distancia, es aquella que se pronuncia en *“No te creo”*. En la misma, se escucha decir al personaje de la canción: *“Yo soy parte y también soy el que parte a nuevos rumbos”*. (Cerati, G., 2002, 1m39s)

[7] Cerati, G., 1999, 0m38s

En este verso, se juega con la ambigüedad del término *parte*. Primero como sustantivo y después como verbo. Con esta segunda acepción, pone en juego la noción del alejamiento. Es un personaje que se marcha, que huye, que se pone "a distancia de", y que lo hace además de un modo activo, enunciándolo como *parte* de su *ser*.

En la canción "*Prófugos"* esta situación se acentúa en frases como *"Huyo porque amo"* (Soda Stereo, 1986, 0m44s) o *"Yo siempre tomaré el desvío"*. (Soda Stereo, 1986, 1m27s)

De manera explícita el personaje afirma que su acción será la de alejarse en la escena. El amor se le presenta como causa de evasión, que lo empuja a tomar caminos alternativos para dirigirse hacia su destino. Incluso, en otra canción del mismo álbum agrega: *"No me asustan los desvíos"*. (Soda Stereo, 1986, 2m42s)

Por otro lado, se puede agregar una frase de *"Un millón de años luz"*, que dice: *"No vuelvas sin razón. Yo estaré a un millón de años luz"*. (Soda Stereo, 1990, 0m43s)

Aquí, el personaje vuelve a imponer su alejamiento. Se encontrará lejos, a una distancia colosal, estratosférica. A su vez, en este caso se trata de mantener esa distancia, como un efecto de la separación con el otro, ya que, al demandarle no volver, se afirma implícitamente que el otro no está (cuestión que se puede poner en duda, ya que la nombrarlo, de alguna manera u otra lo presentifica).

No obstante, es interesante señalar la condicionalidad que se juega en la primera oración. Se le demanda al otro que no *vuelva sin razones*. ¿Acaso si se encontraran justificaciones para el regreso, esto se podría concretar? Si se permite tomar este rodeo como válido, entonces también se puede pensar, que este personaje al afirmar que se encuentra a una distancia inconmensurable, no hace otra cosa más que escamotear su encuentro con el otro.

Otro ejemplo que puede traerse para pensar esta cuestión, puede ser recuperado de *"Persiana americana"*. Como ya se dijo, es una canción que por entera puede ser tomada para reflexionar sobre cómo se bordea la cuestión de la sexualidad en lo simbólico. Esto, puede decirse, se fundamenta en una distancia que las palabras mantienen con la cosa.

Pensando ahora en la distancia que el personaje mantiene con el otro, en una frase de esa canción se afirma: *"Yo te prefiero fuera de foco, inalcanzable. Yo te prefiero irreversible, casi intocable"*. (Soda Stereo, 1986, 0m24s)

Una vez más, ubica al otro en un lugar lejano, lo suficiente para que no pueda ser alcanzado ni tocado. Lo suficiente para que la distancia se sostenga y su cuerpo no se ponga en juego.

Así también, hay referencias a la categoría de *distancia* en la obra de Cerati que no necesariamente son explícitas, sino que se la puede inferir.

Por ejemplo, en *"Nada personal"*, se puede recuperar un verso que dice: *"Busco calor en esa imagen de video"*. (Soda Stereo, 1985, 1m03s) Si así se lo permite, podría inferirse que la

imagen de video, hace referencia a una escena pornográfica en la cual el personaje pretende encontrar algún tipo de satisfacción. ¿Acaso no puede pensarse esto como una manera de mantener distancia con el otro, mediando la satisfacción a través de una pantalla? Además, si el personaje afirma que *busca*, es porque su objeto de satisfacción se encontraría en otro lugar y no allí dónde no puede encontrarlo.

Asimismo, más adelante en la canción llega a decir: *"Sería tan bueno tocarte, pero es inútil, tu cuerpo es de látex. Y no siento nada"*. (Soda Stereo, 1985, 2m37s) ¿No es también una manera de nombrar el des-encuentro con el cuerpo del otro? Incluso, el condicional utilizado al inicio de la frase, marca la pauta de que se trataría de una escena que no tiene relación con la realidad del momento, sino que se figura más como un anhelo.

De esta manera, estos versos hasta aquí citados, permiten pensar en que el personaje de las canciones, sostiene una necesaria distancia con su objeto para poder hacer consistir una escena.

Asimismo, este sostenimiento de la desarrollada distancia entre el personaje y el otro, también genera como consecuencia que, en diversas canciones, se ponga de manifiesto la no implicación del propio cuerpo como objeto de satisfacción. Es lo que se desprende, por ejemplo, de los versos anteriores. Sin embargo, en la obra de Cerati existen otros momentos que pueden ser recuperados.

El título de la última canción citada ya es su sumamente sugerente. *"Nada personal"* se pone en juego en esa canción. Nada de su propio cuerpo se incluye dentro de la escena en la cual pretende obtener cierta satisfacción.

En *"Séptimo día"*, por ejemplo, una parte de su letra dice: *"Es un beso en la pantalla del autocine, sin gozar, sin gozar"*. (Soda Stereo, 1990, 1m00s) Vuelve a aparecer la indiferencia, en este caso, ligada a lo erótico. Es un beso que no motoriza nada en el personaje. No hay ningún tipo de goce que se ponga en juego allí, en su contacto corporal con el otro. Asimismo, retorna la figura de la *pantalla*, la que, como en párrafos anteriores, se puede concebir como el indicio de una distancia entre su cuerpo y el del otro.

Así también, en *"Estoy azulado"*, se puede recuperar una frase que dice: *"Cerca de su atracción tropiezo con mis manos"*. (Soda Stereo, 1985, 2m34s) Resulta interesante pensar en cómo a medida que este personaje se acerca al otro, a condición de que cierto rasgo erótico se vislumbra, algo del orden de la inhibición aparece. Se produce un "tropiezo", una dificultad, un conflicto, que, puntualmente, se localiza en aquellas partes del cuerpo que permiten el contacto con el otro.

Satisfacción en la ensoñación y la mirada

En este punto, la hipótesis de un cuerpo que no se implica en la obtención de la satisfacción para el personaje, puede ser ampliada con las reseñas a las fantasías que éste tiene.

En primer lugar, por ejemplo, en la canción *"Juegos de seducción"*, uno de sus versos dice: *"En mi imaginación todo lo puede"*. (Soda Stereo, 1985, 0m39s) Y anteriormente a esta frase, la canción se completa con la descripción de distintas escenas eróticas.

Lo que se pretende puntualizar aquí, es que estas escenas de seducción que se enumeran en la canción, no se corresponden con hechos reales, sino que son eventos que suceden en la imaginación del personaje que los narra. Es decir, es una satisfacción en la cual el cuerpo se encuentra sustraído, y se desplaza a las imágenes de su pensamiento.

En *"Picnic en el 4to. B"*, se puede encontrar una situación similar, ya que una de sus frases dice: *"Él solo piensa en comer su fruta prohibida"*. (Soda Stereo, 1988, 0m41s)

Analizando el texto de la frase, aparece la cuestión de la prohibición, y lo hace de un modo en el que motoriza una especie de obsesión por su objeto. El personaje del que se habla, no puede *hacer otra cosa* más que pensar en ese objeto prohibido. Ese "no hacer otra cosa", puede interpretarse como que el personaje no asume una posición activa pasando a la acción, con el fin de poder comerse ese objeto prohibido que tanto desea, (valga la polisemia del verbo *comer*, como sinónimo popular de *besar*) sino que esa acción se reduce al plano del pensamiento y de la fantasía.

De este modo, el personaje no hace otra cosa más que rumiar internamente sobre eso que desea, y otra vez, la satisfacción obtenida en el cuerpo queda relegada a un segundo plano.

Igualmente, se pueden enumerar frases como: *"Cae el sol y aún sigo soñando"*, (Soda Stereo, 1990, 1m07s) de la canción que lleva por título la primera parte de ese verso, o aquella que dice: *"En mis sueños nunca pierdo la oportunidad"* (Cerati, G., 2002, 1m12s) de *"Cosas imposibles"*.

Estas son dos frases donde se vuelve a poner de relieve la cuestión de la ensoñación, del anhelo, pero que conlleva como otra cara de la moneda, a la rumiación. En definitiva, el resultado obtenido es que el cuerpo sigue encontrándose sustraído de la escena que se narra, y adquiere mayor incidencia el plano de lo psíquico.

Así también, otra cuestión que pareciera desprenderse de la relación del personaje con su objeto, es que en sus fantasías, éste último se configura bajo un ideal de perfección y completud, y que en el caso de que se acorte la distancia que impone el personaje, aparecería una falla.

Así por ejemplo, es que en sus sueños, el personaje *nunca pierde la oportunidad* y *todo lo puede*. Es decir, las condiciones están dadas de manera perfecta, para que el personaje pueda

encontrarse con su objeto de satisfacción. Sin embargo, en el acercamiento, *tropieza*. Algo se descompleta y el encuentro comienza a fallar.

Por ello, tal vez pueda arriesgarse que la satisfacción del personaje se encuentra más en sostener esta distancia con su objeto, idealizado en su pensamiento, que en el acercamiento y la concreción de algún encuentro puntual.

No obstante, el mundo de la imaginación y las fantasías, no es el único lugar desde el cual el personaje que se construye en estas canciones se sostiene para obtener alguna satisfacción.

Otro elemento recurrente en la obra de Cerati y de Soda Stereo, corresponde al orden de lo escópico. La cuestión de la mirada adquiere un lugar preponderante dentro de las descripciones que se hacen dentro de las canciones.

Por ejemplo, ya se ha citado en este texto, aquel verso de *"Persiana americana"* que constituye parte de su estribillo: *"Solo así yo te veré a través de mi persiana americana"*. (Soda Stereo, 1986, 1m12s) Esta frase, por su parte, se complementa de buena manera, con aquella propia de la misma canción que dice: *"Soy un espía, un espectador"*. (Soda Stereo, 1986, 0m47s)

Ambas frases, retoman la cuestión de la distancia que se produce entre el personaje y su objeto de deseo. El verbo *ver* conjugado en futuro, puede dar la pauta de eso, en tanto indicaría que la situación se piensa en otro tiempo, y no en el presente. En otras palabras, no es una escena que esté sucediendo en ese momento, si no que se la proyecta (¿procrastina?) para más adelante.

Al mismo tiempo, estas frases introducen la noción de la mirada.

En la primera de las letras, la referencia es más nítida. No obstante, el espía y el espectador, son figuras que también contienen dentro de sí el aspecto de la vista. Por su parte, le agregan a la escena relatada, un sesgo de oscuridad, en tanto sinónimo de ocultamiento.

El espía es aquel que se oculta para poder llevar adelante su trabajo. El espectador es aquel que, por ejemplo, en un teatro o en un cine, queda oculto por la falta de luz que acapara la sala. En otras palabras, son sujetos que *ven sin ser vistos.*

Lo mismo sucede bajo la metáfora de la *persiana americana*. Por su estructura, aun cuando una persiana de este tipo está abierta, la malla que la conforma, atraviesa de forma horizontal la ventana que puede tener detrás. De esa manera, la imagen que se figura detrás de la ventana, aparece en ciertos puntos, velada por la persiana. Es decir, que no queda totalmente al descubierto, como puede suceder cuando uno abre una persiana de otro tipo.

En este sentido, el personaje de la canción, observa detrás de su persiana, sin ser visto por aquellos que interactúan del otro lado.

Lo interesante de la frase, además, es la condición que impone en el inicio, diciendo *"sólo así"*. En otras palabras, la escena puede sostenerse de una única manera y no de otra. O, arriesgando un poco más, podría decirse que la satisfacción que el personaje busca, sólo puede obtenerla

bajo estas coordenadas determinadas, de la distancia y la mirada, que le dan un marco a la escena.

Igualmente, en la canción titulada *"En remolinos"*, se deja oír una frase que dice: *"Florecer mirándote a los ojos, perfección"*. (Soda Stereo, 1992, 3m11s)

Aquí, a lo escópico el personaje le atribuye la cualidad de lo *perfecto*. La mirada no presenta fisuras para el personaje. Incluso, la mirada del otro lo sostiene y lo ubica en algún lugar, en el cual *plantarse* y crecer.

En esta misma línea, además, se puede incluir una frase de *"Perdonar es divino"*. Allí se dice en un momento: *"Si en mis ojos hay diluvios, en los tuyos leo destino"*. (Cerati, G., 1999, 2m46s)

Aquí vuelve a aparecer el objeto de la mirada como el sostén de un proyecto vital para el personaje. Si desde su propio lugar no puede sostenerse, en los ojos del otro encuentra un punto de llegada, un texto que indica un norte al cual alcanzar. La mirada (en este caso proveniente del otro) es ese objeto que lo guía en su vida pulsional.

Análogamente, hay letras que continúan en esta dirección, como una de la canción *"Vivo"*, donde se dice: *"Por aquello que encontré en tus ojos"*; (Cerati, G., 2002, 0m50s) o una de *"Tu locura"*, donde se afirma: *"Nunca fue fácil, pero creo en tus ojos"*. (Cerati, G., 2004, 0m34s)

Es para destacar en este punto, cómo la mirada del otro adquiere un valor de garantía para el personaje, que opera como causa y le posibilita soportar la "dificultad". Hay un rasgo dentro de la mirada, que al personaje *lo-cura*, un rasgo que lo mantiene *vivo*.

Un ejemplo más respecto de la consistencia que tiene lo escópico en el personaje se lo encuentra en la canción *"Ahora es nunca"*. Allí dice: *"Ahora es nunca. Todo es nada. Si no descanso en tu mirada"*. (Cerati, G., 1993, 1m32s)

Esta es una serie de paradojas. Un tiempo y una totalidad que no son tales. Un momento que en realidad no existe y una totalidad vacía. Estas categorías no adquieren su significación por sí mismas, sino a partir de la relación que el personaje establece con el otro.

Es la mirada del otro, lo pulsional en el plano de lo escópico, lo que al personaje lo sostiene. Allí *descansa*. El otro lo marca con su mirada. La mirada del otro puede ser *todo* o bien, convertir lo demás en *nada*. La mirada del otro puede indicar un momento de existencia con su presencia, o bien, puede *nunca* hacerlo existir.

De igual modo, otra frase interesante para desarrollar respecto del enclave que tiene la mirada para este personaje musical, remite nuevamente a la canción *"Perdonar es divino"*. Es decir, junto con la anteriormente citada, en esta canción aparecen dos referencias nítidas a la vista. En este caso, el verso dice: *"Tu voz en el mensaje me pide que te hable, pero puede que sea tarde para cuando me escuches, así que voy a verte"*. (Cerati, G., 1999, 1m00s)

En la primera parte de la frase, el otro aparece reducido a la parcialidad de la voz. El mensaje aquí es escuchado desde lo pulsional, ligado al objeto invocante. Además, es una voz que demanda, y lo que demanda sería una especie de intercambio de iguales objetos: palabras por palabras; voz por voz.

El personaje, sin embargo, propone otra cosa como respuesta.

Escamoteando la demanda del otro, supone que el otro no lo escuchará a tiempo (*"la reacción es tan lenta como mi voz"* (Cerati, G., 2006, 0m16s) sostiene en *"Me quedo aquí"*) y de esta manera, su respuesta no la brinda desde el plano de lo invocante, sino en su terreno predilecto: el de la mirada distante.

El personaje afirma: *voy a verte*. No utiliza verbos que pudieran remitir a una cercanía, como podría ser por ejemplo, *encontrar*, o más directo, *tocar*, *abrazar*, *besar*, o cualquiera de esa índole. Así, en definitiva, el personaje no responde pulsionalmente desde la voz como era la demanda original del otro, sino desde lo escópico, donde obtiene mayores garantías para su satisfacción.

Por último, en relación a lo escópico, también es digno de citar un verso de *"Luna roja"*, que dice: *"Yo también pagué placeres ciegos"*. (Soda Stereo, 1992, 2m29s)

Esta frase es interesante porque refiere nuevamente a la mirada, pero en este caso desde su ausencia. Y a su vez, esta ausencia no lo inhibe de obtener una satisfacción de otro tipo, pero para ello, el personaje tuvo que pagar un precio. En otras palabras, para este personaje cuya satisfacción se circunscribe al goce de la mirada, obtener un placer de otro orden, conlleva un costo subjetivo.

Hacerse objeto de la demanda del Otro

Desde otro ángulo, si se habla del recorte de la mirada y lo invocante, se hace alusión a objetos que son constitutivos de lo pulsional.

La pulsión según Lacan (1966), es definida como *"lo que adviene de la demanda cuando el sujeto se desvanece en ella"*. (p. 796) Es decir, en esta sentencia hay dos elementos que son preponderantes: el sujeto y la demanda. Es así, que el matema de la pulsión puede leerse como una relación entre estos dos términos.

Pero, a su vez, en tanto que la demanda se desprende como efecto de la existencia del lenguaje, y del mismo modo, el sujeto se constituye como efecto del atravesamiento por dicha estructura, la pulsión adquiere su forma partir de tres tiempos gramaticales. Estos son la voz activa, la voz pasiva y la voz reflexiva.

Las distintas letras que se citaron para ilustrar la presencia de lo escópico en las canciones de Cerati, son ejemplos claros de lo que representa la voz activa. *"Yo te veré…"*, *"voy a verte"*, *"por aquello que encontré…"*, etc.

Sin embargo, también las otras voces gramaticales tienen su resonancia en la discografía del autor.

Por ejemplo, en un momento de *"Ella usó mi cabeza como un revólver"*, el personaje de la canción dice: *"Me vi llegando tarde a todo"*. (Soda Stereo, 1995, 1m10s) Y en *"Bocanada"*, afirma: *"Me hago uno con el humo"*. (Cerati, G., 1999, 1m51s)

En estos dos casos, el sujeto de la acción coincide con el objeto que es receptor de la acción del verbo. Es el mismo personaje quien se *ve* a sí mismo y que se *hace uno* a sí mismo. Este tipo de enunciación, conforma la estructura de la voz reflexiva.

La voz pasiva, por su parte, es aquella en la cual el receptor de la acción es el sujeto, mientras que el agente de la acción es aquel que se considera como complemento de la misma.

