GÓTICOS: HACIA UNA ÉTICA DEL GOCE

MARCELA ESCOBAR OCAMPO

Mg. TATIANA CALDERÓN GARCÍA
Directora trabajo de grado

Artículo presentado como trabajo de grado para optar
al título de psicólogo

UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA CALI
FACULTAD DE PSICOLOGÍA
2013

GÓTICOS: HACIA UNA ÉTICA DEL GOCE

Por Marcela Escobar Ocampo

"Plegue al cielo que el lector, enardecido y momentáneamente feroz como lo que lee, halle, sin desorientarse, su abrupto y salvaje sendero por entre las desoladas ciénagas de estas páginas sombrías y llenas de veneno; pues, a menos que ponga en su lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual, como mínimo, a su desconfianza, las emanaciones mortales de este libro embeberán su alma como azúcar en agua. No es bueno que todo el mundo lea las páginas que siguen; sólo algunos saborearán sin peligro ese fruto amargo. Por lo tanto, alma tímida, antes de adentrarte más por semejantes landas inexploradas, dirige hacia atrás tus pasos y no hacia adelante."

Lautréamont, Los Cantos de Maldoror.

INTRODUCCIÓN

Actualmente, el interés sobre el sentimiento de lo bello y de lo atractivo se ha volcado en la fascinación por lo feo y lo repulsivo, surgiendo así toda una estética a partir de lo desagradable y lo horroroso; una atribución de belleza a todo lo que evoque un efecto de terror y desagrado, encontrando en el desequilibrio cierto dinamismo. En su exhaustivo recorrido y búsqueda de la fealdad a través de la historia, Humberto Eco (2007) nos deja entrever cómo en la actualidad lo monstruoso, aunque no deja de tener la connotación de *feo*, se torna ahora en algo encantador. La actual fascinación por las temáticas que abarcan elementos que serían propios de la fealdad se expresa en el gusto por aquellos tópicos que promueven el terror a través de las múltiples manifestaciones artísticas de las que se vale la sociedad: el auge de los videos o películas "gore", en las que predominan sesos triturados y sangre salpicando por doquier; los libros que entretienen por sus tramas terroríficas; la infinidad de series acerca de las mentes criminales y asesinos seriales; las fotografías en las que el cuerpo aparece sometido a la decadencia hasta el punto de tornarse grotesco y desagradable…

Y es el mismo individuo que disfruta con esto –dice Eco– quien posee también el sentido tradicional de lo bello y lo atraen los cánones de la "Divina Proporción" de antaño. Vemos pues que hoy por hoy convivimos con modelos opuestos, que son sólo opuestos en apariencia en tanto dicha contradicción entre lo bello y lo feo ya no posee un valor estético: "feo y bello serían dos opciones posibles que hay que vivir de forma neutra." (Eco, 2007, p. 426) Y esto no es sino una prueba de que lo *bello* y lo *feo* no son otra cosa que concepciones cuyo significado depende de la época y del período de tiempo desde el cual se los mire, por lo que si bien algo fue considerado bello en cierto momento de la historia, puede adquirir una connotación de fealdad en otro momento posterior.

Sin embargo, a pesar de que belleza y fealdad sean conceptos cuya definición está permeada por la época y la cultura, a lo largo de la historia el ser humano se ha empeñado en definirlos. Así, en un intento por definir lo feo, Eco recurre a Nietzsche quien planteaba que el hombre, al ubicarse a sí mismo como medida de la perfección, considera bello todo cuanto le devuelve su imagen, por lo que lo feo sería aquello que sea señal y síntoma de degeneración, descomposición y decadencia: "¿A quién odia el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo" (citado por Eco, 2007, p.15). Y dicha decadencia, cuyo final no es más que el de la muerte, se ve reflejada en un movimiento que se autoafirma mediante la exaltación de los elementos que configuran lo siniestro (manifestación que vendría a formar parte de lo feo): el gótico.

Hacia finales de los años setenta del siglo pasado, el término *gótico (godos),* antes referido a los pueblos germánicos –llamados bárbaros por el Imperio Romano–, se retoma para hacer referencia a una cultura juvenil autodenominada *gótica* en Londres como producto del desprendimiento musical del punk de algunas bandas de la época que dejaron las letras rebeldes y de orientación política para adoptar sonidos melancólicos y lúgubres. Así, la música gótica tiene sus orígenes en el género denominado post-punk, pero principalmente en la apertura del club nocturno *The Batcave* en Londres, creado con la intención de difundir una atmósfera y sonidos oscuros como el Gothic Rock, Glam Rock y Post-punk. Allí también se proyectaban películas de terror en blanco y negro.

Después de muchos años de su aparición, hoy en día permanecen vigentes las características del grupo de aquella época entre los 70 y los 80. Los que gustan del gótico se identifican con diversas representaciones que le dan sentido a la existencia a partir de la muerte, del no-ser. La oscuridad, la soledad, el misterio, los seres mitológicos y la noche son varios de los referentes que se exaltan a través de la música, la literatura, el cine, la poesía, e incluso en su apariencia. Éste se caracteriza, principalmente, por promover una estética a partir de lo trágico y lo mortífero, de la atracción por aspectos que generan escalofrío y terror. Desde el gótico, el miedo puede disfrutarse

de una manera artística, encontrando así belleza en lo que horroriza. Tienen, además, una marcada tendencia a utilizar el color negro y a invocar el carácter normal de la muerte, pues ésta es el principio y el fin del conocimiento y del mundo, aspecto del cual obtienen un placer inédito (Castillo, 2004).

El gótico apunta a ir más allá de los límites de la razón; es subversivo en tanto admite y materializa lo inadmisible e inconcebible social y culturalmente. Además, el gótico adopta como referentes una serie de concepciones en las que no existe exclusión de los opuestos: hay una contradicción no dialectizada entre las dualidades como el bien y el mal, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte (Patiño, Brand & Uribe, 2006). El gótico, al mostrar que la muerte puede verse desde lo festivo y lo lúdico, y no desde la culpa y el miedo, transgrede o altera lo que para las personas puede ser considerado como tabú: la fascinación y atracción por el lado oscuro y prohibido de la vida (Cano, 2010). Aunque el gótico sea en esencia arte, es principalmente una forma específica de ver la vida, de vivir las emociones, de sentir. De ahí que la presencia del movimiento no sea de carácter efímero y temporal, y que sus manifestaciones y expresiones artísticas sean tan variadas.