En la obra de Cerati, encontramos frases de este estilo, por ejemplo en *"Primavera 0"*, cuando dice: *"Tal vez fui un sueño de otro"*; (Soda Stereo, 1992, 0m55s) en *"Sobredosis de TV"*, cuando el personaje afirma: *"Mi cuerpo procesado al ritmo de su corazón"*; (Soda Stereo, 1984, 1m47s) o como en *"Ella usó mi cabeza como un revólver"*, donde el título ya es sugerente de la posición pasiva que adopta aquel que narra la escena.

No obstante, Lacan establecerá una resignificación de la voz pasiva, a partir de la cual la fórmula gramatical *"ser objeto de…"*, se convertirá en *"hacerse objeto de…"*. En consecuencia, en esta enunciación se introduce una intencionalidad de parte del sujeto, y por lo tanto, la aparición del mismo como tal.[8]

Así, habiendo hecho esta referencia, se puede dar pie al análisis de algunas letras desde esta perspectiva.

Por ejemplo, el caso que a priori resulta más evidente para graficar esta condición, es aquel que puede ser encontrado en *"Terapia de amor intensiva"*. Allí, una de sus frases afirma: *"Haré lo que me pidas. Haré que me lo pidas"*. (Soda Stereo, 1988, 4m16s)

En esta enunciación se deja entrever que el personaje se hace demandar por el otro.

No solo hará lo que el otro le demande, (lo que queda de manifiesto en la primera oración, sometiéndose al pedido del otro), sino que también creará las condiciones para que el otro lo haga (lo que se infiere de la segunda oración).

Es una posición en la cual el personaje *se hace objeto* de la demanda del Otro.

[8] http://www.efba.org/efbaonline/perez-03.htm

Éste, podría decirse, es un punto de entrecruzamiento entre el fantasma y la pulsión. El hacerse objeto, remite a ese tercer tiempo pulsional, de una pasividad activa, que se diferencia de una posición exclusivamente pasiva o activa.

Esta condición, además, es la manera en la que el fantasma se estructura en la constitución de la subjetividad. En su matema, el sujeto se liga al objeto a, objeto causa de deseo, que se desprende como efecto y resto de la separación con el Otro, y que trae consigo las marcas de una posición anterior en la que el sujeto se encontraba tomado por el deseo del Otro. Es a partir de estos rasgos, que el sujeto se dispondrá como objeto del Otro para velar su falta.

En una canción cuyo título ya es sugerente, *"A merced"*, en una parte se afirma: *"Mi amor es real. Me vuelvo a quedar a merced"*. (Cerati, G., 1993, om22s) Aquí se percibe también como el personaje queda sometido a las demandas de un Otro, en este caso tácito. Un personaje que se objetualiza, que queda *a merced* de lo que el Otro pueda demandarle.

Además, no parece un dato menor, que lo que lo motoriza a ubicarse en este lugar en ese caso, es el amor que el percibe como real. En otras palabras, es un personaje que *se hace* objeto de amor del otro.

Por su parte, otro verso que se puede ubicar desde este enfoque y que hace alusión a la cuestión de la distancia, dice lisa y llanamente: *"Me mantendrás distante"*. (Soda Stereo, 1986, 1m08s) ¿Acaso será una acción del otro, que lo posicionará en un lugar de lejanía, o es el mismo personaje quién se ubica en ese lugar, haciéndolo responsable neuróticamente a ese otro al que se refiere?

De igual modo, en *"Danza rota"*, se pesquisan ejemplos que dan cuenta del sometimiento que este personaje sostiene en su relación con su otredad. En esta canción, aparecen frases como: *"Hay anarquía en mis movimientos y al mismo tiempo, alguien los controla"*, (Soda Stereo, 1985, 1m18s) *"Yo no puedo ser libre sin vos"*, (Soda Stereo, 1985, 1m28s) o *"Soy una mueca absurda, fingiendo diversión, deseándote"*. (Soda Stereo, 1985, 1m56s)

Estos son versos que permiten ilustrar cómo el personaje queda capturado por la demanda y la presencia del otro. Incluso, es una situación que toca algo de su *ser*. Un ser el cual queda en la encrucijada paradójica de depender de un otro para gozar de su libertad, y un ser que se reduce a un gesto en el rostro. Una gesticulación vacía, falsa, errática, que intenta velar una falta insoportable.

También, son frases que juegan en su enunciado con la dialéctica entre la libertad y la sujeción, y que permiten ilustrar cómo se constituye un sujeto, siempre en relación a una otredad.

En la ya citada *"Verbo carne"*, otra de sus frases dice al respecto: *"Pequeño Cristo 3D, ¿podrás salvarme esta vez?* (Cerati, G., 1999, 1m17s) Recuérdese que en esta canción se habla

de una separación. Se habla de un otro que *partió*, pero que dejó huellas en la carne de este personaje.

La referencia a Cristo divinidad, es una alusión clara a una otredad, aunque aquí aparezca minimizado como *pequeño* o con la cualidad de la *profundidad* que implican las tres dimensiones, lo que puede hacer alusión a su condición humana. No obstante, la clave aparece en la estructura de la pregunta, más precisamente en el *podrás salvarme*.

El personaje pretende *ser salvado*, es decir, se ubica en un lugar pasivo. Sin embargo, el *podrás* formulado en forma de interrogación, ¿no es acaso una demanda del personaje al otro? En este sentido, es el mismo personaje quien intencionadamente busca obtener esa salvación. En otras palabras, es él mismo quien busca *hacerse* objeto de esa acción.

De modo más claro aún, se figura el estribillo ya citado de *"Entre caníbales"*, cuando dice: *"Come de mí, come de mi carne. Tómate el tiempo en desmenuzarme"*. (Soda Stereo, 1990, 1m07s)

El personaje se entrega a la voluntad del otro. Se hace objeto del deseo de ese Otro canibalístico. Es él mismo quien le dice al Otro que *lo engulla* y que se entrega, voluntaria y pacientemente, al desgarro que la acción de ese Otro le puede generar.

Por último, también se pueden encontrar algunos ejemplos sobre el *hacerse* objeto, en relación a la mirada previamente señalada. Estos se pueden encontrar, en una frase sugerente de *"Ángel eléctrico"*, cuando se dice: *"Un nuevo acorde te hace mirarme a los ojos"*, (Soda Stereo, 1995, 3m12s) o *"En la ciudad de la furia"*, cuando en un comienzo de la canción se dice: *"Me verás volar"*. (Soda Stereo, 1988, 0m40s)

Dos frases en las cuales se puede percibir el sesgo de *hacerse ver* por parte del otro. Podría conjeturarse que es él mismo quien emite el sonido *acorde* a su escena de satisfacción para que ese Otro lo mire, y que es él mismo quien ya le anticipa al Otro que lo *vea volar*.

Paralelamente, como se dejó entrever en párrafos anteriores, el matema de la pulsión tiene puntos de conexión con el fantasma.

En el movimiento que el sujeto realiza, ubicándose como objeto del deseo del otro, uno de sus objetivos consiste en velar, de algún modo, la falta que deriva inherentemente como causa de ese deseo. Asimismo, este movimiento conlleva a que lo que también quede velado, sea la angustia que se desprende de ese encuentro con la falta.

En palabras de Cerati, por ejemplo, esto podría decirse como: *"Me hace sentir bien colmar tu corazón"*, (Cerati, G., 2002, 1m03s) o *"Quiero ser lo que te hace más feliz"*. (Cerati, G., 2006, 0m16s)

Tanto en una como en la otra, queda expuesto de manera notoria, cómo el personaje de las canciones busca ubicarse como objeto del deseo del Otro, en tanto que tienda a la completud, intentando escamotear la castración.

De igual manera, también se puede hacer hincapié en el comienzo de la primera frase, y arriesgar la hipótesis de que esta posición que el personaje se esfuerza por sostener, le brinda cierta satisfacción. Ubicarse como objeto que *colma* la incompletud del otro, *le hace bien*. O bien, también podría tratarse del efecto que se genera, no queriendo saber nada sobre la angustia inherente a la castración.

Además, el comienzo de la segunda frase, puede remitir a un anhelo por algo del *ser perdido*, ya que si *quiere serlo* es porque en el momento de la enunciación, *no lo es*. Pensada de esta manera, es una oración que contiene un punto de conexión con aquel momento edípico en el cual el niño se posiciona como *siendo* el falo de la Madre, y que desde el narcicismo se intenta recuperar.

Así también, siguiendo esta última línea, en la obra de Cerati se pueden encontrar referencias en las que intenta disminuir la brecha de la separación con el otro, aludiendo a lo que puede ser una operación de alienación.

En *"Uno entre mil"*, se escucha: *"Fundir mi sueño con el tuyo. Y que por fin seamos uno"*. (Cerati, G., 2006, 2m14s) O en *"Sal"*, se afirma: *"Y cuando seamos uno, tal vez nos vengan a buscar"*. (Cerati, G., 2009, 1m16s)

Aparece aquí la fantasía de evadir la división subjetiva que se produce como efecto de la separación con el otro. Aparece la ilusión de poder *ser uno* con el otro.

En la primera frase, se lee al inicio cómo el personaje busca hacer coincidir su propia fantasía con la del Otro. *Fundar*, podría decirse, una nueva, que no se sostenga en un *entre-dos* fantasías, sino una en la cual la *unidad* de él con el Otro sea posible.

Soledad

Finalmente, para dar cierre a este capítulo, tanto de la cuestión de la ***distancia***, como de la ***no implicación del cuerpo***, de la ***mirada*** y del movimiento en el cual el personaje ***se objetiviza***, se desprende un último rasgo para desarrollar aquí.

Como efecto de esas variables enumeradas recientemente, se ha podido encontrar también en las letras de Cerati, distintas referencias que lo ubican en un lugar que recibe el nombre de ***"soledad"***.

Por ejemplo, en relación a lo escópico, hay una canción de Soda Stereo sumamente ilustrativa. La misma lleva por nombre *"El ritmo de tus ojos"*. Ya desde el título, como se puede leer, hay una clara referencia a la cuestión de la mirada.

En esta canción, entonces, se escucha una frase del estribillo que dice: *"Tienes el cóctel que envenenará mi soledad. Es el ritmo de tus ojos"*. (Soda Stereo, 1988, 1m40s)

De entrada, puede leerse cómo el personaje se ubica en un lugar de soledad, y cómo se somete a lo que el otro puede ofrecer, para poder calmar algo de esa sensación. Es el otro quién, a través de su mirada, puede devolverle algo al personaje, que *mate* su soledad, o, en otras palabras, que lo haga moverse de esa posición.

Así también, se puede encontrar una referencia en la que el personaje queda convertido en objeto del otro, atribuyéndole a éste la causa de su soledad. Es una frase que también da nombre a la canción que la contiene. La misma dice: *"Sueles dejarme solo"*. (Soda Stereo, 1990, 0m45s) Se nota aquí cómo el personaje se desliga de su responsabilidad por asumir su posición de soledad, casi de abandono, y lo reduce a la consecuencia de una acción ejercida por otro sobre él.

Por otro lado, en algunas alusiones, se deja ver que esta posición de soledad, también tiene un efecto angustiante para el personaje. Esto puede notarse, por ejemplo, (nuevamente) en *"Verbo carne"*, cuando se dice: *"Sigo despierto y sé que el diablo frecuenta soledades"*, (Cerati, G., 1999, 0m59s) o en *"Lago en el cielo"*, cuando el personaje dice: *"A veces no puedo con la soledad"*. (Cerati, G., 2006, 2m00s)

Se percibe en estas frases, como la soledad adquiere un tinte horroroso, en el que, si el personaje se encuentra solo, el único que puede estar presente junto con él, es el mismo demonio. La soledad para el personaje, se le vuelve infernal, tanto que *a veces* lo paraliza. *A veces*, se vuelve impotente frente a su propia soledad.

Conclusión

La oportunidad de esbozar una articulación entre una de las ramas del arte y el contenido teórico del psicoanálisis, abre un campo prolífico con el cual continuar elaborando productos de conocimiento.

A través del arte, es posible acercarse de un modo colateral a la basta estructura teórica del psicoanálisis, lo que permite una aproximación alternativa que habilita distintas resignificaciones de sus conceptos.

Asimismo, en consonancia con esto, el hecho de redactar un escrito de tipo ensayístico, también supone una reelaboración del andamiaje conceptual por parte del autor, de modo que pueda ser ordenado de una manera relativamente coherente para su escritura y posteriores lecturas.

De esta forma, como se ha podido leer, a lo largo de las páginas precedentes, se intentaron elaborar distintas lecturas de la obra artística de un afamado y reconocido músico nacional e internacional.

A partir de las mismas, se han podido identificar o construir, una serie de significantes que han operado como unidades de análisis posibles para el desarrollo de este T.I.F.

Así, a modo de resumen, dentro de la serie de significantes categorizados como tales, se pueden encontrar el de ***completud***, ligado al de la ***presencia del otro***; el de ***vacío*** en correspondencia con la ***ausencia del otro***; y los de ***distancia***, ***mirada*** y ***soledad***, en relación a la ***posición*** en la cual el personaje de las canciones aparentemente se ubicaría.

Estos significantes, han podido ser analizados partiendo del principio de su significación por *oposición*, a través del cual, estos elementos adquieren un sentido a partir de su articulación entre sí.

Paralelamente, este proceso también dio lugar al desarrollo de distintas referencias, que admitían una lectura desde la teoría fundamentada en el grafo del deseo.

Por su parte, cómo pudo leerse, el cuerpo del texto del análisis, junto con el recorte de los significantes y su desarrollo, estuvo ordenado por una de las lecturas posibles del grafo del deseo.

En esta línea, en el primer capítulo se formuló lo correspondiente al primer piso del grafo del deseo, para luego, avanzar sobre lo pertinente al segundo piso, en los capítulos siguientes.

No obstante, como se citó en el marco teórico, es posible realizar "veinte y cien lecturas diferentes". (Lacan, J., 1966, p. 775)

En este sentido, podrían profundizarse algunas cuestiones que se mencionaron en el análisis pero que no fueron desarrolladas lo suficiente, a causa del recorte propio que es necesario

realizar en el objeto de estudio, y por las limitaciones formales propias de un Trabajo Integrador Final.

Así, por ejemplo, podría complementarse lo referido a la noción de la *verdad*, referenciado en el segundo capítulo del análisis, o podría ampliarse lo referido al atravesamiento de los *ideales*, tanto en el personaje como en su objeto.

Por su parte, desde otras posibles lecturas de la obra, podría, por ejemplo, hacerse mayor hincapié en el análisis de la enunciación, más que en lo enunciado propiamente dicho. O, por ejemplo, hacer el abordaje profundizando en otros conceptos teóricos del psicoanálisis.

Incluso, a través de las canciones y de los dichos de Cerati en las distintas entrevistas que brindó a lo largo de su vida, se podría intentar un análisis de su persona, más que del personaje narrador de las canciones.

De este modo, lo escrito en este Trabajo Integrador Final, pretende ubicarse más como un punto de partida, que como una verdad absoluta y cerrada del tema, depositando la confianza en la susceptibilidad de ser ampliado y reformulado, ya que como afirma Colette Soler (1987): “La interpretación apunta a sostener el proceso del decir”. (p. 71)

Bibliografía

Teórica

- Aboitiz, M., (2017). *Cerati. En primera persona*. Buenos Aires. Editorial Planeta.
- Allouch, J. (1996). *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. Buenos Aires. Editorial Edelp.
- Bleichmar, S. (2006). *La construcción del sujeto ético*. Buenos Aires. Paidós.
- Cerati, G. (1992). *Colores santos.* [Canción]. En *Colores santos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (1992). *La cuerda planetaria*. [Canción]. En *Colores santos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (1993). *A merced*. [Canción]. En *Amor amarillo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (1993). *Ahora es nunca*. [Canción]. En *Amor amarillo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (1993). *Avenida Alcorta.* [Canción]. En *Amor amarillo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (1993). *Cabeza de medusa*. [Canción]. En *Amor amarillo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (1993). *Te llevo para que me lleves.* [Canción]. En *Amor amarillo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (1999). *Bocanada.* [Canción]. En *Bocanada*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (1999). *Engaña.* [Canción]. En *Bocanada*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (1999). *Paseo inmoral.* [Canción]. En *Bocanada*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (1999). *Perdonar es divino.* [Canción]. En *Bocanada*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (1999). *Puente*. [Canción]. En *Bocanada*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (1999). *Verbo carne*. [Canción]. En *Bocanada*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (2002). *Amo dejarte así*. [Canción]. En *Siempre es hoy.* Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (2002). *Altar*. [Canción]. En *Siempre es hoy*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (2002). *Cosas imposibles*. [Canción]. En *Siempre es hoy*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (2002). *No te creo.* [Canción]. En *Siempre es hoy*. Buenos Aires. BMG.

- Cerati, G. (2002). *Torre de marfil*. [Canción]. En *Siempre es hoy*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (2002). *Tu cicatriz en mí*. [Canción]. En *Siempre es hoy*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (2002). *Vivo*. [Canción]. En *Siempre es hoy*. Buenos Aires. BMG.
- Cerati, G. (2004). *Tu locura*. [Canción]. En *Canciones elegidas '93-'04*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G., (2006). *Adiós*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *Al fin sucede*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *Crimen*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *Dios nos libre*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *Jugo de luna*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *La excepción*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *Lago en el cielo*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *Me quedo aquí*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *Otra piel*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2006). *Uno entre mil*. [Canción]. En *Ahí vamos*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2009). *Cactus*. [Canción]. En *Fuerza natural*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2009). *Convoy*. [Canción]. En *Fuerza natural*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2009). *Dèja vu*. [Canción]. En *Fuerza natural*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2009). *Desastre*. [Canción]. En *Fuerza natural*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2009). *Sal*. [Canción]. En *Fuerza natural*. Buenos Aires. Sony Music.
- Cerati, G. (2009). *Tracción a sangre*. [Canción]. En *Fuerza natural*. Buenos Aires. Sony Music.
- Soler, C. (1987). *Finales de análisis*. Buenos Aires. Editorial Manantial.
- Eidelsztein, A. (1992). *Modelos, esquemas y grafos en la enseñanza de Lacan*. Buenos Aires. Manantial.
- Eidelsztein, A. (1995). *El grafo del deseo*. Buenos Aires. Manantial.
- Eidelsztein, A. (2001). *Las estructuras clínicas a partir de Lacan I*. Buenos Aires. Letra Viva.
- Férnandez Durán, E. y Urriolagoitia, G. (2019). *La función del deseo en la primera enseñanza de Lacan para el psicoanálisis de orientación lacaniana.* La Paz. Bolivia. Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Recuperado el 28 de Julio de 2020 en

http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-21612019000200008

- Freud, S. (1897). *Carta 71 a Wilhelm Fliess*. Recuperada en http://www.kasalpopular.net/wp-content/uploads/2016/09/Freud-Sigmund-Cartas-a-Wilhelm-Fliess.pdf
- Freud, S. (1914). *Introducción al narcicismo*. Tomo XIV. Buenos Aires. Amorrortu.
- Freud, S. (1915). *Pulsión y sus destinos*. Tomo XIV. Buenos Aires. Amorrortu.
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio de placer*. Tomo XVIII. Buenos Aires. Amorrortu.
- Freud, S. (1924). *El sepultamiento del complejo de Edipo*. Tomo XIX. Buenos Aires. Amorrortu
- https://historia-arte.com/movimientos/surrealismo
- https://rock.com.ar/artistas/200/biografia
- Lacan, J. (1954). *Introducción al comentario de Jean Hyppolite sobre la verneinung de Freud* en Escritos 1. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1954-1955). *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, J. (1955-1956). *Seminario 3: Las psicosis*. Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, J. (1956-1957). *Seminario 4: La relación de objeto*. Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, J. (1957-1958). *Seminario 5: Las formaciones del Inconsciente*. Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, J. (1958). *La dirección de la cura y los principios de su poder*, en Escritos 2. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1958). *La significación del falo* en Escritos 2. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1958-1959). *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, J. (1961). *Observación al informe de Daniel Lagache* en Escritos 2. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1962-1963). *Seminario 10: La angustia*. Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, J. (1964). *Posición del Inconsciente* en Escritos 1. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1964). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires. Paidós.

- Lacan, J. (1965). *Homenaje a Marguerite Duras. Del rapto de Lol V. Stein* en Intervenciones y Textos 2. Buenos Aires. Editorial Manantial.
- Lacan, J. (1966). *Breve discurso en la ORTF* en Intervenciones y Textos 2. Buenos Aires. Editorial Manantial.
- Lacan, J. (1966). *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* en Escritos 1. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1966). *La ciencia y la verdad* en Escritos 2. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1966). *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud* en Escritos 1. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1966). *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el Inconsciente freudiano* en Escritos 2. Buenos Aires. Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (1972-1973). *Seminario 20: Aún*. Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, J. (1975-1976). *Seminario 23: El sínthome*. Buenos Aires. Paidós.
- Le Gaufey, G. (2010). *El sujeto según Lacan.* Buenos Aires. El cuenco del plata.
- Rabinovich, D. (2005). *Teórico Psicoanálisis: Escuela Francesa. Clase del 31/05/05*. Universidad de Buenos Aires. Recuperada en http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/teorico%208%20EF%202005.pdf
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires. Editorial Losada.
- Soda Stereo. (1984). *Sobredosis de TV.* [Canción]. En *Soda Stereo*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1984). *Trátame suavemente.* [Canción]. En *Soda Stereo*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1985). *Cuando pase el temblor*. [Canción]. En *Nada personal*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1985). *Danza rota.* [Canción]. En *Nada personal*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1985). *Estoy azulado.* [Canción]. En *Nada personal*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1985). *Juegos de seducción*. [Canción]. En *Nada personal*. Buenos Aires. CBS Récords.

- Soda Stereo. (1985). *Nada personal*. [Canción]. En *Nada personal*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda. Stereo. (1986). *En camino*. [Canción]. En *Signos*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1986). *Final caja negra*. [Canción]. En *Signos*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1986). *Persiana americana*. [Canción]. En *Signos*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1986). *Prófugos*. [Canción]. En *Signos*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1986). *Signos*. [Canción]. En *Signos*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1986). *Sin sobresaltos*. [Canción]. En *Signos*. Buenos Aires. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1988). *El ritmo de tus ojos*. [Canción]. En *Doble vida – Día común*. Nueva York. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1988). *En la ciudad de la furia*. [Canción]. En *Doble vida – Día común*. Nueva York. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1988). *Los languis*. [Canción]. En *Doble vida – Día común*. Nueva York. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1988). *Picnic en el 4to. B*. [Canción]. En *Doble vida – Día común*. Nueva York. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1988). *Terapia de amor intensiva*. [Canción]. En *Doble vida- Día común*. Nueva York. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1990). *1990*. [Canción]. En *Canción animal*. Miami. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1990). *Cae el sol*. [Canción]. En *Canción animal*. Miami. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1990). *Canción animal*. [Canción]. En *Canción animal*. Miami. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1990). *En el séptimo día*. [Canción]. En *Canción animal*. Miami. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1990). *Entre caníbales*. [Canción]. En *Canción animal*. Miami. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1990). *Hombre al agua*. [Canción]. En *Canción animal*. Miami. CBS Récords.
- Soda Stereo. (1990). *Sueles dejarme solo*. [Canción]. En *Canción animal*. Miami. CBS Récords.

- Soda Stereo. (1990). *Un millón de años luz.* [Canción]. En *Canción animal*. Miami. CBS Récords.
- Soda Stereo, (1992). *Camaleón*. [Canción]. En *Dynamo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1992). *Claroscuro*. [Canción]. En *Dynamo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1992). *En remolinos*. [Canción]. En *Dynamo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1992). *Fue*. [Canción]. En *Dynamo.* Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1992). *Luna roja*. [Canción]. En *Dynamo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1992). *Primavera 0*. [Canción]. En *Dynamo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1992). *Toma la ruta*. [Canción]. En *Dynamo.* Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1995). *Ángel eléctrico*. [Canción]. En *Sueño stereo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1995). *Ella usó mi cabeza como un revólver*. [Canción]. En *Sueño stereo*. Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1995). *Ojo de la tormenta*. [Canción]. En *Sueño stereo.* Buenos Aires. Sony Music.
- Soda Stereo. (1995). *Zoom*. [Canción]. En *Sueño stereo.* Buenos Aires. Sony Music.
- Uboldi, A. (2017). *El grafo del deseo.* Teoría Psicoanalítica: Escuela Francesa. Paraná. Argentina. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Facultad de Humanidades Artes y Cs. Sociales
- Weismann, F. (1998). *La transmisión del psicoanálisis y la universidad*. Recuperado en http://www.fepal.org/images/REVISTA1998/weissmann1998.pdf
- www.rae.es
- Yunis, J. (1999). *El objeto en psicoanálisis*, en *Desde el Fondo. N° 15*. UNER. Paraná. Argentina.

Antecedentes

- Armelini, G. (2014). *El estatuto epistemológico de la escritura en el campo del psicoanálisis. El caso de Jacques Lacan.* Paraná, Argentina: Universidad Autónoma de Entre Ríos, Facultad de Humanidades, Artes y Cs. Sociales,
- Castro, Ma. V. (2011). *Sujeto, verdad y su relación con el Yo*. Buenos Aires, Argentina. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 03 de Agosto de 2019 en http://www.scielo.org.ar/pdf/anuinv/v18/v18a53.pdf

- Gómez-Escarda, Ma., Hormigos-Ruiz, J. & Perelló-Oliver, S. (2017) *Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales*. Madrid, España: Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Recuperado el 22 de febrero de 2019 en https://www.redalyc.org/jatsRepo/105/10554384004/html/index.html
- Revelles, J. (2017). *"La comedia es: tragedia + tiempo". El humor en la clínica psicoanalítica. Investigación a partir de relatos de analistas.* Paraná, Argentina: Universidad Autónoma de Entre Ríos, Facultad de Humanidades, Artes y Cs. Sociales.
- Rosental, A. (2014). *"Ante la Ley": Una lectura del concepto psicoanalítico de Ley desde la novela "El Proceso" de Franz Kafka.* Paraná, Argentina: Universidad Autónoma de Entre Ríos, Facultad de Humanidades, Artes y Cs. Sociales.

Metodológica

- Freud, S. (1914). *El Moisés de Miguel Ángel.* Tomo XIII. Buenos Aires. Amorrortu
- Freud, S. (1922 [1923]). *Psicoanálisis y Teoría de la Libido (Dos artículos de enciclopedia)*. Tomo XIX. Buenos Aires. Siglo XXI editores.
- Ginzburg, C. (1989) *Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico* en *El signo de los tres*. Barcelona. Editorial Lumen
- Maxwell, J. (1996) *Capítulo 1: Un Modelo Para El Diseño De Investigación Cualitativo* en *Qualitative Research Design. An Interactive Approach.* Thousand Oaks, California. Sage Publications.
- Pulice, G., Manson, F. & Zelis, O. (2001) *La práctica de la investigación en relación al pensamiento mágico, la conjetura, el paradigma y la ciencia moderna,* en *Cinta moebio* 12: 235-251. Buenos Aires.

Anexo: Letras de las canciones

Álbum: Soda Stereo

¿Por qué no puedo ser del Jet Set?

/Jet-Set, ¿por qué no puedo ser del Jet-Set?/Jet-Set, yo solo quiero ser del Jet-Set/
/Tengo mi agenda perfumada/Todas mis noches programadas/Voy a esos clubes re privados/Y me alquilé un convertible colorado/Con esa gente indiferente/Yo me codeo, ¡qué tipo inteligente!/Tengo el bolsillo agujereado/Pero al menos tengo un Rolex/Lo he logrado/
/Jet-Set, ¿por qué no puedo ser del Jet-Set?/Jet-Set, yo sólo quiero ser del Jet-Set/
/Es el sueño de mi vida/Que una mujer me espere en la colina/Labios prohibidos, vestido escotado/Yo con mi auto, con los vidrios empañados/Caviar, champagne, un solo de saxo sensual/Y esa piel, que ni ver y quiero más/¡Nene por favor, cambiá de canal!/
/Jet-Set, yo sólo quiero ser del Jet-Set/Jet-Set, ¿por qué no puedo ser del Jet-Set?/
/El show debe seguir, está todo OK/Lo que para arriba es excéntrico/Para abajo es ridiculez

Te hacen falta vitaminas

/Por más que tengas los volúmenes al taco/Viviendo tus membranas/Saltando como una rana/Por más que intentes esquivarlo en algún vuelo/Hay algo que te rasca/Algo anda mal, mal, algo falla/Dando vueltas por tu cuarto sin sentido/Esperando algún milagro y no pasa nada/
/Oye, te hacen falta vitaminas/Oye, te hacen falta vitaminas/
/Depresiones, confusiones/Hasta cuándo seguirán esas canciones/¿Y qué te da para soltarte?/¿Para animarte?/¿O supones que alguien viene a despertarte?/
/Oye, te hacen falta vitaminas (vitaminas uh uh)/Oye, te hacen falta vitaminas/
/Va a ser mejor que te levantes de una vez/
/Oye, te hacen falta vitaminas/Oye, te hacen falta vitaminas (uh uh)/

Sobredosis de TV

/Estoy desesperado/Soy tan vulnerable a tu amor/Ella ya se ha ido/Un hueco en mi habitación/
/Mis labios siguen fríos/He perdido la fascinación/Sus rasgos son escombros/Detienen mi respiración/

/Acuéstate, levántate/No puedo seguir así, oh, no/Apágalo, enciéndelo/No puedo seguir así, oh, no/
/Sobredosis de tv/No creo poder resistir/Y un aire demasiado tenso/Si al menos estuvieras aquí/Mi cuerpo procesado/Al ritmo de su corazón/Estoy desesperado/Soy tan vulnerable a tu amor/
/Acuéstate, levántate/No puedo seguir así, oh, no/Apágalo, enciéndelo/No puedo seguir así, oh, no/
/Acuéstate, levántate/No puedo seguir así, oh, no/Apágalo, enciéndelo/No puedo seguir así, oh, no/

Trátame suavemente

/Alguien me ha dicho/Que la soledad/Se esconde tras tus ojos/Y que tu blusa/Atora sentimientos/Que respiras/
/Tenés que comprender/Que no puse tus miedos/Donde están guardados/Y que no podré quitártelos/Si al hacerlo me desgarras/
/No quiero soñar mil veces las mismas cosas/Ni contemplarlas sabiamente/Quiero que me trates suavemente/
/Te comportas de acuerdo/Con lo que te dicta, cada momento/Y esta inconstancia, no es algo heroico/Es más bien algo enfermo/
/No quiero soñar mil veces las mismas cosas/Ni contemplarlas sabiamente/Quiero que me trates suavemente/
/No quiero soñar mil veces las mismas cosas/Ni contemplarlas sabiamente/Quiero que me trates suavemente/
/Quiero que me trates suavemente/Quiero que me trates suavemente/Suavemente/Suavemente/Suavemente

Dietético

/Dietético/Dietético/
/Somos un conjunto dietético/Giramos una onda dietética/Canciones de amor con sacarina/Con menos de una caloría/
/Dietético/Dietético/
/Somos un conjunto dietético/Mejoramos un mensaje genético/Sacude tu cuerpo libre/Consume que no hay peligro (¡peligro no!)/

/Dietético/Dietético/
/Somos un conjunto dietético/Buscando el paraíso estético/Nuevas mentes descremadas/Siluetas de gimnasia/
/Dietético/Dietético/
/Viviendo una nada dietética/Soñando con una cama sintética/Te quiero pero estás tan gorda/Presiento que no sos moderna (¡moderna no!)/
/Oh oh oh oh oh (bis)/
/El régimen se acabó, ¡se acabó!/ (bis)

Tele-ka

/Déjalo ser/Déjalo sacudirse bien/No hay trampa en esto/Ya vas a ver/Como tu cuerpo se abre/No esperes más de mi/
/Tele/Telequinesis/Moverás tus pies/
/Tele/Telequinesis/Moverás tus pies/
/Aumentan decibeles que quiebran las paredes/Saltemos todos/Con tanta fuerza, con tanta electricidad/Tenemos que entender/
/Tele/Telequinesis/Moverás tus pies/
Tele/Telequinesis/Moverás tus pies/
/No esperes más de mí (bis)/
/Déjalo ser/Déjalo sacudirse bien/No hay trampa en esto/Ya vas a ver/Como tu cuerpo se abre/No esperes más de mi/De mí/De mí, ¡oh!
/No esperes más de mí (bis)/

Ni un segundo

/Rápido/Que no nos ven/Rápido/No te quedes/Rápido/Hay que bailar/Rápido/Cada vez más rápido/
/No sé señor/No tengo idea donde están mis documentos/Para el bien/
/Rápido/No hay más lugar/Rápido/Prohibido estacionar/Rápido/Acelerar/Rápido/Exceso de velocidad/
/No sé doctor/No sé muy bien si es mi muñeca o mi reloj/Automático/
/Rápido/Que pierdo el tren/Rápido/Que ya aumentó/Rápido/La información/Rápido/¿Qué día es hoy?/¿Qué día es hoy?/
/No sé, mi amor/No tengo idea dónde hay aire para/Respirar/

/Sólo tenemos una hora/Sácate todo de una vez/¿A dónde vas?/
/No sé mi amor/No sé muy bien si es que te quiero o es que/Ya no nos queda ni un segundo/Y no te has desvestido aún/
/¿A dónde vas? Rápido/ (bis)

Un misil en mi placard

/Refugiados sobre el diván/Gustándonos/Agitados por nuestras formas/Buscándonos/Algo ocurrió/Una extraña sensación/Un presentimiento/Tuve que dejar/De hacer el amor/En el momento/
/Fui en busca de un abrigo/Hacía frío/Encendí un cigarrillo/Tenía miedo/Y ahí lo vi/
/Un misil en mi placard/En mi placard/Un modelo para armar/Pero nunca para desarmar/
/Te miré tristemente/Tristemente/No hay más tiempo que perder/Sonreíste/Estaba ahí/
/Un misil en mi placard/En mi placard/Un modelo para armar/Pero nunca para desarmar/
/Aquí también/Creías que estabas lejos/Aquí también/Creías que estabas lejos/

El tiempo es dinero

/Te están tocando justo ahí/Donde no puedes elegir/
/Cuidado con Dorian Grey/Y su espejo retrovisor/Su espíritu de kermesse/Miralo de lejos/Dorian Grey/
/Si no andas despierta/Se roba tu ropa interior/Braguetas abiertas/No importa el dolor/Solo esa falta de amor/
/Te están tocando justo ahí/Donde no puedes elegir/Dorian Grey/Dorian Grey/
/Cuidado con Dorian Grey/El tiempo es dinero/Mantiene su juventud/Usando polietileno/Comprado en algún pornoshop/
/Te están tocando justo ahí/Donde no puedes elegir/Te están tocando justo ahí/Donde no puedes elegir/

Afrodisíacos

/Desperté/Desperté/Con los pies helados/¿Dónde estás?/¿Qué pasó anoche?/No recuerdo bien/Sólo un mal olor/Manchas en el techo/
/Bailando hasta cambiar la piel/Sorbiendo esa poción salvaje/
Afrodisíacos/Afrodisíacos/Afrodisíacos/Afrodisíacos/

/Bailando hasta cambiar la piel/ (bis)

Mi novia tiene bíceps

/Gimnasia por la tarde/Sesiones de karate/Se pone impenetrable/Sera muy saludable/
/Pero no puedo discutir con ella/Lo intento y me atropella/
/Problemas con amigos/Seguir así es nocivo/Bailando apretados/Me siento asfixiado/
/Este ritmo insoportable/Y mi estado lamentable/
/Seguro que se cree super-niña/
/Mi novia tiene bíceps (ojo con lo que le dices)/Mi novia tiene bíceps (ojo con lo que le dices)/
/Mi novia es dinamita/Que dulce criatura/Extraño su belleza/Yo soy un complemento de sus pesas/
/Sigue igual de caprichosa/Pero ahora es musculosa/
/Seguro que se cree super-niña/
/Mi novia tiene bíceps (ojo con lo que le dices)/Mi novia tiene bíceps (ojo con lo que le dices)/
/Mi novia, mi novia, mi novia tiene bíceps/ (bis)