Pero ¿de dónde viene esta atracción por el horror, por lo oscuro, por la muerte? Para poder desarrollar este interrogante es menester analizar por qué determinadas cosas adquieren dicha connotación *misteriosa*, *siniestra*. Freud (1919) describe lo siniestro como aquellas impresiones, vivencias o situaciones que pertenecen al orden de lo terrorífico y que despiertan en nosotros sentimientos de angustia y horror; aquello espantoso que afecta las cosas que son para nosotros conocidas y familiares. Sin embargo, plantea que no todo lo nuevo es espantoso: algo más hace que lo desconocido, lo desacostumbrado, se torne siniestro. Su análisis está orientado, entonces, a establecer qué hace que determinadas cosas adquieran dicho carácter oscuro, para lo cual hace un estudio filológico del término, explorando los significados de las palabras del alemán «Unheimlich» y su antónimo «Heimlich», y analiza un cuento en particular de Hoffman por producir en el lector dicho efecto.

Freud desarrolla la hipótesis de que «Unheimlich» vendría a ser todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado. Y es en esta medida que los opuestos «Unheimlich» y «Heimlich» vendrían a ser complementarios, pues lo «siniestro» sería lo «hogareño», lo «íntimo» que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que al emerger provoca una reacción de temor. De esta manera, algo se torna siniestro en nuestras vivencias cuando

complejos infantiles que habían sido reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas ya superadas (como el animismo, la magia, la brujería, la omnipresencia del pensamiento, la figura del doble, la incertidumbre de que lo inanimado no lo sea realmente, el miedo a la muerte…) parecen hallar una nueva confirmación, es decir, hacen que se ponga en duda su carácter imposible; y esto es porque justamente dichas convicciones están íntimamente ligadas a complejos infantiles (Freud, 1919).

Para ejemplificar lo anterior, se puede examinar de dónde proviene el carácter siniestro del silencio, de la soledad o de la oscuridad (que son, en efecto, elementos principales del gótico). Pues bien, serían siniestros en tanto son factores con los cuales se vincula la angustia infantil. Además de este ejemplo, Freud utiliza también el cuento *El hombre de la arena* de Hoffman. Allí, una serie de situaciones hacen que el cuento tenga ese carácter siniestro: existe un hombre que les arroja arena a los niños cuando no quieren dormir, haciendo que sus ojos salgan de sus órbitas, y luego de llevárselos en una bolsa, los deposita en nidos donde lechuzas o animales con picos curvos los parten a picotazos. Este hecho de herirse los ojos o perder la vista es en la infancia un motivo de terrible angustia; angustia que en el cuento aparece fuertemente ligada a la muerte del padre del protagonista. Así que, en últimas, lo que nos muestra Freud con el relato es que tememos perder los ojos o quedar ciegos porque este hecho sustituye la angustia de castración.

El efecto perturbador de lo siniestro aparece, pues, como producto de la disolución de los límites entre lo fantástico y lo real: entre más difusa sea la barrera que separa lo sobrenatural de lo real, más fuerte será el efecto perturbador, gracias a la inseguridad y a la confusión que genera este hecho en el receptor. Lo siniestro es ese vértigo que produce la caída de lo familiar al mezclarse con lo desconocido, pues se fusiona lo incompatible. Y si las cosas adquieren dicho efecto, de acuerdo con Freud, es porque nos recuerdan complejos infantiles que habían sido reprimidos y retornaron de la represión. Y dichos complejos están referidos principalmente a la castración, en tanto ésta implica para el niño la pérdida o la separación de un objeto que era valorado narcisísticamente.

Así, la angustia de castración puede situarse dentro de una serie de experiencias traumáticas, en las cuales interviene un elemento de pérdida o de separación de un objeto: la separación de la madre en el nacimiento, la pérdida del pecho en el ritmo de la lactancia, el destete, la defecación, tener o no el falo… De acuerdo con Dolto (1984), la castración consiste en una privación, en un destete tanto real como simbólico de un objeto que ha sido investido eróticamente y que alguna vez ha de ser prohibido. Sería entonces la fantasmática imaginaria de inmortalidad o perfección la que vendría a ser el efecto que compensa la angustia y el temor del encuentro con la propia finitud o muerte.

Así, el sujeto se constituiría en el acto mismo de confrontarse con la castración. (Milmaniene, 1993).

Por lo tanto, muerte y castración estarían íntimamente relacionadas, puesto que ambas suponen una pérdida, una ruptura, un fin: el niño no puede percibir la falta sin temer morir. Encontramos que tanto el gótico como la castración tendrían como eje central la muerte. En este orden de ideas, ¿no sería la castración –y sus secuelas– la que retorna de la represión y se manifiesta a través de lo gótico?, ¿sus elementos serían siniestros en tanto evocan esa pérdida o herida narcisística de la castración? y además, ¿cómo participa ésta en su configuración o cómo sus implicaciones se presentan en dicho gusto?

La presente investigación ofrecerá entonces información, mediante una revisión y un análisis monográfico, sobre un grupo que ha elegido la muerte como estandarte, bajo una perspectiva psicológica. Esto toma relevancia dado el interés que se ha venido presentando en los últimos tiempos por parte de disciplinas como la sociología y la antropología por el estudio de las tribus urbanas, los grupos marginados y la juventud desde un contexto urbano. Y teniendo en cuenta que dicho análisis apunta a la comprensión de los elementos esenciales que configuran el psiquismo humano, la investigación pretende contribuir al ámbito clínico de la psicología, dando paso a la posibilidad de que el psicólogo conciba lo gótico como forma mediante la cual algunos miembros de la sociedad eligen posicionarse de modo particular ante el malestar.

Además, si Freud establece una profunda relación de lo siniestro con complejos infantiles, ¿de qué manera esto se puede extrapolar a las formas en que aparece lo siniestro en la actualidad? Actualidad en la que el interés por la muerte, y más aún por la exhibición de ésta, ha adquirido un auge que da lugar a que ésta se torne en un modo de identificación, de reafirmación, de filosofía de vida. La actualidad de lo siniestro en la cultura estaría reflejada en la fascinación del alma humana con lo grotesco, fascinación que aparece (con sus particularidades) en el movimiento gótico.

A esto se le suma la pertinencia de su articulación con el concepto de castración, en la medida que cada vez son más frecuentes las problemáticas relacionadas con ésta en la presentación de las demandas de consulta. Desde la perspectiva psicoanalítica, la clínica se categoriza desde el eje Falo-Castración, par conceptual ordenador que signa las problemáticas estructurales. Así, Freud dejó claro a lo largo de su obra el carácter central del Edipo como núcleo de las neurosis, "en tanto escena histórica en la que se subjetiva –siempre imperfectamente, con persistencia de restos sintomáticos no adecuadamente simbolizados− la angustia de castración y la envidia del pene." (Milmaniene, 1993, p. 13)

Lo anterior permite afirmar que, desde esta concepción, ninguna expresión clínica escapa a la dialéctica de la castración, en la medida que ésta implica que el sujeto se viva carente, y que busque colmar dicha falta o carencia en la relación con el otro: en su búsqueda lo que espera es recibir algo con lo que pueda completar su falta. Así, el sufrimiento humano se expresa a través de diversos síntomas que son consecuencia de la incapacidad para enfrentar y tolerar la castración.

EL PADRE EN LA GÉNESIS DE LA ATRACCIÓN POR LO SINIESTRO.

"Padre adoptivo de aquellos que Dios Padre
con su negra ira ha expulsado del paraíso terrenal,

¡oh Satán, ten piedad de mi miseria interminable!"

Charles Baudelaire

Teniendo clara la definición de lo siniestro, comprendemos pues su condición de ambivalencia entre lo familiar y lo angustioso: lo que nos espanta nos causa dicha sensación porque en realidad nos es familiar. Veíamos que las cosas adquieren un carácter siniestro en nuestra vida cuando nos recuerdan complejos infantiles que habían sido reprimidos y retornaron de la represión; complejos que están referidos principalmente a la castración. Ahora bien, si relacionamos dicha ambivalencia con la angustia de castración, ¿no estaríamos hablando, entonces, de la relación misma con el padre? En efecto, vemos que en el complejo de Edipo el padre suscita a la vez sentimientos de odio y de amor en el niño: se identifica con él puesto que desearía estar en su lugar tanto porque lo admira y le gustaría ser como él, como porque quiere eliminarlo pues se torna rival al obstaculizar su deseo de quedarse con la madre. Así, la identificación con el padre se transforma en odio y hostilidad, sentimientos que luego son reprimidos frente a la angustia de castración. Es decir que, para conservar su virilidad, el niño se resigna ante el deseo de poseer a la madre y de eliminar al padre; la angustia frente al padre es lo que hace que el sentimiento de odio hacia él sea inadmisible (Freud, 1927).

Ahora bien, si se tenía al padre en un lugar de Ser bondadoso y todopoderoso, una decepción por parte de éste hace que pase a ocupar un lugar de Ser defraudador, pues es el culpable de un hecho devastador en la vida del sujeto. Tomemos como ejemplo la leyenda del conde Drácula, tan

importante dentro del gótico. En la película dirigida por Coppola en 1992, basada en el libro de Stoker (1897), vemos los orígenes de Drácula como cruzado rumano luchando contra sus enemigos, los turcos. Es importante resaltar que el cruzado era, ante todo, un defensor de dios; era el que lo cargaba de todos los poderes y bondades. El personaje está basado en Vlad el Empalador, un hombre brutal y sanguinario a quien sólo su amada es capaz de doblegar. Y precisamente es la muerte de su amada (asesinada por sus enemigos) la que hace que él se rebele contra Dios –el padre–, renunciando a él mediante un pacto con el diablo, quien le permite vivir eternamente a través de la sangre de los mortales.

Es decir que el conde interpreta como una traición el hecho de que Dios, padre todopoderoso, haya permitido semejante desgracia, por lo que su decepción hacia él es la que desencadena su condena de vagar eternamente como un vampiro. Drácula hace su pacto de inmortalidad con el diablo para dedicarse toda la eternidad a luchar contra el dios que lo ha traicionado, que lo ha defraudado. Este personaje representa para los góticos un alma atormentada, profundamente humana, que sólo logra ser redimido por el amor. Pero ¿no será más bien que, en el fondo, representa su propia alma atormentada, que fue defraudada por alguien a quien tenían en una figura de idealización?

Pero es necesario detenernos a analizar dicho pacto con el demonio. Drácula, al cuestionar al padre por no haber sido todopoderoso, pide al diablo la inmortalidad. Y precisamente acude a él porque sabe que es el enemigo de Dios, del padre. No está de más preguntarnos por qué decide alguien venderle su alma al diablo. Freud hace un lúcido análisis sobre esta cuestión en su texto *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII.* En él, plantea que para nosotros los demonios son deseos malos y rechazados, en tanto son ramificaciones de impulsos reprimidos. Es por esto que un pacto con el diablo posibilitaría el acceso a muchas cosas que los hombres estiman en gran medida, como riqueza, seguridad ante el peligro, poder, artes mágicas y diversos placeres; todo ello a cambio del alma, y en el caso de Drácula, a cambio de criaturas de dios, de almas mediante las cuales se alimentaba. Siguiendo con el texto, Freud expone el caso del pintor Christopher Haitzmann, quien cayó en una profunda melancolía producto de la muerte de su padre –del cual dependía económicamente–, motivo por el cual se le apareció el demonio prometiéndole la ayuda que necesitara, y es así como el pintor vende su alma para ser liberado de su depresión. Freud nos muestra que el pacto consiste en la sustitución, por parte del diablo, del padre que el pintor perdió. Esto es, la muerte del padre provocó la pérdida de la alegría del pintor y su capacidad para el trabajo (melancolía), así que, si logra encontrar un sustituto del padre, puede recobrar lo que ha perdido. En

este caso, el pintor no pide al diablo ninguno de los placeres o deseos acostumbrados, sino que se obliga, por una parte, a ser fielmente su hijo durante nueve años, y por otra, a pertenecerle después de su muerte en cuerpo y alma.

No obstante, afirma Freud que es muy curioso y singular el hecho de que a alguien se le ocurra elegir como sustituto del padre amado al demonio. Pero nos muestra, al mismo tiempo, que esto adquiere pleno sentido cuando vemos que el demonio era, según la mitología cristiana, un ángel caído y de igual naturaleza a la divina. Es decir que ambos, dios y diablo, eran en un principio idénticos, y posteriormente la figura que formaban se disoció en dos cualidades opuestas: el bien y el mal. Este hecho no encarna otra cosa que la ambivalencia que trae consigo la relación del individuo con su dios personal: relación de amor y temor. No es de extrañar, entonces, que si el dios bondadoso y justo es un sustituto del padre, la actitud de temor, odio y hostilidad se haya manifestado en el surgimiento del diablo. Así, el padre sería el modelo individual, tanto de dios como del diablo, lo cual hace que su relación sea ambivalente: no sólo hay ante él una cariñosa sumisión, sino también una hostil rebeldía, tal como se planteaba al principio de la categoría al hablar sobre el complejo de Edipo. Y es aún más significativo que el pintor, como relata Freud, no hace en ningún momento de sus descripciones sobre sus posesiones distinción alguna entre los espíritus malignos y los poderes divinos, pues los confunde bajo una sola denominación: apariciones del demonio.