Álbum: Nada personal

Nada personal

/Comunicación sin emoción/Una voz en off con expresión deforme/Busco algo que me saque este mareo/Busco calor en esa imagen de vídeo/
/Nada, (¡oh! ¡oh! ¡oh!)/Nada personal (¡oh! ¡oh! ¡oh!)//Nada, (¡oh! ¡oh! ¡oh!)/Nada personal/
/Ella no puede pensar que está aburrida/De tanto simular cayó dormida/Busco en TV algún mensaje entre líneas/Busco alguien que sacuda mi cabeza/
/Y no encuentro nada/Nada, (¡oh! ¡oh! ¡oh!)/Nada personal (¡oh! ¡oh! ¡oh!)/Nada, (¡oh! ¡oh! ¡oh!)/Nada personal/Nada especial/
/Sinceramente/Sería tan bueno tocarte/Pero es inútil/Tu cuerpo es de látex/
/Y no siento nada/
/Nada, (¡oh! ¡oh! ¡oh!)/Nada personal (¡oh! ¡oh! ¡oh!) (bis)/

Cuando pase el temblor

/Yo/Caminaré entre las piedras/Hasta sentir el temblor/En mis piernas/A veces tengo temor, lo sé/A veces vergüenza/¡Oh!/
/Estoy/Sentado en un cráter desierto/Sigo aguardando el temblor/En mi cuerpo/Nadie me vio partir, lo sé/Nadie me espera/¡Oh!/
/Hay una grieta/En mi corazón/Un planeta/Con desilusión/
/Sé/Que te encontraré en esas ruinas/Ya no tendremos que hablar (que hablar)/Del temblor/Te besaré en el temblor, lo sé/Será un buen momento/¡Oh!/
/Hay una grieta/En mi corazón/Un planeta/Con desilusión/
/¡Oh! ¡oh! ¡oh! ¡oh! ¡oh!, el temblor/
/(Despiértame) cuando pase el temblor (bis)/

Si no fuera por…

/Podrías acercarte/Un poco más/Podrías delirarte/Un poco más/Podrías desnudarte/Un poco más/Podrías arriesgarte/Alguna vez/Podrías disociarte/Alguna vez/Podrías excitarte/Alguna vez/
/Podrías divertirte/Podrías sumergirte/Podrías intentarlo/Podrías entenderlo/Si no fuera por…/
/Podrías conquistarme/Podrías trastornarme/Podrías provocarme/Si lo quisieras/
/Podrías motivarme/Podrías invadirme/Podrías vulnerarme/Si lo quisieras/
/Podrías divertirte/Podrías sumergirte/Podrías intentarlo/Podrías entenderlo/Si no fuera por…/
/De vez en cuando viene bien/De vez en cuando viene bien/
/Podrías divertirte/De vez en cuando/Podrías sumergirte/De vez en cuando/Podrías intentarlo/De vez en cuando/Podrías entenderlo/De vez en cuando/Podrías divertirte/De vez en cuando/Podrías sumergirte/De vez en cuando/Podrías intentarlo/De vez en cuando/Podrías entenderlo/Si no fuera por…/

Ecos

/Ecos/Los mismos instantes/Ecos/Cubriendo mi soledad/
/Estoy moviéndome/Con mis propios latidos/Llenando vacíos/Todo es tan igual/Tan previsible/Tan frío/
/Ecos/Formas que se repiten/Ecos/Saturan mis sueños/
/Estoy moviéndome/Con mis propios latidos/Llenando vacíos/Todo es tan igual/Llenando vacíos/Todo es tan normal/Tan frío/

Danza rota

/Las luces me queman la cara/No te puedo hallar/Como salir de este castigo/Soy prisionero de un ritmo cruel/Aquí estoy resquebrajándome/
/Hay anarquía en mis movimientos/Y al mismo tiempo alguien los controla/Se van cayendo mis ligamentos/Yo no puedo ser libre sin vos/
/Dame/Dame una pista/Algún rastro/Para hallarte/Estoy bailando una danza rota/Quisiera escaparme/
/Las luces me queman las manos/Con la depresión nadie puede detenerse/Soy una mueca absurda/Fingiendo diversión deseándote/
/Dame/Dame una pista/Algún rastro/Para hallarte/Estoy bailando una danza rota/Quisiera escaparme/ (bis)

El cuerpo del delito

/En un instante el mito estallo/Detrás de mí/Detrás de vos/Sombras/Implacables detectives que persiguen/Persisten/
/No tienen pruebas ni identikits/No es posible la reconstrucción/Volé en pedazos todo vestigio/Comprometedor/
/Vámonos/Salgamos de la habitación/Escondámonos/En algún lugar seguro/Así está bien/Ni la CIA, ni la KGB/Ni el FBI/No esta vez/No podrán encontrar/
/El cuerpo del delito/ (bis)
/Cada uno es su propio delator/Su propio infierno individual/Yo tengo a mano mi interruptor/Detonador artificial/
/Vámonos/Salgamos de la habitación/Escondámonos/En algún lugar seguro/Así está bien/Ni la CIA, ni la KGB/Ni el FBI/No esta vez/No podrán encontrar/
/El cuerpo del delito/ (bis)

Estoy azulado

/Sola/Vino a mi ficción/Sin dudar/A acompañarme/Signos/Sin traducción/Silencio/Insuperable/
/¿Cuánto habré cambiado?/¿Qué se habrá gastado?/Podría comunicarme/Pero siento tanto la erosión/

/Cerca de su atracción/Tropiezo/Con mis manos/Sufro/Otra mutación/Un color azulado
/Algo está ligándome/Cuando estoy azulado/Quiero recuperarme a su lado/
/A su lado/A su lado/Cambiaría de color/A tu lado ¡oh!/A su lado/Cambiaría de color/A tu lado ¡oh!/
/Porque algo está ligándome/Cuando estoy azulado/Quiero recuperarme/
/Estoy azulado/A su lado/A su lado/

Imágenes retro

/Debo tomar el antídoto/Para romper con la rigidez/Vivo como un sonámbulo/Buscando pliegues en la pared/
/Telarañas/Sueño con telarañas/Telarañas/Que cuelgan de mi/
/Esto parece un museo de cera/Un simulacro demasiado real/Debo encontrar algún sitio afuera/Debo cambiar la escena entre/
/Telarañas/Sueño con telarañas/Telarañas/Que cuelgan de mi/
/Mis ojos perciben otra vez/Imágenes retro/Así es la trama de este film/Tu propio reflejo/
/Mis ojos perciben otra vez/Imágenes retro/Reproduciéndose sin fin/Dejándome inmóvil entre/
/Telarañas/Sueño con telarañas/Telarañas/Que cuelgan de mí/

Juegos de seducción

/Voy a ser tu mayordomo/Y vos harás el rol de señora bien/O puedo ser tu violador/En mi imaginación/Esta noche todo lo puede/
/Te llevaré hasta el extremo/Te llevaré (¡eh! ¡eh! ¡eh!)/Abrázame/Este es el juego de seducción/
/Estamos solos en la selva/Nadie puede venir a rescatarnos/Estoy muriéndome de sed/Y es tu propia piel/La que me hace sentir este infierno/
/Te llevaré hasta el extremo/Te llevaré (¡eh! ¡eh! ¡eh!)/Abrázame/Este es el juego de seducción/ (bis)
/Estoy muriéndome de sed/Y es tu propia piel/La que me hace mover/Me hace mover/Me hace mover, en extremos/

Observándonos (satélites)

/Fuera, fuera, fuera de mi órbita/Apaguen ese monitor/
/Fuera, fuera, fuera de la atmósfera/Es donde me siento mejor/

/Déjenme, déjenme/Retiren el bloqueo/Déjenme, suéltenme/Quiero dar un paseo/
/Si, a nuestro alrededor/Satélites, satélites/Si, observándonos/
/Fotos, fotos, fotos en tu cama/Vigilan cada sensación/
/Las calles peligran/Los bares se cierran/Cuidado con la colisión/
/Si, a nuestro alrededor/Satélites, satélites/Si, observándonos/
/Fuera, fuera, fuera de mi órbita/Apaguen ese monitor/
/Fuera, fuera, fuera de la atmósfera/Es donde me siento mejor/
/Si, a nuestro alrededor/Satélites, satélites/Satélites, satélites/Satélites, satélites/Si, observándonos/

Álbum: Signos

Sin sobresaltos

/Acaso pensabas sentarme/A ver la lluvia de meteoritos desde tu cama/Querías un paraíso de niños prodigios/Algo de blanca, algo de fama/Es inútil tomarte en serio/Imagino que siempre hay un reino para destronar/ Y luego, olvidar/
/Perdón, pero alguien gritó/Alguien lloró/Realidad y ficción/
/Es un absurdo diseño de pensamientos/Nube ditóxica sin dirección/Nadie perturbará tus sueños querida/Todo está justo, todo estudiado/Equilibrado/
/Perdón, pero alguien gritó/Alguien lloró/Realidad o ficción/
/No podrás cenar sin tu noticiero/No podrás hacer tu digestión/Sin sobresaltos/
/Acaso pensabas sentarte/A ver la lluvia de meteoritos desde tu cama/Es inútil tomarte en serio/Imagino que siempre hay un reino para destronar/ Y luego, olvidar/
/Perdón, pero alguien gritó/Alguien lloró/Realidad o ficción/
/No podrás meter tus manos en el cenicero/No podrás vaciar tu cargador/Sin sobresaltos/

En camino

/La tarde está cayendo en tus ojos/Un auto en el vacío y la niebla, otra vez/
/Un rumor debajo de la piel/Casi sin querer/Estamos en camino entre los espejismos/
/Deslizándonos/Hay sombra alrededor/Vemos pasar montañas de piedra otra vez/
/Por favor no leas el cartel/Ni anuncios de ayer/No puedo esperarte hasta fin de siglo/
/Quiero sentir tu cuerpo acercándose/Quiero encontrar un paraíso no volver/
/Un rumor debajo de la piel/Casi sin querer/Estamos en camino entre los espejismos/

/No me asustan los desvíos/Los puentes/
/Sólo quiero seguir/Acercándome/Acercándome/Puedo encontrar ese paraíso/Acercándome, acercándome
/Por favor no leas el cartel/ Y casi sin querer/Estamos en camino hasta fin de siglo/

El rito

/Soy un profanador/Estoy desafiando al tiempo/Ya ves mi transgresión/Es procurar tenerte/El cielo entiende que mi obsesión/Está llegando a un limite/El desierto, al menos hoy/No parece, no parece tan/
/Sueles encontrarme en cualquier lugar/Y ya lo sabes nada es casualidad/Tu misteriosa forma me lastimará/Pero a cada segundo estaré más cerca/
/Paralizándome jamás podré esperarte/Y no tengo porque esperar /En un altar de sacrificios/Solo meterme en tu ritual/Y descifrar tu enigma/Tal vez no hablar de más (¡shhh!)/El silencio no es tiempo perdido/
/Sueles encontrarme en cualquier lugar/Y ya lo sabes nada es casualidad/Tu misteriosa forma me lastimará/Pero a cada segundo estaré más cerca/
/Desafiando al rito/Destruyendo mitos/
/Sueles encontrarme en cualquier lugar/Y ya lo sabes nada es casualidad/Tu misteriosa forma me lastimará/Pero a cada segundo estaré más cerca/Y desafiando al rito/
/Destruyendo mitos/Desafiando al rito/

Final caja negra

/Y sin embargo sabes/Me mantendrás distante/Y sin embargo/Aún puedes abrirla/
/Luces como preparado/Para una muerte elegante/Y sin embargo lates/Aún puedes abrirla/
/Y sin embargo vuelves/De lo contrario vienes/Y sin embargo/Aún puedes abrirla/
/Agotas lo imprevisible/Entre tus blindados brazos/Y sin embargo hay rastros/Aún puedes abrirla/
/Y sin embargo esperas/Un laberinto sin sorpresas/Y sin embargo/Aún puedes abrir tu caja negra/

Prófugos

/Somos cómplices los dos/Al menos sé que huyo porque amo/Necesito distensión/Estar así despierto/Es un delirio de condenados/
/Como un efecto residual/Yo siempre tomaré el desvío/Tus ojos nunca mentirán/Pero ese ruido blanco/Es una alarma en mis oídos/
/No seas tan cruel/No busques más pretextos/No seas tan cruel/Siempre seremos prófugos los dos/
/No tenemos dónde ir/Somos como un área devastada/Carreteras sin sentido/Religiones sin motivo/Como podremos sobrevivir/
/No seas tan cruel/No busques más pretextos/No seas tan cruel/Siempre seremos/Siempre seremos prófugos los dos/
/Ven, no seas tan cruel/No busques más pretextos/No seas tan cruel/Siempre seremos prófugos/

No existes

/Alguna vez fue que planeamos/Hacernos todo el daño de una vez/Dictando una sentencia desafiante/
/No existes/ (bis)
/La polaroid sobre la silla/Un brillante truco de apariencia/Tu presencia es mi pesadilla/
/No existes/ (bis)
/Como un extraño tic nervioso/Arrojo palabras/Gestos contra la pared/
/Toda una noche embalsamados/Golpeé las mismas caras una y otra vez/Temí por mi cerebro aprisionado/En una trama vulgar/
/Quizás deba tomarme una revancha/Aún tenemos cuentas que saldar/Deslizaré mi puño por tu espalda/
/No existes/ (bis)
/Como un extraño tic nervioso/Arrojo palabras/Gestos contra la pared//Pulso salvaje/Destellos contra la pared/
/No existes/

Persiana americana

/Te prefiero fuera de foco/Inalcanzable/Yo te prefiero irreversible/Casi intocable/

/Tus ropas caen lentamente/Soy un espía, un espectador/Y el ventilador desgarrándote/Sé que te excita pensar hasta donde llegaré/
/Es difícil de creer/Creo que nunca lo podré saber/Solo así yo te veré/A través de mi persiana americana/
/Tus ropas caen lentamente/Soy un espía, un espectador/Y el ventilador desgarrándote/Sé que te excita pensar hasta donde llegaré/
/Es difícil de creer/Creo que nunca lo podré saber/Sólo así yo te veré/A través de mi persiana americana/
/Lo que pueda suceder/Las desfuerzas para comprender/Solo así yo te veré/A través de mi persiana americana/
/Difícil de creer (difícil de creer)/Lo que nunca lo podré saber/Solo así yo te veré/A través de mi persiana americana/

Signos

/No hay un modo/No hay un punto exacto/Te doy todo/Y siempre guardo algo/
/Si estás oculta/Como sabré quién eres/Me amas a obscuras/Duermes envuelta en redes/
/Signos/Mi parte insegura/Bajo una luna hostil/Signos, oh/
/Mar de fondo/No caeré en la trampa/Llámame pronto/Acertijos bajo el agua/
/Si algo cedes/Calmaré tu histeria/Con los dientes/Rasgaré tus medias/
/Signos/Mi parte insegura/Bajo una luna hostil/Signos, oh/
/Signos/Uniendo fisuras/Figuras sin definir/Signos, oh/ (bis)

Álbum: Doble vida – Día común

Picnic en el 4to. B

/Hay una que no puede parar de hablar de glamour/Y él solo piensa en comer su fruta prohibida/Mi majestad se ha perdido entre una multitud/Mojando la alfombra con sus sueños de divas/
/Picnic en el 4ºB/Es una cuestión de voltaje/Picnic en el 4ºB/Ya me acostumbraste/
/Golpean la puerta por décima vez/Es que falta alguien por venir/Cuando me suba esta cara de gaste/Y me baje el alcohol/Entre el alud podre asomar mi nariz/Y salir a la calle/
/Picnic en el 4ºB/Es una cuestión de voltaje/Picnic en el 4ºB/Ya me acostumbraste/

/Prefiero vagar sin sentido/A empapelar mi habitación/Creí cambiar aquel sonido/Y aquí estoy/Bailando esta maldita canción/Esta no es mi noche/
/Picnic en el 4ºB/Picnic/Ya me acostumbraste/

Los languis

/Sólo una hora más en silencio/El tiempo para firmar/Mi nombre en tu cuello/Dejarte una marca/Un tatuaje eterno/Antes que todos vuelvan/A hablar de dinero/
/Porque/Cuando se acabe la fiesta/La tribu estará sedienta/Sera el momento del baile/De los languis/
/Hay sólo una hora para algo prohibido/Un tiempo de blandos/Un tiempo de rígidos/Quisiera encontrar/El golpe preciso/El lugar en tu piel/Para hincar mis colmillos/
/Cuando se acabe la fiesta/La tribu estará sedienta/Sera el momento del baile/De los languis/Lánguidos

En la ciudad de la furia

/Me verás volar/Por la ciudad de la furia/Donde nadie sabe de mí/Y yo soy parte de todos/
/Nada cambiará/Con un aviso de curva/En sus caras veo el temor/Ya no hay fábulas/En la ciudad de la furia/
/Me verás caer/Como un ave de presa/Me verás caer/Sobre terrazas desiertas/Te desnudaré/Por las calles azules/Me refugiaré/Antes que todos despierten/
/Me dejarás dormir al amanecer/Entre tus piernas/Entre tus piernas/Sabrás ocultarme bien y desaparecer/Entre la niebla/Entre la niebla/
/Un hombre alado/Extraña la tierra/
/Me verás volar/Por la ciudad de la furia/Donde nadie sabe de mí/Y yo soy parte de todos/
/Con la luz del sol/Se derriten mis alas/Solo encuentro en la oscuridad/Lo que me une/Con la ciudad de la furia/
/Me verás caer/Como una flecha salvaje/Me verás caer/Entre vuelos fugaces/Buenos Aires se ve/Tan susceptible/Ese destino de furia es/Lo que en sus caras persiste/
/Me dejarás dormir al amanecer/Entre tus piernas/Entre tus piernas/Sabrás ocultarme bien y desaparecer/Entre la niebla/Entre la niebla/
/Un hombre alado/Prefiere la noche/

Lo que sangra (la cúpula)

/Yo conozco ese lugar donde revientan las estrellas/Yo conozco la escalera en espiral hacia la cúpula//Los rayos X no penetran/Los oscuros vidrios de una limousine/
/Te rescataré, te rescataré/Los guardianes pierden el honor mientras desfilan/Hay tanto fraude a nuestro alrededor/(Comprenderás)/
/Es amor lo que sangra/Desde el cielo en la cúpula//Es amor lo que sangra/Sobre el techo en la cúpula/
/Yo conozco ese lugar donde todos se la creen/Yo conozco la salida de emergencia que nos salvará/Cruje tu nombre en las paredes/Si sé que esperas no podré dormir/
/Te rescataré, te rescataré/Los guardianes pierden el honor, aprovechemos/Hay tanta cama a nuestro alrededor/(Y verás que)/
/Es amor lo que sangra/Desde el cielo en la cúpula//Es amor lo que sangra/Sobre el techo en la cúpula/