Caso contrario es el de Drácula, pues su pacto con el diablo no representaría una fantasía neurótica, sino más bien la rebelión contra el padre al salir triunfante de la castración, en tanto consigue la inmortalidad. Y aunque su pacto también se lleva a cabo a raíz de un duelo (la muerte de su amada), Drácula no intenta sustituirla, como lo hace Haitzmann, sino que acude al diablo con el fin de vengarse. Es decir que aquí lo esencial no es la pérdida sino el carácter defraudador que representó para él dicho hecho. No se trata, entonces, de pulsiones sexuales reprimidas, sino de la traición de un padre que era, supuestamente, todopoderoso. Lo reprimido sería, en cambio, los sentimientos de odio y hostilidad hacia el padre, los cuales se reactivaron a raíz de lo que para Drácula significó una traición, un hecho defraudador, recurriendo así al demonio, no como sustituto, sino como medio a través del cual vengarse de Dios. El diablo sólo vendría a sustituir la figura del padre, de Dios, en tanto Drácula le confiere el poder que era exclusivo de la divinidad: la consecución de la inmortalidad.

Ahora es posible comprender que Drácula hace el pacto con el fin de acceder a la inmortalidad del padre, pasando así a encarnar el mal, en el sentido de que se rebelaría en contra de dios; termina, en últimas, identificándose con sus enemigos. Y justamente esa inmortalidad del padre es vivida por el niño como siniestra, motivo por el cual el odio es reprimido por el temor hacia él. O más bien, lo que es siniestro para el niño es matar al padre inmortal, lo que hace que sea mucho más válido afirmar que Drácula pasa a encarnar en sí mismo la representación de lo siniestro al ser inmortal, condición que además le produce gozo.

Lo que finalmente nos deja entrever la analogía entre todas estas historias es el carácter siniestro del que se compone la relación con el padre. Por eso, la figura de éste ocuparía un lugar crucial en el hecho de que lo oscuro se torne para alguien atrayente.

SEXUALIDAD: CUANDO LO HORROROSO SE CONVIERTE EN FASCINANTE.

"*Porque, igual que una droga terrible, el ser humano goza del privilegio de poder extraer goces nuevos y sutiles incluso del dolor, de la catástrofe, de la fatalidad*."

"Pero, ¿qué le importa la condenación eterna a quien halló en un segundo lo infinito del goce?"

Charles Baudelaire

Es posible establecer que actualmente hay en algunos jóvenes una búsqueda de un exceso que le dé sentido a la existencia. Le Breton (2012), plantea que estos excesos o conductas riesgosas, son recursos que utilizan los jóvenes para sostenerse y no sucumbir bajo los asaltos del sufrimiento, elevando una resistencia contra un sufrimiento que se presenta en demasía. Mediante ellas, la muerte logra entrar en el dominio propio, dejando así de ser una fuerza de destrucción que excede o supera. En el caso de los góticos, estos excesos quizás se podrían ver reflejados, en gran medida, en las prácticas sexuales y en las manifestaciones artísticas referidas a lo extraño, doloroso o mortífero en la sexualidad, buscando a través de estos actos encontrar el límite del placer sexual.

Ahora bien, ¿qué papel juega lo siniestro dentro de dichas prácticas sexuales?, ¿por qué se plantea que lo mortífero es llevado a la sexualidad? Sabemos ya que en lo siniestro la muerte aparece como estandarte de la angustia producida por la castración, remitiendo en gran medida a la sexualidad y complejos infantiles. Sabemos también, gracias a Freud, que la vida sexual infantil –caracterizada por su disposición perversa polimorfa– es posteriormente reprimida, por lo que el retorno de sus manifestaciones le otorgaría un carácter siniestro. Lo siniestro tendría entonces otra particularidad, que hace referencia a dicho retorno: el carácter repetitivo de los acontecimientos, la llamada compulsión a la repetición, en el sentido del carácter cíclico de la condición humana.

¿Qué sería, pues, lo que tiende a repetirse y a reaparecer una y otra vez? En *Más allá del principio del placer* Freud responderá: la muerte, bajo todo tipo de representaciones. Y precisamente la muerte viene a ser el principal referente a través del cual la estética gótica toma forma. En dicho texto, Freud planteará que la muerte ya no es sólo un disfraz bajo el cual se encuentra la angustia de castración, sino que vendría a ser la esencia misma de la vida, aquello hacia lo cual la vida remite. Por lo tanto, la pulsión de muerte hace referencia a la tendencia de toda vida hacia el cero energético, hacia el estado de inercia. En este sentido, la meta de las pulsiones sería reconstruir algo anterior, un estado antiguo, un estado que lo animado abandonó y hacia lo que tiende a pesar de todos los rodeos de la evolución. Todo organismo vivo regresa a lo inorgánico; de manera que aunque las pulsiones sexuales o de vida aspiran aparentemente al cambio, al progreso, a la renovación, en realidad se empeñan en alcanzar una vieja meta: la inercia, el estado cero (Freud, 1920). Freud plantea que "la meta de toda vida es la muerte", y es esto lo que los góticos se empeñan en demostrar constantemente, premisa bajo la cual se sustentan gran parte de sus referentes.

Deja claro, además, un aspecto fundamental de la sexualidad: como todo organismo tiende al reposo, entonces el placer sería la disminución de la carga energética, teniendo en cuenta que, en tanto es una descarga, hay una condición (una gran carga o tensión) que la antecede; es decir que el principio del placer estaría al servicio de la pulsión de muerte. En este orden de ideas, podemos comprender por qué en el acto sexual se alcanza un máximo placer, próximo a la muerte: el orgasmo sería ese aumento de energía y el placer que genera su posterior descarga o la extinción de una elevadísima tensión. Por lo tanto, el placer absoluto se lograría con la distención total: con la muerte. Por eso *Más allá del principio del placer* es toda una ruptura de las concepciones que se tenían sobre la búsqueda de placer en el ser humano, que no sería más que una ilusión, mostrando cómo, por el contrario, el ser humano está guiado por una pulsión que va más allá del placer –la

pulsión de muerte–, que es lo que viene a impulsar la repetición, la reiteración de los seres humanos de situaciones desagradables y su apego a las anticipaciones de la muerte.

Freud se vale de varios ejemplos o cuestiones para sustentar su planteamiento: ¿por qué en ciertos acontecimientos como la "neurosis de guerra" el trauma se empeña en reaparecer una y otra vez, dando paso a la imposibilidad de apartarse de dicho recuerdo traumático?, ¿por qué el niño recrea en sus juegos situaciones donde el objeto desaparece y reaparece (fort-da)?, ¿por qué el sujeto ama sus síntomas e insiste en sostener su sufrimiento?, y en el caso de esta investigación, ¿por qué insisten los góticos en disfrutar de lo siniestro, lo horroroso, lo oscuro, lo mortífero?

Gracias a los señalamientos que hizo Freud sobre la pulsión de muerte, Lacan introdujo el concepto del goce, considerándolo como el umbral entre el placer y el cero energético o el estado de inercia. Es decir que la descarga energética que viene a ser el placer nunca llega al cero sino que vuelve a ascender, provocando un aumento de energía y dejando así un umbral entre ambos (placer e inercia) el cual sería definido por Lacan como *goce*. Así, nos encontramos en lo cotidiano con expresiones como "morirse de risa" o con la referencia al orgasmo como "la pequeña muerte". Esta condición mortífera del placer, no es otra cosa que la del goce: goce que supondría un dominio o control personal sobre algo que produce una poderosa vivencia de satisfacción (Braunstein, 1990). Entonces, como plantea Díaz (2007), en un intento por subyugar lo insoportable de la existencia o lo inasimilable de lo real, el sujeto acudiría a la repetición con el fin de dominar y hacerse cargo de eso traumático o desagradable que vivió. La repetición –como planteó Freud– vendría a ser una forma de dominio, que puede incluso resultar dañina o dolorosa, lo cual tendría el efecto de duplicar el amarre con el goce.

Pero, ¿cómo aparece el goce en lo gótico?, ¿de dónde proviene esta erotización de la pulsión de muerte que vemos en él?, ¿en qué momento o cuál es la razón de que el exceso, el dolor, o lo que produce miedo o espanto se convierta a su vez en fuente de gusto y de placer en las prácticas sexuales?

Es indudable que el hecho de que el sujeto se enfrente con la pérdida, la separación o asuma la diferencia de sexos, trae consigo un grado de horror. Y es particularmente desde la estructura perversa que se responde ante dicho horror mediante la renegación o el desafío de la ley. Renegar significaría reconocer lo prohibido, pero hacer de ello lo contrario, y además, hacer de esa transgresión un motivo de agrado. Es decir, mientras el neurótico reconoce el límite de la castración (hecho que lo atormenta), el perverso también la reconoce, pero en cambio la infringe, la reniega

transmutando lo que sería tormentoso en fuente de fascinación. Así, ciertos sujetos tendrían el poder de transformar el dolor en placer, el horror de la castración en razón de goce (Aulagnier, 2000).

Lo gótico traería consigo una apuesta fundamental de transgresión; transgresión en tanto muestra que se puede asumir la muerte de manera festiva, de que lo que provoca miedo y espanto pude producir, en cambio, placer y atracción. Según lo anterior, dicha transgresión podría en algunos casos ser producto de un modo de respuesta particular frente a la castración, respuesta que se asemeja a la que vemos en la estructura perversa al renegarla, al convertir y asumir el horror que ésta produce en una forma de goce; de goce de triunfo sobre ella. Desafiando la ley es como se convierte el dolor en placer, el horror en fascinación.

Sin embargo, vemos también que esa forma de asumir la muerte, no desde el rechazo sino desde la celebración, es propia de ciertas culturas que, al contrario de Occidente, asumen una visión muy diferente a la que se tiende a tener en la actualidad. Así por ejemplo, Philippe Ariès nos muestra en su libro *El hombre ante la muerte* cómo en épocas anteriores la muerte era tomada con absoluta naturalidad, pues existían creencias que en ese entonces se consideraban sobrenaturales sobre el anuncio de la muerte. Ésta siempre enviaba señales haciendo que cada quien supiera que iba a morir, y quienes se negaban a ver tales advertencias eran motivo de burla y sátira. Así pues, la sociedad del siglo XVII "se burlaba sin indulgencia de un apego a la vida […] Ocultarse a la advertencia de la muerte es exponerse al ridículo" (Ariès, 1977, p. 16).

Otro ejemplo es el caso del Pacífico Colombiano, donde la celebración realizada en torno a la muerte es contundente. Allí, ésta es asumida como un acontecimiento importante, vivido con aceptación y esperanza. Consideran que el difunto participa de todo lo que sucede, por eso existe un profundo respeto hacia él y su tumba tiene un carácter sagrado. La muerte es considerada como un comienzo y no como aniquilación o fin, razón por la cual se acompaña al difunto con cantos y prácticas musicales propias de la cultura, ya que si estos rituales no se llevan a cabo, el alma del difunto estaría destinada a errar por el mundo (González, 1999).

Es decir que, más allá de concebir lo gótico como un forma particular de estructuración o perspectiva cultural, lo que los góticos propondrían es una forma particular de asumir la muerte, la cual se presentaría como emblema identitario, apropiándose ellos mismos de ésta y asumiendo una actitud en la que la muerte no es algo ajeno o extrínseco a la vida, sino, en cambio, algo que la

constituye. Vista la muerte desde la transgresión y la festividad, las prácticas sexuales a partir del exceso serían una forma de poner ésta en el dominio propio.

Ahora bien, con el fin de precisar las formas de gozar que aparecen en el caso particular de la sexualidad, y teniendo en cuenta además el concepto fundamental que concierne a esta investigación –la castración–, es importante analizar dos de las prácticas más comunes que se presentan en los góticos y a las cuales les rinden mayormente culto: el fetichismo y el sadomasoquismo.

Uno de los estilos más característicos dentro del gótico es el llamado Goth Fetish, una unión entre lo gótico y lo fetichista. Desde sus inicios allá en los 80's, los integrantes de las bandas musicales solían usar en su vestimenta elementos propios de lo fetichista: cadenas y collares de argollas, cuero y PVC, zapatos con tacón de aguja, corsés, medias de malla…, sumado al uso de cuerdas anudadas al cuerpo que le dan un toque erótico (bondage). Estos elementos dieron paso a la estética fetichista que tanto caracteriza a los góticos.

Entonces, ¿qué función vendría a cumplir dentro de lo gótico dicha estética del fetiche? Desde el psicoanálisis, éste cumpliría una función de protección contra la angustia de castración. Freud deja claro en su texto *Fetichismo* que esta angustia de castración está vinculada con la percepción de la ausencia de un órgano fálico en la mujer (de la madre), y a su vez, con la negación de esta ausencia. Así, el fetiche sería el signo que representa el triunfo sobre la amenaza de castración y la protección contra ella.

Con respecto a la instauración del fetiche, Freud (1927) plantea que se debe a la suspensión de un proceso: se retiene como fetiche la última impresión anterior a la traumática, a la siniestra. Entonces, el pie o el zapato se convierten en fetiche gracias a la circunstancia de curiosidad bajo la cual el niño fisgoneó los genitales femeninos desde abajo, desde las piernas. En cuanto a las pieles o el terciopelo, fijan la visión el en vello púbico, a la que seguiría la ansiada visión del genital femenino. Y las prendas interiores, detienen el momento de la desvestida, momento en el cual todavía se podía considerar fálica a la mujer.