En el borde

/Ansiedad/Mirada ausente/No debería esperar/No hay sosiego/En este tiempo ciego de amor/
/Está en el borde/Sobre algún final/Baila el hombre/Que arderá en su piel/
/Mientras canta/Una sirena viola un cristal/Frivoliza sus anhelos/Mujer sin piedad/
/Está en el borde/Sobre algún final/Grita el nombre/De quien la hace infiel/
/No hablaré del final/No hablaré del final/
/Casi acostumbrado encuentro/Frio impuntual/
/En el lugar registra el cielo/Todo lo que puede amar/
/Está en el borde/No hablaré del final/Por ninguna razón/
/En silencio despertarás/De tu historia de amor/Cuando arrojes al mar/Las cenizas de la pasión/No hablare del final/Por ninguna razón/

Día común – Doble vida

/Levantarás el pulgar/Te mostraré mi guarida/No te entregarás/Como piloto de prueba/
/Hoy no serás el rehén/De esos rumores de guerra/Cuidaremos la flor/En este planeta de arena/
/Es un día común/Un día común en la superficie/Dame un día común/Un día común/Emociones simples/
/Sólo tenemos una doble vida/Sonríe por mí/Doble vida/

/¿Dónde está ese pase especial/Para salir del subsuelo?/Si después del temblor/Hay sólo máscaras chinas/Y tu reencarnación/Tropezando en la avenida/
/Es un día común/Un día común en la superficie/Dame un día común/Un día común/Emociones simples/
/Sólo tenemos una doble vida/Sonríe por mí/Doble vida/Hazlo por mí/Todos tenemos una doble vida/Sonríe por mí/Doble vida/Hazlo por mí/
/Si después del temblor/Hay sólo máscaras chinas/Y tu reencarnación/Tropezando en la avenida/
/Sonríe por mí/Sólo tenemos una doble vida/Hazlo por mí/Doble vida/Sonríe por mí/Todos tenemos una doble vida/Hazlo por mí/Siempre quisimos esta doble vida/Hazlo por mí/

Corazón delator

/Un señuelo/Hay algo oculto en cada sensación/Ella parece sospechar, parece descubrir/En mi debilidad/Los vestigios de una hoguera/
/Oh mi corazón se vuelve delator/Traicionándome/
/Por descuido/Fui víctima de todo alguna vez/Ella lo puede percibir/Ya nada puede impedir/En mi fragilidad/Es el curso de las cosas/
/Oh mi corazón se vuelve delator/Se abren mis esposas/
/Un suave látigo/Una premonición/Evocan llagas en las manos/Un dulce palpito/La clave intima/Se van cayendo de mis labios/
/Un señuelo/Hay algo oculto en cada sensación/Ella parece sospechar, parece descubrir/En mí que aquel amor/Es como un océano de fuego/
/Oh mi corazón se vuelve delator/La fiebre volverá de nuevo/
/Un suave látigo/Una premonición/Evocan llagas en las manos/Un dulce palpito/La clave intima/Se van cayendo de mis labios/Como un mantra/De mis labios/

Terapia de amor intensiva

/Tal vez juguemos toda la vida aquí/Donde la asfixia no pueda abatir/No morirá lo que debe sobrevivir/A una terapia de amor intensiva/
/Si algo está enfermo/Está con vida/Lo que tus labios no puedan besar/Se esfumará/Y no escucharás más palabras lascivas/En la terapia de amor intensiva//Intensiva/
/Lo sucedido nos lastima/Nuestro pasado nos suele matar/Credulidad/Solo puede sobrevivir/Nuestro amor en terapia intensiva/Incentiva/Intensiva/

/Haré lo que me pidas/Haré que me lo pidas/ (bis)

El ritmo de tus ojos

/Muéstrame tu cruz/El ritmo de tus ojos/Son parte del imán/Que me aleja de este mundo/
/Aquí no queda nada en pie/Como un castigo/
/Muéstrame tu soul/El ritmo de tus ojos/El amor no es tan certero/Como este tiempo hipnótico/
/Algún consuelo debe haber/Algún abrigo/Te doy palabras de placer/Hablarte sucio al oído/
/Tienes el cóctel que envenenará/Mi soledad/
/Un flas sobre tu rouge/Y el ritmo de tus ojos/Impulso homicida/Escena repetida/
/Aquí no queda nada en pie/Como un castigo/
/Tienes el cóctel que envenenará/Mi soledad/
/Estoy solo y con mis botas llenas de lluvia/Y vos bailando con las medias hasta la rodilla/Todo es una veloz película muda/Se cuando mientes/Se cuando dudas/
/Tienes el cóctel que envenenará/Mi soledad/Tienes el cóctel que envenenará/Tienes el cóctel que envenenará mi soledad/Tienes el cóctel que envenenará/
/Es el ritmo de tus ojos/

Álbum: Canción animal

En el séptimo día

/Odio este domingo híbrido de siempre/Me da igual, me da igual/Es un beso en la pantalla del autocine/Sin gozar, sin gozar/
/El ojo de la aguja/La punta de mi lengua/Es igual, es igual/
/En el comienzo fue un big-bang y fue caliente/Revolver, revolver/Sobre los títulos vi caer tu nombre/Y reaccioné, reaccioné/
/Sólo Dios sabe que es el séptimo día/El abismo y la luna/En el séptimo día/No descansaré/
/En este tiempo anfibio temo perderte/Por volar, por volar/El reino de los cielos/La llave del averno/Es igual, es igual/
/En el séptimo día/El abismo y la luna/En el séptimo día/
/Sólo Dios sabe que es el séptimo día/El abismo y la luna/En el séptimo día/No descansaré/

Un millón de años luz

/No vuelvas/No vuelvas sin razón/No vuelvas/Estaré a un millón de años luz/
/Cuando el mundo enmudece/Y las promesas engañan/Nos revolcamos en el jardín/Por donde nadie pasa/
/Del fuego vino el diluvio/La nave vuelve a partir/Y mi alimento son las cenizas/De una noche larga/
/No vuelvas/No vuelvas sin razón/No vuelvas/Yo estaré a un millón de años luz de casa/
/De las historias pasadas/Ya no me aturde saber/Ella conoce mi perversión/De una noche larga/Y esta noche es larga/
/No vuelvas sin razón/No vuelvas/Estaré a un millón de años luz de casa/
/No vuelvas/Estaré a un millón de años luz de casa/ (bis)

Canción animal

/Hipnotismo de un flagelo/Dulce, tan dulce/
/Cuero, piel y metal/Carmín y charol/
/Cuando el cuerpo no espera lo que llaman amor/
/Cada lágrima de hambre/El más puro néctar/
/Nada más dulce/Que el deseo en cadenas/
/Cuando el cuerpo no espera lo que llaman amor/Más se pide y se vive/Canción animal/Canción animal/
/No me sirven las palabras/Gemir es mejor/
/Cuando el cuerpo no espera lo que llaman amor/Más se pide y se vive/Canción animal/Canción animal/

1990

/No habrá remedio infalible/Te confiaré/Las almas son tan corruptibles/Que no querrás saber/
/De mí, sólo lo que ves/Conseguirás de mí/
/Te confiaré/Y no querrás saber/
/Anclado en 1990/Los dioses no saldaron cuentas/Para poder salir/
/De mí, sólo lo que ves/Conseguirás de mí/
/Naturaleza insaciable/Cavaré entre tus labios/Hoy lloverá y se abrirá la tierra/Baby, please/

/De mí, sólo lo que ves/Conseguirás de mí/De mí, sólo lo que ves/Conseguirás de mí/De mí, verás/Lo que quiero/Conseguirás de mi/Verás lo que quiero/
/¿Qué conseguirás de mí?/Anclado en 1990/

Sueles dejarme solo

/Nena, nunca voy a ser un superhombre/Y sueles dejarme solo/
/Estoy abriendo el juego, un juego eléctrico/Y sueles dejarme solo/
/Ay, Ay, Ay... (sin respuesta)/
El riesgo es el camino, es tan intenso/Y sueles dejarme solo/
/Afuera el frío embiste/Adentro el vértigo/Y sueles dejarme solo/
/Ay, Ay, Ay.../
/Nena nunca voy a ser un superhombre/Y sueles dejarme solo/

Hombre al agua

/Meses navegando/Tierra a la vista/Todo volverá a ser como fue/
/Las luces de la costa/Son faros del pasado/Todo volverá a ser como fue/
/Y cuando salto de cubierta/Y me abandono a la corriente/
/Nuevas formas crecen/Son tan atractivas/Quiero descansar de todo ayer/
/Y voy flotando por el río/Voy envuelto en la corriente/
/Hombre al agua/Voces que se agitan/Hombre al agua/Barco a la deriva/
/Y voy flotando por el río/Descansando en la corriente/
/Hombre al agua/Voces que se agitan/Hombre al agua/Barco a la deriva/
/Amaneció/Abre los ojos/Me iré con estas olas/No estés preocupada/Todos gritarán:/"¡Hombre al agua!"/
/Voces que se agitan/Barco a la deriva/

De música ligera

/Ella durmió/Al calor de las masas/Y yo desperté/Queriendo soñarla/
/Algún tiempo atrás/Pensé en escribirle/Que nunca sorteé/Las trampas del amor/
/De aquel amor/De música ligera/Nada nos libra/Nada más queda/
/No le enviaré/Cenizas de rosas/Ni pienso evitar/Un roce secreto/
/De aquel amor/De música ligera/Nada nos libra/Nada más queda/ (bis)

Entre caníbales

/Una eternidad/Esperé este instante/Y no lo dejaré/Deslizar/En recuerdos quietos/Ni en balas rasantes/Que matan/
/¡Ah! Come de mí/Come de mi carne/¡Ah! Entre caníbales/¡Ah! Tómate el tiempo en desmenuzarme/¡Ah! Entre caníbales/
/Entre caníbales/El dolor es veneno, nena/Y no lo sentirás hasta el fin/Mientras te muevas lento/Y jadees el nombre/Que mata/
/¡Ah! Come de mí/Come de mi carne/¡Ah! Entre caníbales/¡Ah! Tómate el tiempo en desmenuzarme/¡Ah! Entre caníbales/
/Una eternidad/Esperé este instante/Una eternidad/Esperé este instante

Té para tres

/Las tazas sobre el mantel/La lluvia derramada/Un poco de miel/Un poco de miel no basta/
/El eclipse no fue parcial/Y cegó nuestras miradas/Te vi que llorabas/Te vi que llorabas por él/
/Té para tres/
/Un sorbo de distracción/Buscando descifrarnos/No hay nada mejor/No hay nada mejor que casa/
/Té para tres/

Cae el sol

/Y cada vez que vuelvo/Tus ecos están/Y querría despertarme/Al fin con vos volver a jugar/
/Cae el sol/ Y aún sigo soñando/Sale el sol/Y no te puedo encontrar/
/Y cada vez que vuelvo aquí/Siento que vos/Me arrojaste a la inercia/Sin novedad, sin excepción/
/Cae el sol/Y aún sigo soñando/Sale el sol/Y no te puedo encontrar/
/Y cada vez que vuelvo/Mismo final/Afuera el mundo sigue/Soy uno más buscando en el mar/
/Cae el sol/
/Un extraño destino/Una oscura verdad/Tan sólo tropiezos/Amar o callar/Anduve caminando por calles al azar/Por calles vacías/Buenos Aires/Buenos Aires/Humedad/
/Cae el sol/
/Sale el sol/
/Y cada vez que vuelvo/

/Cae el sol/
/Y cada vez que vuelvo aquí/Sale el sol/
/Y cada vez que vuelvo/Sale el sol/

Álbum: Dynamo

La secuencia inicial

/La secuencia inicial corre/Ninguno de los dos lo ha advertido/
/Miro atrás y veo la razón/Nunca fuiste una canción/
/Te oigo entrar/Deseo darte un nombre nuevo/
/Busco algún lugar neutral/Tal vez mi curiosidad/Es más grande que tu miedo/
/Desvarié//Quedé flotando así/Sin tocar el suelo/
/Voy a entrar//Dejémonos caer/Caer/
/Mójate los labios y sueña/ (bis)

Toma la ruta

/No preguntes más por mí/Nadie sabe nada/No estés preocupada/Yo la paso bien/
/Después de tanto andar, tanto andar//Estás en el mismo lugar, mismo lugar/
/Probaste luna y bebiste cielo/Y siempre sueñas con volver/A los viejos buenos tiempos/
/Después de tanto andar, tanto andar/Estás en el mismo lugar, mismo lugar/
/Sal del camino y toma la ruta/Será diferente, diferente, diferente/

Nuestra fe

/Bajo esta piel/Que estoy mudando/Encendí un amanecer/Que no para de crecer/Que no para de crecer/
/Y con el sol de abril/Y sin saber por qué/Estoy sudando en nuestra fe/Que no para de crecer/Que no para de crecer/
/Tengo aquí el cristal/En mis manos/Ya soy todo un corazón/Que no para de crecer/Que no para de crecer/

En remolinos

/Déjame vivir este sueño/El mejor que he tenido/
/Una flor/Una flor/Otra flor/
/Un maestro/Una causa/Un efecto/
/¿Quién sabrá el valor de tus deseos?/¿Quién sabrá?/
/Gira el sol/Gira el mundo/Gira Dios/
/Energía/Misteriosa/Resplandor/
/Al soltar mi cuerpo en remolinos/Resplandor/
/Otra flor/
/Paraíso/Zona pura/Perfección/
/Florecer mirándote a los ojos/Perfección/
/Florecer mirándote a los ojos/Perfección/
/Florecer los dos, florecer/Florecer los dos, florecer/
/Florecer/

Primavera 0

/Fluorescente azul/Luz que baña mis sentidos/Donde todo empieza a ser real/
/Siempre vuelve a dar/Nuevas chances/Una vuelta más, entera/
/Nena tal vez fui un sueño de otro/Un rumbo incierto/La verdad es que nadie vive sin amor/
/Y ahora estoy aquí/Temblando frágil/En la multitud/Y la espero/
/Primavera 0/Primavera 0/
/El avión se va/Recuerdos del futuro juntos/Goles suenan a la distancia/
/Te espero/
/Primavera 0/

Sweet sahumerio

/Ella juega en el sillón/Está descalza/Algo sobrenatural la desplaza/
/Tiene forma de espiral/¿Quién lo sabe?/Aguas silenciosas cubren su alma/
/Poesía circular/Pez espada/Puedo verla de perfil ondulándose en el mar/
/Como algas en el mar/ (bis)

Camaleón

/Camaleón, se armó la escena justa/Vos y yo juntos somos como un templo/
/El color nos mimetiza/Y el frenesí no suele llegar a tiempo/
/Te mentí y me dejaste hacerlo/Pero igual jamás voy a engañarte/
/Soledad, mi cuerpo sigue ardiendo/Tanto hablar de un sueño recurrente/
/Alguna vez que te perdí el rastro/Sospeché, sabías donde esconderte/
/Y ya no importa saber el final/Sólo amarte y cruzar el fuego/
/¿Cómo sigue esto?/¿Cómo sigue esto?/
/Camaleón, nos quedamos solos/Camaleón, juntos somos como un templo/

Luna roja

/Él salió y dejó la casa vacía/Y se entregó al suave aire del desierto//Entonces la vio/
/La luna roja/Sobre el Mar Negro/Luna roja/
/Primero león, luego cordero/Ruega a Dios/Poder volver del desierto//Desde que vio/
/La luna roja/Sobre el Mar Negro/Luna roja/
/Cuídame, yo te cuidaré/Yo también pagué placeres ciegos/Y no quiero ver/
/La luna roja/Sobre el Mar Negro/Luna roja, luna roja/
/Es peligrosa/Es peligrosa/Es peligrosa/Es peligrosa/Te hace mortal/Te hace mortal/

Ameba

/Toda esa gente dice que te ama/Toda esa gente dice que te odia/Y te vas/Y te vas confundiendo/
/Es como ser ameba/Ni anverso, ni reverso, la ilusión eterna/De que te vas/Y te vas repitiendo/
/Más te olvidas/Más me obligas/A este sentimiento/Más me obligas/Te olvidas/De este sentimiento/
/Sos buena en la cama/Y sabés guardar un secreto/Hasta quebrar tu cuerpo/Y te vas/Y te vas dividiendo/
/La prudencia no es la duda/Y yo caí desprevenido/Hoy lucís tan oportuna/Y me vas/Y me vas conociendo/
/Más te olvidas/Más me obligas/A este sentimiento/Más me obligas/Más te olvidas/De este sentimiento/ (bis)

Claroscuro

/Cuando río de placer y me quedo solo/Suspirando formas de humo/
/Dulce criatura/Nunca estás segura/Soy tan dependiente de tu amor/
/No me sigas, no sé dónde voy/Las cenizas vuelan en un claroscuro/Y me nublan/
/Paso la frontera del dolor suicida/Alma fugitiva, libérame/
/Cuando estés dormida volveré a tocarte/Me confiaste ser tu ángel/Aunque/
/Dulce criatura/Nunca estás segura/Ya no tengas dudas/Soy tan dependiente de tu amor/

Fue

/He llegado hasta el fin/Con los brazos cansados/
/Tantas veces te vi/Simulando un olvido/
/Y eso pasó/
/Me embriagué hasta el vacío/Con tu miel venenosa/
/Fuiste mía y el hastío/Nos llevó al desengaño/
/Y eso pasó/
/Fue/Fue/Y fue/
/Suaves telas sobre el piso/Una parte de la euforia/
/Y lo más resbaladizo/Es creernos sin memoria/
/Y eso pasó/
/Fue/Fue/Y fue/

Texturas

/Son las seis/Tus relieves me despiertan/Después de tanto descansar/
/Tiempo al tiempo de volver/A celebrar/
/Necesito al mundo/Para darme cuenta/Me hace falta/Después de todo/
/Siempre vamos a encontrar/
/Texturas/Texturas/
/Conocer/Mi medida en tu medida/Acariciando/Diferencias/
/Siempre vamos a encontrar/Figuras/
/Necesito al mundo/Para darme vuelta/Más consigues/Más querrás/
/Tiempo al tiempo de volver/A celebrar/Sin culpa/
/Disparé una frase al viento/Y una mujer cayó/