Otra de las características del fetichismo, según Freud, es una actitud "bi-escindida" del fetichista frente al problema de la castración de la mujer, dando cabida tanto a la desmentida como a la aseveración de la castración. Asumir la castración materna sería entonces darse cuenta de que su propio pene corre peligro; por lo tanto, el fetiche sería un monumento al pene que la madre no tiene: al falo materno. De esta manera encontramos que si desde la estructura perversa el propósito es

desmentir la castración, el fetichista lo logra con su fetiche que equivale al falo faltante de la madre. Como este objeto defiende y reasegura de la amenaza de castración –preservando, por lo tanto, la fantasía imaginaria de completud– atenúa la angustia que ésta produce. Esto nos muestra que siempre sería necesaria cierta condición fetichística que haga las veces de apoyo en la sexualidad, condición que aparece bajo ciertos gustos o preferencias. (Milmaniene, J. E. 1993)

Los góticos, mediante todo este culto al fetichismo, más que disimular la falta –que produce la castración– lo que hacen es evidenciarla, denunciarla. Evitarían la pérdida –que se vive como castración intolerable– a la vez que reaseguran el goce que la posesión o exaltación de estas prendas u objetos que son la fuente del fetiche les procura. En este sentido, la figura del vampiro, tan exaltada por los góticos, ¿no vendría a ocupar el lugar de una especie de fetiche? Si sabemos que el fetiche reemplaza la falta, atenuando así la angustia que produce la castración, ¿la aspiración a la inmortalidad del vampiro no sería una forma de obturar el carácter finito de la existencia que viene a demostrar la castración? Del mismo modo que el fetichista niega la castración poniendo en su lugar un objeto, asimismo la está señalando. Si extrapolamos esto a la figura del vampiro, este sería el objeto que a la vez obtura y señala la falta. ¿Y a qué se refiere esa falta? A la que nos enfrenta la castración: la finitud, el carácter ineludible de la muerte. Por lo tanto, el gusto por el vampirismo podría ser una forma de compensar la falta que conlleva la castración: sabernos y reconocernos mortales. Este interés indica el deseo de prolongarse, de no envejecer, de tener un poder que confiera superioridad: la vida eterna, la inmortalidad. Así, al reconocer la condición finita como humanos, los góticos buscarían en el vampirismo esa postergación que ocupe o complete su falta.

Consideremos ahora el sadomasoquismo, iniciando con un fragmento del libro *Historia de O*:

> *"Pero uno de los cuatro hombres presentes, probablemente querría marcarle los muslos con la fusta que deja unas hermosas rayas en la piel, largas, profundas y duraderas. Todo no le sería infligido a la vez y tendría tiempo de gritar, debatirse y llorar. La dejarían respirar, pero, cuando hubiera recobrado el aliento, volverían a empezar y juzgarían los resultados no por sus gritos ni por sus lágrimas, sino por las huellas más o menos profundas y duraderas que los látigos le dejaran en la piel."*
>
> Pauline Réage

Esta cita nos invita a abordar el tópico del placer por el dolor con el análisis de lo que resalta con mayor fuerza a primera vista: la marca, la huella del castigo, la prueba que testifica el dolor en la piel. Éste y tantos otros rituales que se llevan a cabo en las prácticas de sadomasoquismo, se

caracterizan precisamente por traer consigo una marca dejada sobre el cuerpo. La razón de nombrar este rasgo en primer lugar, es que dicha marca será uno de los aspectos que nos permitirá comprender el papel de lo que concierne a esta investigación: la castración. Estas marcas vienen a desgarrar y a mancillar la superficie corporal, trazando en ella las huellas de la abertura. ¿Qué es entonces lo que se está escenificando allí, en este acto? Aulagnier (2000) plantea que lo que está en juego en dicho ritual se presenta como una especie de repetición –fantasmatizada– de la escena de castración, pues es en este acto donde se reproduce esa mutilación original que representa para el sujeto la herida narcisística de castración.

Para fortalecer este planteamiento, detengámonos a analizar la relación entre víctima y amo, dolor y placer, goce y ley. Uno de los partícipes –como es el caso, por ejemplo, de O– cumple el papel de pecador o penitente, probando con sus cadenas y mordazas que es el sujeto de pecado y culpa. Por otro lado, el otro partícipe se presenta como el amo, amo poseedor de emblemas e insignias que prueban y recuerdan el poder y la dignidad bajo los cuales está investido. Éstas prácticas tienen la particularidad de la existencia de un elemento que se construye de forma voluntaria y en consenso, denominado *EPE* (*Erotic Power Exchange*) o *Contrato*. Dicho contrato permite que las personas involucradas acuerden ciertas reglas que garanticen el placer mutuo y no se conviertan en sensaciones desagradables para ambos. Es precisamente este contrato el que permitirá analizar las posiciones tanto de sujeto de deseo como de sujeto de la ley, posiciones entre las cuales no existe una exclusión mutua, sino que por el contrario, hay un enlace que permite una relación entre sí.

De acuerdo con Aulagnier (2000), en las prácticas de sadismo y masoquismo la castración se convierte en un ritual, un lugar en el que se jugará una y otra vez la castración. Una de las piezas capitales de dicho ritual o ceremonia es el *Contrato* ya mencionado, aspecto que vendría a completar el trinomio entre los otros dos aspectos: la ley y el goce. Esta autora deja entrever cómo la minucia del contrato es su aspecto más llamativo, en tanto hay una rigurosa exigencia para establecer todos los actos y posturas que se le exigen al compañero. Planteado de esta manera, el contrato no evoca una declaración de amor ni mucho menos el arrebato que trae consigo la pasión; hace pensar, más bien, en el estilo del que está compuesto un acta notarial, de un Código, que haría de él, curiosamente, un discurso que se pronuncia en nombre de la ley, y no del amor o del deseo. Como ya describí, se trata de que ambos partícipes se comprometan mutuamente, respetando y aplicando de manera rigurosa una serie de reglas que definen su proceder en el actuar erótico. Se

comprometen entonces a respetar esas reglas, esa ley, sin importar si su deseo en el momento es pasarlas por alto; el deber será cumplirlas.

Pero otra de las particularidades del contrato, es que dichas reglas son impuestas al sujeto bajo el imperativo del goce: el goce se convierte en el deber, no es un derecho ni una elección sino una orden a cumplirse. Y de hecho, en la mayoría de los casos es el masoquista quien viene a plantear las reglas, a elaborar el contrato. "Él es quien regula el juego, quien dicta y enuncia los caminos del sufrimiento por los cuales tendrá que pasar para alcanzar, pese a esto y en función de esto, la apoteosis que es su goce" (Ibídem, p. 36), y ese goce no solamente es lo que él propone sino que se lo impone al que cumple el papel de compañero sádico.

Lo anterior nos permite conjeturar que los góticos estarían escenificando a través de las prácticas sexuales –ligadas al dolor– la castración; escenificación en la que ambos partícipes asumen un rol: agente de la castración y víctima de ésta. Se trata pues de volver a jugar una y otra vez a la escena fantasmática de una castración primera y mítica. Sin embargo, es necesario dejar claro que con todo esto no se pretende aseverar que los góticos sean perversos, sino que su tendencia a erotizar la pulsión de muerte los sitúa en una posición específica al momento de asumir la castración. Y de hecho el sadismo y el masoquismo no son más que destinos de la pulsión de muerte puestos directamente al servicio de la función sexual, que van más allá del plano de las perversiones ya que son constitutivas de la vida sexual en general.

HACIA UNA ÉTICA DEL GOCE: ENCARNAR LA MUERTE COMO APUESTA POR LA VIDA.

Para saciar las ansias de Vida,
hemos de revolucionarla desde sus cimientos,
desde sus inicios, desde su origen…
desde la Muerte.

Marcela Escobar

La estética gótica remonta su origen en Francia, no como una tribu urbana tal como se presenta en nuestro tiempo, sino como característica de un movimiento encabezado por obreros y

estudiantes, en el que maquillaban sus rostros de blanco y vestían ropas negras para ejemplificar así que la sociedad y la opresión los tenía muertos. Era una forma de burla despectiva hacia los procesos de industrialización, la moral y las corrientes burguesas, oponiéndose así a los convencionalismos de la época y protestando contra la evasión propia de la moral, exaltando lo prohibido, lo mal visto, lo rechazado, como rebelión contra el estilo de vida que se imponía (Vélez, S.F.)

Vemos pues que ésta estética surgió como crítica al estilo de vida dominante, por lo que no aludía a un deseo de muerte, sino al estado mortífero en que los tenía la época. Visto desde esta perspectiva, la apuesta de simular la muerte sería en realidad una necesidad y un reclamo por transformar el estilo de vida y la forma en como se la concibe. Se visten como muertos y hacen alusión a la muerte de múltiples maneras como forma de apuesta por la vida, como rebelión o reacción hacia una cultura en la que existe tanto miedo hacia la muerte, en la que difícilmente se la nombra, se la imagina y se la comprende, en la que se insiste en el convencionalismo de "lo bueno" y en estar feliz todo el tiempo.

Los góticos simularían y escenificarían una y otra vez la muerte –hecho que a nivel psíquico es fuente de impresión– consiguiendo así su total dominio. Es decir, repiten esa situación inexorable que viene a ser la muerte, procurando mediante dicha repetición hacerse dueños de la situación; elaborarla. Aquel hecho aterrorizante que es la castración, se torna en el contenido de toda una estética que se basa, con toda razón, en la muerte. Así, en la medida que ésta se repita, los góticos lograrían con ello un dominio de la impresión que ésta les causa: "cada nueva repetición parece perfeccionar el deseado dominio" (Freud, 1920, p. 22). Aparece entonces una compulsión a la repetición, en tanto se empeñan a través de múltiples expresiones y manifestaciones en convertir la muerte en motivo de exaltación, lo que respondería al deseo de hacer surgir eso olvidado y reprimido; eso que está más allá del principio del placer: la pulsión de muerte.

Encarnar la muerte sería una forma de burlarla: en su afán de vida, los góticos necesitan encarnar ellos mismos la muerte, para asimismo renegar el miedo a ella y burlarla. Aceptan la muerte como condición inherente al ser humano, y a su vez, gozan burlándose de ella; burla que logran al trascenderla, al asumirla de manera directa y convirtiéndola en festividad. En este sentido, sería finalmente una forma de ritualizarla, haciendo uso de todo un campo semántico compuesto de imágenes y conceptos que aluden a ella.

De esta manera, su culto al sufrimiento, a la tristeza y al dolor sería la forma a través de la cual comprueban que están vivos. Asumiéndolos de esta forma, transmutan lo que sería mortífero en

símbolo y señal de vida. Así como la Condesa Sangrienta acudía y necesitaba la tortura y la muerte en sus actos sexuales, asimismo los góticos exaltarían el dolor como una manifestación de vida, transmutando, como vimos, lo mortífero en placentero. En este punto es preciso señalar que, bajo la perspectiva que Le Breton (2012) nos ofrece sobre las conductas de riesgo, es posible pensar que las prácticas sexuales señaladas anteriormente vendrían a cumplir la función de dominio de la muerte y de resistencia a ella. Si bien estas prácticas, al presentarse como modalidades de defensa contra la muerte, son a menudo costosas para la economía psíquica y por lo tanto para la existencia del sujeto, a su vez son formas de resistencia contra el sufrimiento cuando otras modalidades de ajuste a lo real han fracasado.

Bajo esta concepción, podríamos establecer entonces que el gusto por el dolor sería la forma bajo la cual el sujeto se apodera de éste, haciendo que entre a formar parte de su dominio. Y esto lo confirmamos al saber que en la relación entre sádico y masoquista, es este último quien finalmente dirige la escena y tiene el control sobre ella; es este quien determina los límites y las reglas imponiéndoselas al compañero que ocupa la posición sádica. Es decir que al determinar cómo y hasta qué punto quiere recibir dolor, está transformando lo que estaría del lado de la muerte (en tanto destino de la pulsión de muerte) en una manifestación de vida, de reafirmación y prueba constante de existencia.

Para enfrentar la muerte, o bien se la niega, se la busca, se la evita, se la celebra; o bien se la encarna, se la emula, se la representa y escenifica, como lo hacen especialmente los góticos, eligiendo esto como insignia de su identidad con su estética particular. Y como sabemos que el gótico no es efímero sino que persiste a través del tiempo y es asumido como una forma de vida… entonces el gótico sería una ética de vida a partir de lo mortífero; una ética que se sustenta bajo la premisa de la fascinación por todo aquello en lo que se exalte ese umbral o brecha –inconsciente– que hay entre el placer y la muerte: el goce.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de esta reflexión hemos encontrado que hay, desde lo gótico, una apuesta esencialmente transgresiva que se manifiesta en la relación con la figura del padre, y en el hecho de asumir la muerte de manera festiva y logrando que ésta entre a formar parte del dominio propio. Vista así la muerte, el horror de la castración se transformaría en fuente de fascinación, de goce;

pues es precisamente la exaltación de ese umbral entre el placer y la muerte el que viene a caracterizar los referentes identitarios presentes en lo gótico, convirtiéndose así en una ética en tanto sustentan la vida a partir de lo mortífero.