Álbum: Sueño Stereo

Ella usó mi cabeza como un revólver

/Ella usó mi cabeza/Como un revólver/E incendió mi conciencia/Con sus demonios/
/Me vi llegando tarde/Tarde a todo/Después de un baño cerebral/Estaba listo para ser amado/
/Pasa el tiempo y ahora creo que/El vacío es un lugar normal/
/Ella usó mi cabeza/Como un revolver/
/No creerías las cosas/Que he hecho por ella/Cobardemente/Pero sin vergüenza/
/Era una piedra en el agua/Seca por dentro/Así se siente cuando la verdad/Es la palabra sometida/
/Fui tan dócil/Como un guante /Y tan sincero como pude/
/Ella usó mi cabeza/Como un revólver/
/No creerías las cosas/Que he hecho por ella/

Disco eterno

/Me salí/Fuera de contexto/Practicar/No te hace perfecto/
/Poner un disco eterno/Y moverme tornasol/
/Un espíritu/A veces seguro/Otras veces incierto/Quiero descubrir/Por qué este deseo crece/
/Entre los dos/Pasa un meridiano/Latitud/De vidas paralelas/
/Abrir el sueño estéreo/Crear la dimensión/
/Sin disimular/Me voy desnudando/Con cada sonido/Alta fidelidad/Cuando este deseo crece/
/Un espíritu a veces seguro/Otras veces incierto/Vengo a descubrir/Por qué este deseo crece/

Zoom

/Quiero un zoom anatómico/Quiero el fin del secreto/
/Entre tus labios de plata/Y mi acero inolvidable/Quiero un loop/Protagónico/
/Pruébame y verás/Que todos somos adictos/A estos juegos de artificio/
/Voy a hacerte/Un marco porno intenso/Lo que seduce/Nunca suele estar/Donde se piensa/
/Zoom/
/Por aquí ya estuve/Te largas a reír/En tus comisuras/Dame un zoom/
/Luz, cámara y acción/

Ojo de la tormenta

/Calenté la cama y te di de comer/Mi príncipe no se da por vencido/
/Sobrevolando/El ojo de la tormenta/Mi ser/Siempre encuentras la calma/Para ver/
/Va girando a tu alrededor/Como la tierra/La tierra es el mundo/El mundo es la bola/La bola es tu juego/
/Ahora cierra los ojos/Mi ser/Este fue un día agitado/Ya lo sé/
/No hay nada, nada a lo que debas temer/Regresé a mi pieza y encendí la TV/En esta híper historia todos quieren un flash/Y pocos algo para ver/
/En el ojo de la tormenta/Mi ser/El centro del centro es la ausencia/Y tu poder es más/Más de lo que puedes creer/Más, más, más, más

Efecto Doppler

/Oye la frecuencia decaer/Cada vez que me dejas/Te perseguiría hasta el sol/Pero hoy es solo inercia/
/Y un milenio pasa/
/Oye el arco, suena a lágrimas/Cada vez que lo tensas/Y oye las sirenas en el mar/Si es que aún no lo entiendes/
/Es el efecto Doppler/Cuando te alejas de mí//Es el efecto Doppler/Cuando te alejas de mí/Vuelve, vuelve/
/Sostenido por una ilusión/Cae la frecuencia de tu amor/

Paseando por Roma

/Ahora es hora de colgar/Estoy perdido en la línea/
/Son las 12 y te llamé, desespero/
/Pero es mejor decir adiós/E intentar mañana/
/Ahora es hora de volver/Esta noche soy un simulcop/Todo el tiempo me encontré/Dando vueltas/
/Es extraña esta ciudad/O yo estoy fuera de escala/
/Ahora es hora y no fue ayer/Mis amigos/He cambiado/Pero aún mi corazón/Permanece intacto/Tan intacto como ayer/
/Nada más para decir/Sólo hasta mañana/

Moiré

/Me siento tan laxo/Me siento moirè/
/Pastillas de zen instantáneo/Calman mi sed/El dolor clandestino se desvanece/
/Hay cuarto menguante/Suaviza mi voz, suaviza mi voz/
/Cerrá la escotilla nena/Aquí no hay gravedad/
/Afuera oigo truenos lejanos/Y el mundo al revés/
/Odios vs te amo/Oh, Dios, te amo/

Pasos

/Suena el mar/Suena el mar/Prefiero seguir tus pasos/
/Suena el mar/Suena el mar/Prefiero seguirte/
/Tengo mal de alturas/Y aquí vuelan pájaros de oro/Si me mareé es por devoción/
/Yo/Prefiero seguir tus pasos/Prefiero seguir tus pasos/
/Y es igual a un láser/La pasión actúa por reflejo/De uno a dos/De dos a tres/
/Yo/Prefiero seguir tus pasos/Prefiero seguir tus pasos/
/Suena el mar/Suena el mar/
/Y yo/Prefiero seguir tus pasos/Prefiero seguir tus pasos/

Ángel eléctrico

/Ahí va la tempestad/Ya parece un paisaje habitual/Un árbol color sodio/Y la caída de un ángel eléctrico/
/Tengo estática/Y no querría lastimarte de nuevo/Volví sólo y cargado/Por la caída de otro ángel eléctrico/
/Enredado en cables/Estoy al filo de la resignación/Debe ser el hábito de esperar/Que algo quiebre el unísono/
/Un nuevo acorde/Te hace mirarme a los ojos/Aún tengo al sol/Para besar tu sombra/
/Hoy caí/Al dejarte sola/Ya pagué/Por quebrar la calma/

Crema de estrellas

/Lo que irradia esta noche es especial/Sobre el lago resplandecen/Esperaba una tenue aparición/Nebulosa, como siempre/E imaginé su rostro vívido/

Cuando está oscuro/Todo empieza a verse más claro/En mi constelación/

Planta

/Sabia savia por mi cuerpo/Como oro de Acapulco/Voy preparándome/
/No sé qué me pasa/Que ya no puedo volver//Al oír, al oír/Al oír, al oír/
/Tanto irme por las ramas/Ahora recorro las heridas/No fue suficiente fe/
/Una vez por semana/Y ya no puedo volver/Al oír, al oír/Al oír, al oír/
/Mi voz vegetal/Necesito hoy/Tener amarrados los pies/En el aire/Sé que soy nada más que menos/De lo que podría ser/
/Me resisto/A empujarte a otro juego de azar/En el aire/Reverbera el ansia de mi voz/Mi voz vegetal/Vegetal/
/Amor vegetal/

Álbum: Colores santos

Vuelta por el universo

/Hoy que estás esplendida/Y que todo te ilumina/Demos un paseo/
/Vuelta por el universo/Pide algún deseo/
/Nuestras almas al volar/Son las nubes más brillantes/Turbulencias/
/Y entre planetas navegar/Atentos a un sonido/Que no cesa/
/Vuelta por el universo/Vuelta por el universo/
/Alto, cada vez más alto/Alto, cada vez más alto/

Marea de Venus

/Rita es dulce toda la noche/Susy es feliz cuando baila/Frente al espejo/
/Carmen seduce porque no es buena/María sonríe al olvido/Y escapa en su coche/
/Alma pide que la protejas/Julia se esconde/Y en secreto te mira/
/Silvia es tuya solo por un día/Gloria discute lo inútil/Y encuentra la guerra/
/Chicas malas, chicas buenas/Son de la Luna y la marea de Venus/

Cozumel

/Esa luz te lleva/Y todo lo que viste/Se desintegra/Jamás fuiste tan lejos/Encontrando/
/El aire ríe/Sin respuesta/
/El sol, el mar/Flotan y se mezclan/Distancias infinitas/Separan las estrellas/
/El aire ríe/Sin respuesta/
/Esperaste mucho tiempo/Y estas cansada/Te quedas casi dormida/Estas cansada/
/El aire ríe/Sin respuesta/

Pudo ser

/El aire está cargado de suspenso/Diluvia y no hay un taxi/
/Temí/Y pudo ser intuición/
/Verano de muerte/Y resurrección/Creí oír sus pasos/
/O bien//Pudo ser sugestión/
/Felinos en el parque/Doy vuelta la esquina/Desnuda se acerca, presencia feroz/
/O bien/Pudo ser el calor/
/Caemos fulminados por un rayo/Que viene del futuro/
/O bien/Pudo ser la pasión/
/Mientras se deslizan por sus labios/No puedo ya mirarla/Aún desgarra/Cuando escucho su cuerpo pedir/
/Pudo ser un error/Temí/Y pudo ser un error/

Hoy ya no soy yo

/Adivino tu intención/Tienes ganas de subir a verme/Pero hoy ya no soy yo/
/La otra noche te arroje/En un mar cubierto de lava ardiente/Pero hoy ya no soy yo/
/Puede ser un accidente nena/Pero hoy ya no soy yo/
/Paso días flotando/No me esperes/Tengo ganas/
/Adivino tu intención/Tengo ganas de saber quererte/Pero hoy ya no soy yo/Pero hoy ya no soy yo/

La cuerda planetaria

/El camino es muy extenso/El camino no se ve/Nada espera en ninguna parte/No hay alivio en el placer/Es la cuerda planetaria/Que te liga a lo que ves/
/Es la cuerda planetaria, otra vez/Bailarinas recostadas/En un campo sobre un riel/Esperando la llegada/Han soñado con un tren/No será la última noche//Tan solo la última noche/
/No es que estemos/Demasiado lejos/Es que ya no se volver/
/Desde/La cuerda planetaria/Que te liga a lo que ves/Es la cuerda planetaria, otra vez/

Tu medicina

/Despertar mojado/Luego de sufrir/Palizas/
/Tiempo de sentir/Que siempre habrá una cura/Una nueva flor/Caricias/
/Perfumar el aire/Frente a lo peor/Del trance/
/Más que una razón/Esa perla oscura/Es fruto del dolor/La duda/
/Una luz sin fin/Esperando el trago amargo/Tu medicina/Amar la medicina/
/Abrazar lo tierno hasta prescindir/Del miedo/Hasta revivir/Más palabras tuyas/O sólo para oír/La brisa/
/Revisé tu abrigo/Todo estaba ahí/Tus cosas/Todo sigue ahí/Siempre estás tan cerca/Nunca digo adiós/
/Una luz sin fin/Esperando el trago amargo/Tu medicina/Amar la medicina/
/Besaré la cruz/

Colores santos

/Te extraño en las tardes/Quizás no es amor/Lo que me hace buscarte/Las decisiones siempre llegan tarde/Las piezas que quedan jamás encajan/
/Viajando en la luz/Te quiero abrazar/Un beso perfecto/Envuelto en los sueños de inútiles noches/Confusos recuerdos /Colores santos/
/Quizás no es amor/ (bis)
/Yo sé muy bien/Jamás me entendiste y no lo pretendo/Dulce es este viento/Sopla en mi corazón/Arrastra olvidos y no regresan/
/Quizás no es amor/ (bis)
/Cambiar las palabras /Mejor no jurar/Promesas erradas/Cambiar las palabras/
/Quizás no es amor/ (bis)

Álbum: Amor amarillo

Amor amarillo

/Adentro tuyo/Caigo del sol/Adentro tuyo/Es único, es único/
/Cuerpos de luz/Corriendo en pleno cielo/Cristales de amor amarillo/No dejaré que seas fría/Yo podría calentarte/Para abandonarme y renacer/
/Explosiones en tus ojos/Agujeros en la tierra/Y un verde profundo en el mar/Hay algo en el aire/Un detalle infinito/Y quiero que dure para siempre/
/Adentro tuyo/Caigo del sol/Adentro tuyo/Y es único, es único/ (bis)

Lisa

/Lisa tiene un amor de ultramar/Brilla en la oscuridad/Su sabor a la primera vez/Le hace volver a aprender/A respirar/
/Siempre fue divertido correr/Dejar a este mundo detrás/Hoy la atmósfera comprime sus pies/Y ella es mi chica lunar/Chica lunar/
/Mantarraya enséñame más/Tu habilidad de nadar/Ella es mi espejo y refleja lo que soy/Y suele ser duro aprender/A respirar/
/Cuando me hundo en el mar/De la fertilidad/Un silencio visual/Es la fauna abisal/Reflejando el color del sol/

Te llevo para que me lleves

/Te conozco de otra vida/Hoy saldrás por la ventana/Como un puñal/Rasgando las tinieblas/Si te llevo es para que me lleves/
/Sin hablar, sólo roces/Quiero ver tus ojos rojos/Contaré hasta tres/Y llamaré a tu puerta/Yo te llevo para que me lleves/Te llevo para que me lleves/
/Una vida, a otra vida/Para que me lleves/

Pulsar

/En viaje hacia la redención/La luz no deja de pulsar/Creo en el amor/Porque nunca estoy satisfecho/
/Es mi salvaje corazón/Que llega justo a tiempo/Llega justo a tiempo/

/Allí donde quisiste estar/Tan cerca de desesperar/Es que la vida es gas/Y es tan dulce traspasarla/Tu aliento es mi respiración/
/Con mi salvaje corazón/Los vicios no son del cuerpo/Y llega justo a tiempo/Llega justo a tiempo/
/En viaje hacia la redención/La luz no deja de pulsar/Y si la confusión es una predilección humana/Todo puedo perdonar/
/Con mi salvaje corazón/Los vicios no son del cuerpo/Y llegas justo a tiempo/Ahora estoy seguro/

Cabeza de medusa

/Y vuela lejos, hombre/Que nada se interponga/
/La noche repentina/Te vende falsas sombras/Y cuando uno no ama compra/
/Cabeza de Medusa/Su boca es invisible/Se va fijando en tu retina/Seduce de mil formas/Y cuando uno no ama, compra/
/Te llama y no te nombra/Cuando uno no ama compra/
/Ella es la hermana de la luna/Ella es tan viciosa para embriagar/
/Y es más/Te copiará como un espejo y jamás/Jamás, jamás serás su dueño/
/Así que, vuela, vuela lejos/

Avenida Alcorta

/Avenida Alcorta, cicatriz/Hoy volví cansado de hablar de mí/Providencia puede ser azar/Donde estemos juntos será nuestro hogar/
/No sé, no sé dónde estás/Y me vuelvo extraño/
/Esta canción es droga para mí/Un imán que atrae toda la ansiedad/Ya sé, ya llegué hasta aquí/Y no quiero pasarme/
/Avenida Alcorta, cicatriz/Hoy volví cansado de hablar de mí/No sé, no sé dónde estás/Ya sé, ya 7llegué hasta aquí/Y te extraño tanto/
/He encerrado el cielo para ti/No tengo tierra para mí/He encerrado el cielo para ti/Ya no tengo tierra para mí/

Bajan

/Tengo tiempo para saber/Si lo que sueño/Concluye en algo/

/No te apures/Ya más, mi amor/Porque es entonces/
/Cuando las horas bajan/Y el día es tibio sin sol/Bajan/La noche te oculta la voz/
/Y además vos sos el sol/Despacio también/Podes ser la luna/
/Viejo roble del camino/Tus hojas siempre se agitan algo/Nena, nena/Que bien te ves/Cuando en tus ojos/
/No importa si las horas bajan/Y el día se sienta a morir/Bajan/La noche se nubla sin fin/
/Y además vos sos el sol/Despacio también/Podes ser la luna/

Rombos

/Cuando lee y ríe/A veces es la misma/Pero mucho más certera/Probó la crema/Sabe la verdad y está, serena/
/En un cuarto lleno de rombos/Un cuarto lleno de rombos/

Torteval

/Ya no suena como antes/Eso es lo que quiero decir/

Ahora es nunca

/Apagar las estrellas y extinguir el sol/Es el capricho del ocaso/Al caer la noche, tomaré el avión/Si la duda es el pasado/
/Ahora es nunca, todo es nada/Si no descanso en tu mirada/
/Algunas cosas me dejaste ver/Algunas cosas, descubrí yo/Lo suficiente para comprender/El poder de los deseos/
/Ahora es nunca, todo es nada/Si no descanso en tu mirada/ (bis)

A merced

/Hey, hey, hey, a merced/Mi amor es real/Me vuelvo a quedar a merced/
/Hey, hey, hey, a merced/Historias de sal/Me vuelven a dejar a merced/
/Tomar la dosis y levitar/Atado a tu belleza inconsciente/Que mece mi espíritu y cuelga/
/Hey, hey, hey a merced/Te escucho soñar/Me vuelvo a quedar a merced/
/Casi quiero que te despiertes/Y es porque/Podrías sonreír de verme flotar/
/Hey, hey, hey, a merced/Mi amor es real/Me vuelvo a quedar a merced/

/Hey, hey, hey a merced/Mi amor es real/Me vuelvo a quedar a merced/
/Hey, hey, hey a merced/Mi amor es real/Me vuelvo a quedar/

Álbum: Bocanada

Tabú

/Cerca del nuevo fin/Tabú, fuego y dolor/La selva se abrió a mis pies/Y por ti, tuve el valor/De seguir/
/Al ánimo de brillar/La luz se adelantó/Trepando montañas fui/Y perdí la tentación/
/Por ti/Lo hice por ti/Por ti/Tuve el valor/
/Corrí hasta alcanzarte/Y vencí la sórdida sed/En la alquimia salvaje/De tus labios oro rubí/
/Por ti/Lo hice por ti/Por ti/Tuve el valor/

Engaña

/Todo comenzó/En un cuarto que olvidé/El roce de la seda/La despertaba/
/Frente al ventanal/Nos pusimos a jugar/A decirnos la verdad/Que más engaña saber/
/Recuerdo el mar/Soñé estar aquí/Y no recuerdo despertar/
/Empieza bien/Y no hay retorno aquel furor/Se rompe la canción/Apenas duele/
/Tal vez me engañé/Y es el riego de correr/No puedo competir/Con la real locura/Amor/
/Recuerdo el mar/Soñé estar aquí/Y no recuerdo despertar/Y ya no confiaba despertar/

Bocanada

/Cuando no hay más que decirnos/Habla el humo, nada el humo/Y rema en espiral/
/Cuando no hay más que decirnos/Se abren al aire vacíos/Que dos no pueden respirar/
/Para desvanecerse, alargando el después/Trayectoria sin final/Distante placer/De una mirada frente a otra/Esfumándose/
/Cuando no hay más que decirnos/Me hago uno con el humo/Serpenteando la razón/De todo aquello decidido/Se estira el tiempo y me olvido/Me olvido como vos/
/Uh, en la espera vagamos/Indiferentes, por el espacio/Que dejo/
/Para desvanecerse, alargando el después/Una historia sin final/Distante placer/De una mirada frente a otra/Esfumándose/

Puente

/Hoy te busqué/En la rima que duerme/Con todas las palabras/
/Si algo calle es porque entendí todo/Menos la distancia/
/Desordené átomos tuyos para hacerte aparecer/Un día más/Un día más/
/Arriba el sol/Abajo el reflejo/De como estalla mi alma/
/Ya estás aquí/Y el paso que dimos/Es causa y es efecto/
/Cruza el amor/Yo cruzaré los dedos/
/Y gracias por venir/Gracias por venir/Gracias por venir/Gracias por venir/
/Adorable puente/Se ha creado entre los dos/
/Cruza el amor/Cruza el amor por el puente/
/Usa el amor/Usa el amor como un puente/

Río Babel

/Hervidero de palabras/Solo escucha tu alma/El lenguaje universal/
/Toneladas pesan nada/Cuando solo flotas/Sin más que pensar/Por tu cauce, Río Babel/Aguas claras corren profundas/
/Río Babel/Uno toma otro barco/Aunque no quiero hacerlo/
/Río Babel/
/Fluir sin un fin más que fluir/

Beautiful

/Junté fragmentos/De otras historias/Y no hay presagios/
/Si nada mío/Habla por mi boca/Entonces no hagas caso/
/Sé que estamos un poco enojados/Pero quiero que lo sepas/Estoy rodeado de bellos/instrumentos/Bebiendo la pereza de soñar/
/Y es tan Beautiful/Como lo pensás/I'm beautiful/Estrella de miel/Estrella de miel/Tan beautiful/Mereces lo que sueñas/
/Suenas temblorosa/Y quisiera estar más cerca/La noche me atraviesa/Los gatos gimen/Como mujeres dulces/
/Tengo todo/Por no querer más nada/Y el foco se detiene/En la cama morada/
/Regreso de soñar/Y es tan Beautiful/Como lo pensás/I'm beautiful/Estrella de miel/Estrella de miel/Tan beautiful/Mereces lo que sueñas/

/Comencemos a subir/Nunca tan alto/Tan alto, caí/

Perdonar es divino

/Tu voz en el mensaje/Me pide que te hable/Pero puede que sea tarde/Para cuando me escuches/
/Así que voy a verte/Cuelgo y voy a verte/
/A mí me es fácil olvidar/A mí me es fácil olvidar/
/Por la ruta despistado/Fue oportuna tu señal/Si en mis ojos hay diluvios/En los tuyos leo destino/
/Me cuelgo la guitarra/Vuelo y voy a verte/
/Es que//A mí me es fácil olvidar/Tal vez puedas olvidar/A mí me es fácil olvidar/Tal vez puedas perdonar/

Verbo carne

/Turbante noche/Sigo despierto y sé/Que el diablo frecuenta soledades/
/Pequeño Cristo 3D/¿Podrás salvarme esta vez?/
/Falló mi corazón/Y desde que partió/Su verbo vive en mi carne/
/Y cuento verdades como mentiras/La culpa es de nadie/Sólo mía/
/Sé que estoy falto de fe/¿Podrás salvarme también?/
/La inútil perfección/De buscar el silencio/Su verbo vive en mi carne/

Raíz

/Canto bajo relieves/Nave tierra, sigo tu voz/Bailo brotado de ilusión/Un sueño tibio para los dos/
/¿Qué otra cosa es un árbol/Más que libertad?/Si te abrazo es para sentir/Que a nuestro amor/Nunca podrán/Sacarlo de raíz/Sacarlo de raíz/
/Nuestro amor/Nunca podrán/Sacarlo de raíz/Sacarlo de raíz/

Paseo inmoral

/Comencé/A girar como un reloj/Hoy el oro está en mi piel/
/Desperté/Las ideas fueron más/Puedo obviarlas y esperar/
/Estoy detrás del corazón/Moviéndolo lentamente/

/Háblame/No logré sobrevivir/Dentro del caparazón/
/Y después/Un paseo inmoral/Noches de longevidad/
/Estoy detrás del corazón/Moviéndolo lentamente/Sigo detrás del corazón/Moviéndolo lentamente/
/Te creé/Como un gran inventor/Y alguna vez querrás saber/La dirección para volver/Al origen que al principio fue/Un paseo inmoral/

Aquí y ahora (los primeros tres minutos)

/Sé pequeño/Sé una gota en el jardín/Sigue el curso de agua/Que nos lleve donde nunca fuimos/Por senderos que se bifurcan/Por mundos paralelos/
/En los primeros tres minutos/Se hizo el universo/Precisamente todo está pasando/Aquí y ahora/
/La mosca no razona bien/Yo le zumbo en sus oídos/Albinos parpadean bajo el sol, temido/
/Un ave rayó el cielo/En tremolo trueno/
/En los primeros tres minutos/Se escribió la historia/Precisamente todo está pasando/Aquí y ahora/Aquí, y ahora/
/Por calles con luz de patio/Colmaré tus anhelos/
/Está pasando aquí y ahora/Aquí y ahora/

Alma

/Un mapa único/Desdibujado/Bajo las sábanas del hada/
/Desperdigado por fantasías/Lo que querías/Huele a jardín/
/Sugiero que nos quedemos/Atentos/Por las siglas de los siglos/
/Desperdigados por fantasías/Lo que querías/No tiene fin/
/Suave estar/
/Hola, siempre te encuentro/

Álbum: Siempre es hoy

Cosas imposibles

/Si un amor cayó del cielo/No pregunto más/En mis sueños nunca pierdo/La oportunidad/
/Aunque a veces se equivoquen/No confundo más/Voy a hacer que mis cenizas/Vuelvan al papel/

/Siempre es hoy/Ya es parte de mi ser/Siempre es hoy/Lo claro entre los dos/Siempre es hoy/Sos parte de mi ser/
/Quiero hacer/Cosas imposibles/Cosas imposibles/
/Mi pasión del porvenir/Es la eternidad/No me hablen de esperanzas vagas/Persigo realidad/
/Siempre es hoy/Ya es parte de mi ser/Siempre es hoy/Lo claro entre los dos/Siempre es hoy/Sos parte de mi ser/
/Quiero hacer/Cosas imposibles/Cosas imposibles/

No te creo

/Hace tanto que es lo mismo/Escucharte/Esperando algún domingo/Que nos calme/
/Si es lo mismo ser tu ángel/A ser solo un personaje desechable/Desechable/
/No hace falta tu cinismo/Yo soy parte/Y también soy el que parte/A nuevos rumbos/
/La estupidez triunfa en este juego/Sé que dices la verdad/La conozco/Te conozco/Y no te creo/
/Hace tanto que es lo mismo/Yo soy parte/

Artefacto

/Dame algo dulce nena/Suelo volver amargo/Quiero tenerte así por horas/Y horas/
/No es una charla de computadoras/Es un presagio más feliz/
/Mundos imaginarios/Están frotando en el aire/Pasan por nuestros cuerpos/Ecos de mil radares/
/Cuanto te afecta/Nadie lo sabe/Ningún engaño te hace feliz/
/Es un presagio más feliz/
/Esto no es un invento/Para pasar el rato/No hay ningún artefacto/Que sea visionario/

Nací para esto

/Pensándolo bien/Sé que siempre supe el desenlace/Me pasé la vida imaginándote/No es momento para ser cobarde/
/Posaré mis manos/Sanaré toda llaga de distancia/Lo terrible del mar es morir de sed/La lluvia cae/Cambia los paisajes de humo y viento/Borra el viejo mapa de catástrofes/Nuestros besos suenan verdaderos/
/Aún te sorprende el ruido del mundo/Desaparece, ya no hay vacío/
/Yo seguí a la estrella más voraz/Nunca me llevó tan lejos/
/Para qué creer en el azar/Yo nací para esto/

Amo dejarte así

/Divina obscenidad/Dar el máximo de piel/Sin librarte de mí/
/Amo dejarte así/
/Palabras profanas/De tu boca pura/Toda mi dulzura/Péndula sobre ti/
/Amo dejarte así/Amo quedarme así/Amo dejarte así/Amo quedarme así/

Tu cicatriz en mí

/No jurábamos por nada más/Que arrancarnos la maleza de una vez/
/Me quede boqueando como un pez/Nadie más borró tu cicatriz en mí/
/Osadía loca/Husmear en tus cosas/Duele de placer tu cicatriz en mí/
/Hey, te suplico estrellarme en vos/Cocinarme lento como un Ícaro en el sol/
/Desde que te amé/Nunca se borró tu cicatriz en mi/
/Osadía loca/Husmear en tus cosas/Duele de placer tu cicatriz en mi/
/Tu cicatriz en mi/ (bis)

Señales luminosas

/Trepan las palabras/Saltan de mi boca desvelada/Un desliz que imaginabas/Una frase que solté/
/¡Ah! Me conoces como nadie/¡Ah! Te amo como nunca antes amé/
/Tantas semejanzas te quedas hipnotizada/Y por esa mirada el cielo cambió todo lo que vi/Todo lo que vi/
/¡Ah! Me conoces como nadie/¡Ah! Me recuerdas todo lo que soy/
/Y si me pavoneo un poco es porque quiero atrapar/Tu deseo de jugar en cada guiño en cada gesto/
/¡Ah! Son señales luminosas/¡Ah! Son señales luminosas/
/¡Ah! Me conoces como nadie/¡Ah! Me recuerdas todo lo que soy/
/¡Ah! Me conoces como nadie/¡Ah! Me recuerdas todo lo que soy/

Karaoke

/Ya no me necesitas es lo mejor/Eras alguien a quien yo solía conocer/Fue muy simple despegar/Sólo un corto tiempo/Y te buscaste un nuevo corazón/
/Ahora tienes tu propio show/Como un rey vengador, vengador/

/No te alcanza con improvisar/El descaro baby es parte de la diversión/
/Ahora vamos a ver tu show/En el cuarto de un hotel/Frente al mar/
/Lee mis labios karaoke/Como un rey convénceme/
/Convénceme/ (bis)

Sulky

/Esa madera necesita un corazón/Que la humedezca/Llena de polvo aguardaba en un rincón/Mi canción seca/
/Será la cura para todo/La cura para todo mal/Que no merezcas/
/Ojalá tuviera la energía que hay en vos/Para romper cadenas/
/Como se quiebra el pavimento con el sol/Y brota la tierra fiel/Como esas piedras perfectas/Imaginarnos de viejos/
/Sin ganas de volver/
/Se que no esperas/Se que me esperas/
/Tener la cura para todo/La cura todo mal/
/Sin ganas de volver/Sin ganas de volver/

Casa

/Quiero una casa/Quiero un hangar/Y una torre de lanzamiento/
/Hoy nuestra aldea es todo este mundo/Y no es un mero pretexto/
/A lo mejor tener sed enloquece al desierto/Será la locura que nos hace bailar/
/Ya limpiaste la casa/Ya limpiaste tu cuerpo/Ahora tienes el tiempo/
/Lenguas de sal/Un golpe de oídos/Le doy respiro a los sonidos/
/Abandonar la tierra/Y sentir la ingravidez/
/Desordenado es el afán/Que nos hace bailar/
/Bailar/Bailar/

Camuflaje

/Camuflaje eficaz/Desespero por mostrarte más/Todo lo profundo ama el disfraz/
/Separemos el amor/De la avidez de mitigar dolor/Solo por espinas desechar la flor/
/Mi torpeza habitual/Hasta hoy/

/Demasiado es nada para hacer/Estoy romántico y repleto de clichés/Sin mi camuflaje me entregue/A vos, como yo/

Altar

/Suena como el viento y decidí borrar el tiempo/Soy mi propio altar/
/Harto del sarcasmo sube el precio del silencio/Me hace sentir bien/
/Colmar tu corazón/Ver si hay algo desierto/
/Si hay algo desierto/
/Gozar, perderse más/Dejar que tiemble la tierra/Toda frase hecha/
/Suena como el viento y decidí borrar el tiempo/Soy mi propio altar/Soy mi propio altar/Soy mi propio altar/
/Si hay algo desierto/Es que hay algo de cierto/
/Puedo llenar el vacío/Si en ti he cometido/Si alguna vez has escuchado mi ruido/Lo que respiro es lo que vivo/Y lo que veo lo que digo/No sé si lo describo/Una luz se distorsiona en mi interior/Hay algo en mi alma/Brasa y fulgor/Mientras paso este día lleno de sol/De pronto emerge de mi un fuerte resplandor/Claro que sí, estando aquí me siento mucho mejor/

Torre de marfil

/Oscilar sin hablar/Un adiós, la sensación/Que no hay final/Que el tiempo adelanto/
/Sospechar de un resabio de luz/Si hay esplendor seré un dragón/De fuego azul/
/Un reemplazo de mi/No podrá hermosearte más/Pero igual me mata no saber/
/Donde estás ni que hacer/Hoy marque tu número/Tan solo para oír tu voz/
/Resonando en tu torre de marfil/Resonando en tu torre de marfil/Resonando en tu torre de marfil/

Fantasma

/Mejor quedarse quieto y esperar/Por favor perdona mi actitud/En caída libre, no soy libre Nubazón, nubazón/Pasará/
/La hondonada nos dejó sin caricias/Y varias noches sin poder dormir/
/Fatalismo inútil/Ignorar temores/Me muero por creer que es posible/Seamos amigos/
/O la vida sentirá aún más frio/Y el fantasma no podrá dormir/

Vivo

/Por aquello que encontré en tus ojos/Por aquello que perdí en la lucha/Conocer la otra mitad es poco/Comprender que solo estar es más puro/
/Me pondré el uniforme de piel humana/No esperaba tanto resplandor/
/El fin de amar/Sentirse más vivo/
/El fin del mar/Es sentirse igual vivo/
/Y como el fuego reflejado en el agua/Dibujaba partículas de Dios/
/El fin de amar/Sentirse más vivo/
/El fin del mar/Es sentirse igual vivo/
/Conocer la otra mitad es poco/Comprender que solo estar es más puro/

Sudestada

/A ver/A ver/Si aclara/
/Hablé/De vos/De mis ansias/
/El día que nació/En tu boca/De un nuevo temporal/Que estalla/
/Afuera mis/Entrañas/Adentro sigue/En calma/
/Trataba de explicar/Que ya no hay vuelta atrás/
/Hablé/Hablé/De todo/

Especie

/Sin querer la vi llegar/Su vibrante luz encarnada en ilusión/Es la especie que nos une/Un salto mortal para que la vida continué/En muchas sumas de placer/
/Y que dure lo que dure lo real/Que dure lo que dure la ficción/
/Es que acaso te sorprende que sea así por siempre?/Hoy la tarde esta increíble/Y quiero embellecerte más aún/

Álbum: Ahí vamos

Al fin sucede

/Estoy un poco harto de entrar en tus juegos de mente/Otra nube gris se aproxima/Y yo sé/Que tanto le temes/Que al fin sucede/

/Te es más fácil no creer en nada/Ni en nadie/Negación de tu parte/Ya estoy haciendo planes sin vos/
/La vida dura un salto, quedarse, una muerte segura/Este era el momento y lo echaste a perder/Tanto le temes que al fin sucede/Al fin sucede/Al fin sucede/
/Todo lo que necesitas/Es una duda razonable/Para mostrarte tu deseo/Basta con prohibírtelo un poco/
/Tanto lo deseas que al fin sucede/Tanto le temes/Que al fin sucede/Al fin sucede/Al fin sucede/
/Sucede/Al fin sucede/Sucede/Al fin sucede/Sucede/Al fin sucede/

La excepción

/Quiero ser lo que te hace más feliz/A mí me gusta verte así/Como el fin de este viaje/
/Préndeme/Sácate/Llévame/A un lugar con parlantes/
/Y que nos vuele la sonoridad/Por el aire/Un espacio para celebrar/Sé que esto es grande/
/Este amor es/La mejor cara del poder/Y estás cansada de poner/El dedo en la llaga/
/Este tiempo llegó para ahogar/A la bestia/Todo acaba bloqueado/Entre tanta histeria/
/Hoy hagamos la excepción/De romper las reglas/Tanto hambre sin satisfacción, satisfacción/Hoy hagamos la excepción de estirar la cuerda/Y que durar sea mejor que arder, mejor que arder/
/Mecanismos de ilusión/Todo el mundo nena, es impostor/
/Hoy hagamos la excepción/De romper las reglas/Tanto hambre sin satisfacción, satisfacción/Hoy hagamos la excepción de estirar la cuerda/Y que durar sea mejor que arder, mejor que arder/
/Ya rompí las reglas/

Uno entre 1000

/Suspendida parece hibernar/Algún día ella despertará/
/Mientras tanto/Yo me encargo de evitarlo/
/Solo endivias como manjar/La delicia nada más criminal/
/Si las larvas/Pueden ser dulces/Mal vecino, las exterminará/
/Cuando lo crea oportuno/Abrir/Abrir un hueco en el futuro/Fundir/Fundir mi sueño con el tuyo/Por fin/Y que por fin seamos uno/Uno/Uno entre mil/
/Cuando lo crea oportuno/Abrir/Abrir un hueco en el futuro/Fundir/Fundir mi sueño con el tuyo/Por fin/Y que por fin seamos uno/Uno/Uno entre mil/

/Mientras tanto/Yo me encargo de evitarlo/

Caravana

/Dime nena qué nos toca hoy/Ya puedo adivinar tu ausencia/Solo hay espacio entre los dos/Lo decidiste antes que yo/
/La caravana de miradas/Se lleva algo de mi esencia/Estoy cercado por la ciencia/Y nadie me verá mañana/
/Hay que cerrar los ojos para poder ver/El diablo no es más que un ángel/Con ansias de poder/
/Acabemos con la sensación/La jaula siempre estuvo abierta/Pacto que el viento se llevó/Lo que resista te lo doy/
/La caravana de miradas/Se lleva algo de mi esencia/Estoy cercado por la ciencia/Y nadie me verá mañana/
/Hay que cerrar los ojos para poder ver/El diablo no es más que un ángel con ansias de poder/ (bis)