Así, podríamos concluir que dicha forma de concebir y de asumir la castración es la que viene a dar lugar a la propuesta fundamental del gótico: propiciar un espacio o escenario para hacer consciente aquello que amenaza el vivir –la búsqueda inconsciente de la muerte en los seres humanos. Escenario siniestro en el que retorna eso reprimido inconsciente, y que termina convirtiéndose en un principio, en una ética.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, T. (2010) Resistiendo al establishment desde una propuesta gótica. Revista Nómadas, No. 32, pp. 135-147. Universidad Central, Colombia. Recuperado de:http://www.ucentral.edu.co/images/stories/iesco/revista_nomadas/32/nomadas_32_8_a_resistiendo_al_establishment.pdf

- Aulagnier, P. (2000) La perversión como estructura. En: La perversión. Azul Editorial. Barcelona, España.

- Ariès, P. (1977) El hombre ante la muerte. Taurus Ediciones, S. A. Madrid, España.

- Baudelaire, C. (1857) Rebelión. En: Las flores del mal. Editorial EDAF, S. L., primera edición: octubre de 2009. Madrid, España.

- _____. (1860) Los paraísos artificiales. Ediciones Akal, 1993. Madrid, España. Citado por: Díaz, C. L. (2007) La embriaguez del goce.

- _____. (1869) El mal vidriero. En: Pequeños poemas en prosa. Editora Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1948. Recuperado de: http://dgb.conaculta.gob.mx/cerebro/coleccion/coleccion_pdf/31000000146.PDF

- Bolaños, L.F. (2008) Los jóvenes góticos incipientes: entre la música alternativa y una percepción desolada de la existencia. Revista Culturales, vol. VII, No. 13, pp. 85-114. Universidad Autónoma de Baja California, México. Recuperado de http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3756013

- _____. (2008) El decadentismo en la elaboración de la identidad en la cultura gótica. Aposta: Revista de Ciencias Sociales, No. 38. Universidad Intercultural de Chiapas. Recuperado de http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/gordillo1.pdf

- Braunstein, N. (1990) El goce: un concepto Lacaniano. Siglo XXI Editores Argentina S. A., séptima edición, 2006. Argentina.

- Cano, C. M. (2010) Biopolítica y Ciberespacio. Reflexión sobre el uso que los jóvenes Skinheads, Emos y Góticos hacen del ciberespacio y de su estética corporal. Instituto de Estudios Políticos. Universidad de Antioquia, Medellín. Recuperado de: http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/1392

- Casarez, H. (2004) Estética y revolución fúnebre: el claro oscuro de la melancolía en la cultura dark. Revista de Estudiantes de Sociología, I Semestre de 2004, No. 3. Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

- Castillo, R. (2004) Muerte y futuro: el movimiento oscuro en el Tianguis. JOVENes: Revista de estudios sobre la Juventud, Año 8, No. 21, pp. 86-109. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México. Recuperado de: http://cendoc.imjuventud.gob.mx/clr/revistas/centrorevista.php?revista=021007.swf

- Díaz, C. L. (2007) La embriaguez del goce. Desde el Jardín de Freud, No. 7, pp. 203-216. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. Recuperado de: http://www.revista.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8378

- Dolto, F. (1984) La imagen inconsciente del cuerpo. Citado por Nasio, J. D. (1996) Grandes Psicoanalistas. Vol. II Editorial Gedisa S.A. Barcelona, España.

- Eco, H. (2007) Historia de la fealdad. Editorial Debolsillo, 2011. Barcelona, España.

- Freud, S. (1905) Tres ensayos para una teoría sexual. En: Obras Completas, Vol. VII. Amorrotu Editores. Buenos Aires.

- _____. (1919) Lo siniestro. En: Obras completas, Vol. XVII. Amorrotu Editores. Buenos Aires.

- _____. (1920) Más allá del principio del placer. En: Obras competas, Vol. XVIII. Amorrotu Editores. Buenos Aires.

- _____. (1922) Una neurosis demoníaca en el siglo XVII. En: Obras competas, Vol. XIX. Amorrotu Editores. Buenos Aires.

- _____. (1927) Fetichismo. En: Obras competas, Vol. XXI. Amorrotu Editores. Buenos Aires.

- _____. (1927) Dostoievski y el parricidio. En: Obras completas, Vol. XXI. Amorrotu Editores. Buenos Aires.

- González, C. (1999) Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano. Revista Universidad de Guadalajara, La Colección de Babel, No. 27, pp. 1-48. Universidad de Guadalajara México. Recuperado de http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug27/babel27.pdf

- Lautréamont (1988) Los Cantos de Maldoror. Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S. A. Sexta edición 2005. Madrid, España.

- Le Breton, D. (2012) Las conductas de riesgo de los jóvenes como resistencia. EMPAN, No. 57, pp. 87-93.

- Milmaniene, J. E. (1993) La castración y sus Vicisitudes. Ediciones Kargieman, Buenos Aires.

- Nasio, J. D. (1996) Grandes Psicoanalistas. Vol. I. y Vol. II. Editoral Gedisa S.A. Barcelona, España.

- Patiño, C.D., Brand, M. & Uribe, P. (2006) La muerte y los jóvenes: Un caso de identidad psicosocial Gótica (Dark). Informes psicológicos, No. 8, pp. 69-87. Universidad de San Buenaventura, Medellín. Recuperado de: http://www.upb.edu.co/pls/portal/docs/PAGE/GPV2_UPB_MEDELLIN/PGV2_M030_PREGRADOS/PGV2_M030040020_PSICOLOGIA/PGV2_M030040020110_REVISTA/PGV2_M030040020110020_REVISTA8/ARTICULO%20N8A05.PDF

- Réage, P. (1954) Historia de O. Editorial Quinteto, 2005. Barcelona, España.

- Valenzuela, J. M. (1999) La siesta del alma: Los góticos y la simbología dark. En: JOVENes: Revista de estudios sobre la Juventud, Año 3, No. 8, pp. 24-61. Edición Nueva época, enero-junio 1999. México, D.F.

- Vélez, S. C. (S.F.) Para comprender el movimiento Gótico. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México. Recuperado de http://148.206.53.231/UAMI13570.PDF

FILMOGRAFÍA

- Coppola, F. F. (1992) Bram Stoker's Dracula. Estados Unidos: Columbia Pictures.