Adiós

/Suspiraban lo mismo los dos/Y hoy son parte de una lluvia lejos/No te confundas no sirve el rencor/Son espasmos después del adiós/
/Pones canciones tristes para sentirte mejor/Tu esencia es más visible/Del mismo dolor/Vendrá un nuevo amanecer/¡Uh!
/Tal vez colmaban la necesidad/Pero hay vacíos que no pueden llenar/No conocían la profundidad/Hasta que un día no dio para más/
/Quedabas esperando ecos que no volverán/Flotando entre rechazos/Del mismo dolor/Vendrá un nuevo amanecer/¡Uh!/
/Separarse de la especie/Por algo superior/No es soberbia, es amor/No es soberbia, es amor/Poder decir adiós/Es crecer/¡Uh!/

Me quedo aquí

/Esperá/No te enojes esta vez/Lo vi venir/Como siempre la reacción/Es tan lenta como mi voz/Arrasando con la razón/El tsunami llegó hasta aquí/Lo vi venir/
/Si aprendemos la lección/Sabrás que al fin/El misterio es contradicción/Con todo aquello que conoces/A veces hago todo al revés/El tsunami llegó hasta aquí/Lo vi venir/

/Todo se movió y es mejor quedarse quieto/Pronto saldrá el sol/Y algún daño repondremos/Terco como soy/
/Me quedo aquí/
/La tinta no secó/Y en palabras dije muchas cosas/Pero en mi corazón todavía queda/Tanto por decir/Tanto por decir/Tanto por decir/
/No me voy/Me quedó aquí/
/Y si no, no aprendimos la lección/Y si no, no aprendimos la lección/

Lago en el cielo

/Un lago en el cielo/Quiero ser suave/Para evitar tu dureza/Apago tu fuego/Enciende mi agua/Puede que no haya certezas/
/Vamos despacio/Para encontrarnos/El tiempo es arena en mis manos/Sé por tus marcas/Cuánto has amado/Más de lo que prometiste/
/Hoy te apuré/Estaba tan sensible/Son espejismos que aumentan la sed/Si adelanté no me hagas caso/A veces no puedo con la soledad/
/Vamos despacio/Para encontrarnos/El tiempo es arena en mis manos/Sé por tus marcas/Cuánto has dejado/Para olvidar lo que hiciste/Sentir algo que nunca sentiste/
/Sos el paisaje más soñado/Y sacudiste las más sólidas tristezas/Y respondiste cada vez que te he llamado/
/Vamos despacio/Para encontrarnos/El tiempo es arena en mis manos/Un lago en el cielo/Es mi regalo/Para olvidar lo que hiciste/Y sentir algo que nunca sentiste/Hacerte sentir/Algo que nunca sentiste/

Dios nos libre

/Cuando me llegue la oportunidad/Buscaré la forma de hacerte saber/Mis deseos en la oscuridad/Oscuridad/Eso es lo que pienso desde ayer/Es muy simple, de verdad, como lo que hiciste/
/Súbete a los excesos de este amor/Y tal vez veamos la revelación/Dios nos libre/Dios nos libre, de rogar por más/
/Y cuando sientas la necesidad/Necesidad/Merodeando zonas de placer/
/Súbete a los excesos de este amor/Y tal vez seamos la revelación/Dios nos libre/Dios nos libre, de rogar por más/
/Dios nos libre/Dios nos libre/Dios nos libre/

/Cuando me llegue la oportunidad/

Otra piel

/Esta tarde de sol me puse a mirar/Tu postal bajo un haz de luz/Radiante luz/
/Una frase duró hasta el anochecer/Recordarte es un hermoso lugar/
/Amo tu lucidez/Leo tu desnudez/Cuando pensás el mar/Así te pienso igual/
/Si el lenguaje es otra piel/Toquémonos más/Con mensajes de deseo/Si el lenguaje es otra piel/Toquémonos más/Con mensajes de deseo/Deseo/
/No voy a endurecer/Letras que dan placer/Me contengo de amarte más/Hasta volverte a ver/
/Si el lenguaje es otra piel/Toquémonos más/Con mensajes de deseo/Si el lenguaje es otra piel/Toquémonos más/Con mensajes de deseo/Deseo

Medium

/Pude desaparecer/Pude decir que no/Pero el fin de la pasión/Es que lo oculto se vea/
/Vine a avisarte/Chica con ojos de ayer/Sé que vibras también/La extraña sensación/De no pertenecer a este mundo/Como en un trance/
/Ya tantas veces morí/Nunca me pude ir/El arte de vivir/Por encima del abismo/Estoy condenado a errar/De amor en amor/
/Poseídos por el más allá/Poseídos por el más allá/

Bomba de tiempo

/Esto es una bomba de tiempo nena/Y nadie sabe cómo detenerla/Cómo detenerla/Y ahora que los buitres sobrevuelan/Nuestro cuerpo es como un niño que se tensa/Que se tensa/
/Cuento desde cero/Ya sabemos cómo es/Finalmente será cero/Cuando quiero correr/La tierra se abre ante mis pies/
/Esto es una bomba de tiempo nena/Lo mismo que nos une hoy nos desintegra/Nos desintegra/En la escenografía de la espera/Una chispa de más y así es como el incendio empieza/El incendio empieza/
/Cuento desde cero/Ya sabemos cómo es/Finalmente será cero/Cuando quiero correr/La tierra se abre ante mis pies/

Crimen

/La espera me agotó/No sé nada de vos/Dejaste tanto en mí/En llamas me acosté/Y en un lento degradé/Supe que te perdí/
/¿Qué otra cosa puedo hacer?/Si no olvido, moriré/Y otro crimen quedará/Otro crimen quedará/Sin resolver/
/Una rápida traición/Y salimos del amor/Tal vez me lo busqué/
/Mi ego va a estallar/Ahí donde no estás/Oh, los celos otra vez/
/¿Qué otra cosa puedo hacer?/Si no olvido moriré/Y otro crimen quedará/Otro crimen quedará/Sin resolver/
/No lo sé/Cuanto falta no lo sé/Si es muy tarde no lo sé/Si no olvido, moriré/¿Qué otra cosa puedo hacer?/¿Qué otra cosa puedo hacer?/
/Ahora sé lo que es perder/
/Otro crimen quedará/Otro crimen quedará/Sin resolver/

Jugo de luna

/Alud plateado/En este cuarto/No hay gravedad/Empiezas a temblar/
/Jugo de luna me diste/Voy por más/
/Jugo de luna me diste/Voy por más/
/Por perderme en un zigzag frenético/
/En una gota cabe el universo/Cuando arqueas el cuerpo/Y vengo a besar/Un profundo manantial/
/Jugo de luna me diste/Voy por más/Jugo de luna me diste/Voy por más/
/Por perderme en un zigzag frenético/
/Jugo de luna me diste/Voy por más/Jugo de luna me diste/Voy por más/

Álbum: Fuerza natural

Fuerza natural

/Puedo equivocarme/Tengo todo por delante/Nunca me sentí tan bien/
/Viajo sin moverme de aquí/Chicos del espacio/Están jugando en mi jardín/
/Medirán el azar con el viento/Fuerza natural/
/Y me eché a la suerte/

/Nena, no volvió el ayer/Me puse delante/De mis ojos para ver/Chispas de oscuridad/
/No es tan importante/Se que Dios es bipolar/
/Cambiará como el mar lo que siento/Es algo natural/
/Cada vez más fuerte/
/Voy pisando fósiles/No me dejarán caer/Un mundo microscópico me sostiene de los pies/
/Naves como nubes cambian de velocidad/Mis pupilas dilatando otra noche más/
/Más azul/Es la luz/Si me alejo/Fuerza natural/
/Me perdí en el viaje/Nunca me sentí tan bien/
/Todo por delante/Todo está hablándome/
/Está cambiando el aire/Nunca me sentí tan bien/

Déjà-vu

/Veo las cosas como son/Vamos de fuego en fuego hipnotizándonos/Y a cada paso sientes otro déjà vu/¡Oh no!/
/Similitudes que soñás/Lugares que no existen/Pero vuelves a pasar/Errores ópticos del tiempo y de la luz/¡Oh no!/
/Tanto pediste retener/Ese momento de placer/Antes de que sea tarde/Vuelve la misma sensación/Esta canción ya se escribió/Hasta el mínimo detalle/
/Mira el reloj, se derritió/Rebobinando hacia adelante te alcanzó/Ecos de antes rebotando en la quietud/¡Oh no!/
/Todo es mentira, ya verás/La poesía es la única verdad/Sacar belleza de este caos es virtud/¡Oh no!/
/Tanto pediste retener/Ese momento de placer/Antes de que sea tarde/Vuelve la misma sensación/Esta canción ya se escribió/Un mínimo detalle que cambió/
/Cerca del final/Sólo falta un paso más/Siento un déjà vu/Déjà vu/

Magia

/Tal vez parece que me pierdo en el camino/Pero me guía la intuición/Nada me importa más que hacer el recorrido/Más que saber a dónde voy/
/No trates de persuadirme/Voy a seguir en esto/
/Sé/Nunca falla/Hoy/El viento sopla a mi favor/Voy a seguir haciéndolo/
/Las cosas brillantes siempre salen de repente/Como la geometría de una flor/
/Es la palabra antes que tus labios la suelten/Sin secretos no hay amor/

/Todo me sirve, nada se pierde/Yo lo transformo/
/Sé/Nunca falla/El universo está mi favor/Y es tan mágico/
/Voy a seguir haciéndolo/
/Me sirve cualquier pretexto/Cualquier excusa/Cualquier error/
/Todo conspira a mi favor/

Amor sin rodeos

/Carretera/Las distancias son enormes/Más allá del horizonte/La Llanura nos espera/
/A campo traviesa/Hacia donde el sol se esconde/Donde jamás pude ocultar mi corazón/
/Me confesaste/Un amor sin rodeos/Que la inocencia nos proteja/Ahora que todo es más perverso/
/Por mi cabeza/Ya pidieron recompensa/Pero no hay precio por robar tu corazón/
/Pueblo chico, infierno grande/Somos caballos salvajes/Ya desafiamos la Ley/De trampas se hizo la ley/
/Por la ruta/De jinete enmascarado/Se escuchan los disparos/Preparan la emboscada/
/Y en alambrados/Como pentagramas/Los pájaros tocando tu canción/
/Pueblo chico, infierno grande/Somos caballos salvajes/Ya desafiamos la Ley/De trampas se hizo la ley/Porque No hay precio por robar tu corazón/
/No hay precio por robar tu corazón/No hay precio por robar tu corazón/

Tracción a sangre

/El sol no tiene oídos pero su lengua me atrapó/Crece la escasez/Y hasta la palabra vacío/Me llenó/
/Otra ruta, otro pueblo, otro cuarto de hotel/Vida nómade/Un santuario de desechos/Me dejó/
/Cae la tarde/Y en la pampa no hay, en la pampa no hay/Silencio/
/Tal vez lo más suicida sea decirte la verdad/Preferí callar/A esta hora de la vida/Es lo mejor/
/Llega la noche/Respiro libertad, respiro libertad/Y no miento/
/Siento que pasan los días/Y sigo adelante tracción a sangre/Tras una melodía/Creo que te hice tan mía/Que por un instante te olvidé/
/Y un nuevo día/Y la respuesta está, la respuesta está/En el viento/
/Siento que pasan los días/Y sigo adelante tracción a sangre/Tras una melodía/Creo que te hice tan mía/Que por un instante te olvidé/

Desastre

/Electrizado le escape/A la sobre carga del ayer/Miles de voltios de atracción/Debo ser un buen conductor/
/Uh babe/No soportaba la presión/Fundí mis naves/Justo antes de la explosión/
/De que desastre me salvé/En buena hora me solté/Y en un segundo me encontré/Uh babe, en tu orbita/Extasiándome/
/Fue otro vació que llené/Metros medidos con mi pie/Polos opuestos de atracción/Siempre buscando conexión/
/Uh babe/El espejismo de una sed/Yo nunca aprendo/De las mareas soy rehén/
/De que desastre me salvé/En mala hora te solté/Y en un segundo me encontré/Uh babe, en un furioso mar/Sin saber de ti/
/Algunas cosas siempre vuelvo a repetir/Es así/

Rapto

/El ambiente de hoy/No me agrada para salir/Es una excelente ocasión/Para encadenarnos aquí/
/No te suelto más/Yo no te suelto más/Este es un rapto de inconsciencia nena/Yo no te suelto más/
/Cierro el puño tal vez/Para no ver mi mano vacía/Si pudiera decírtelo/De alguna otra manera lo haría/
/No te suelto más/Yo no te suelto más/Es un rapto de inconsciencia nena/Yo no te suelto más/
/Somos hijos del rigor/Más la cuerda aprieta el cuello/Más perverso es el consuelo/
/No te suelto más/Yo no te suelto más/Tu defensa es formidable nena/Yo no te suelto más/
/Vamos a tenernos aquí mi amor/Alimentando la utopía/Duermo en tus labios/Por favor no sonrías/O caeré/
/No te suelto más/Yo no te suelto más/Es un rapto de inconsciencia nena/Yo no te suelto más/

Cactus

/Un cactus suaviza mis yemas con su piel/Tiene cien años, solo florece una vez/
/En tu nombre/En tu nombre/
/Y tiene un veneno/Más amargo que la hiel/Con solo invocarte/Voy a convertirlo en miel/
/En tu nombre/En tu nombre/
/Cuando te busco/No hay sitio en donde no estés/

/Y los médanos/Serán témpanos/En el vértigo/De la eternidad/Y los pájaros/Serán árboles/En lo idéntico/De la soledad/
/En tu nombre/en tu nombre/
/Y cuando te busco/No hay sitio en donde no estés/
/Y los médanos/Serán témpanos/En el vértigo/De la eternidad/Y los pájaros/Serán árboles/En lo idéntico/De la soledad/
/En tu nombre/en tu nombre/

Naturaleza muerta

/Esta esfera no gira más/Mira otro planeta y se va/Hacia el cielo sin decírmelo/
/Deberá subir/Como el eco va repetir/Ya la veo aquí/Nunca se perdió/
/Cualquier otro día es mejor/Todo el mundo se olvidó/De la golondrina que falló/
/Un arco y luz artificial/Luz de naturaleza muerta/Ella está muy cerca de hallar/
/Deberá subir/Como el eco va repetir/Ya la veo aquí/Nunca se perdió/
/No habrá un buen final/Solo sabemos comenzar/Volverán igual/Eso no cambió/
/Esta esfera no gira más/Y ya dieron vuelta al mundo/Solo en la espera de este avión/Un jet/
/Deberá subir/Suave le tomó repetir/Volverán aquí/Eso no cambió/El aterrizó/Nunca se perdió

Dominó

/Sumidos en una calma extraña/Una tranquila desesperación/Ecualizadas las emociones/No había picos en ninguna tensión/Un ritmo fue creciendo intenso/En el goteo de la soledad/Es el sonido de alguien que pende de un hilo/¿Hasta dónde lo vamos a estirar?/
/Estas son las noticias nena/
/¡Ya no!/Todo va cayendo por el efecto dominó/Todo cae por su peso/
/Sumidos en una fe narcótica/En un mundo diseñado y lineal/Hay mecanismos de reseteo/Pero nos olvidamos de backupear/En la cadena de desaciertos/Creímos ser el último eslabón/Tendremos control remoto, si/Pero hace rato que perdimos control/
/Así que estas son las noticias nena/
/¡Ya no!/Todo cayendo por el efecto dominó/Porque todo cae por su peso/

Sal

/Un compás de luz/El faro dibujó en el mar/Con un beso azul/La espuma se convierte en sal//Sirenas e hipocampos/Con su canto nos encantarán/
/Si esperamos juntos/Mareas altas bajarán/Y cuando seamos uno/Tal vez nos vengan a buscar/Por los juegos de Neptuno/El viento se enrredó en el mar/
/Son los juegos de Neptuno/Quién sabe cuánto habrá que remar/

Convoy

/Te encontré en un tren/Dejando atrás la locura/Nos miramos bien/Buscando nuestro punto de fuga/Tantas ganas de explorarnos/Todo salió como lo planeamos/
/Se soltó el vagón y volamos al espacio exterior/Próxima estación/Mucho más allá del sol/ /Convoy espacial/¿Qué tan lejos nos llevará?/
/Oímos la galaxia explotar/Y cada uno de los otros planetas/Dormimos en nubes de gas/En playas de relojes de arena/Que cada noche una nueva luna/Oh, hicimos el amor en algunas/ /Cuerpos a contra luz/Guiados por la cruz del sur/Dentro de un volcán/Nadie supo ni que nos pasó/Ahora somos polvo cósmico/
/Próxima estación/Mucho más allá del sol/Convoy espacial/¿Qué tan lejos nos llevará?

He visto a Lucy

/He visto a Lucy/Cuando entró a la habitación/El espacio se curvó/Vimos luces/Y el metrónomo de Dios/
/Puso el tiempo en suspensión/Uh, el tiempo en suspensión/Uh, el tiempo en suspensión/
/Nos sentamos en la cama/Nos moríamos de ganas/
/Tan liviano/Su vestido me encendió/Hasta quisiera usarlo yo/Un mar de fuegos, entre nubes de vapor/Y aún no oíste su versión/
/Uh, no oíste su versión/Uh, no oíste su versión/
/Nos fogueamos un buen rato/Forcejeamos otro rato/
/He visto a Lucy/Desafió la gravedad/Luego desapareció/Yo alucino y lo haré mil veces más/ /Porque aún resuena en mí su voz/Uh, resuena en mí su voz/Uh, resuena en mí su voz/

Numeral (#)

/Uno está solo/Y se entera/
/Dos diferentes/Maneras/
/Tres veces llamo y respondés/
/Y suena/Suena/El acorde/
/Cuatro elementos/Hacen viento/
/Cinco estrellas/El que prefiero/
/Seis es el diablo escondido/En el hilo/En el hilo/Del tiempo/
/Siete rayos/Misteriosos/
/Ocho horizontes/Infinitos/
/Nueve es real/Casi disfruto chocar/
/Cuento hasta diez/Y te escondés//Dioses creados/Con diez nombres/
/Alfa y Omega/Todo principio y final/
/Once/Mi cumpleaños/
/Doce las lunas/En tu año/
/Trece no existe la suerte/Los números/Los números/No mienten/
/Uno es así/Dos distancias/
/Tres armonizan/Cuatro ruedan/
/Más cinco es la magia/Seis antes de descansar/
/Siete colores/Ocho mazos/
/Nube nueve/Diez conviene/
/Once, yo doce, vos trece/
/Paré de contar/