

Paper - Comunicación

Categorizando representaciones alternativas del habitar: El caso de la Lírica del Indio Solari

Sorda, Gabriela

gabrielasorda@yahoo.com.ar

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo. Instituto de Arte Americano. Buenos Aires, Argentina

Línea temática 2. Categorías, clasificaciones y métodos

Palabras clave

Representaciones espaciales, categorizaciones, alternativas, Indio Solari

Resumen

En las instituciones de enseñanza e investigación donde el objeto de estudio es el hábitat, producimos, reproducimos y/o de-construimos, legitimamos y/o deslegitimamos representaciones espaciales, colaborando con la cristalización del universo simbólico (o “imaginario”) instituido. Para ello, siguiendo la tradición científica, definimos, jerarquizamos y articulamos las representaciones espaciales mediante categorías disciplinares. Pero la hegemonía de esta construcción social de realidad (Berger y Luckman, 2003) es disputada por otros imaginarios alternativos con los que convive, por ejemplo, el imaginario de los escritos poéticos y literarios. Los imaginarios alternativos son “inconmensurables con los instituidos en cuanto a núcleos ético-míticos, lenguajes y categorías” (Sabugo, 2013:23). Ubicándose en el territorio fronterizo donde se cruzan ambos tipos de imaginarios, este trabajo se propone categorizar las representaciones espaciales que emergen de las

letras del Indio Solari, en las canciones de Patricio Rey y sus redonditos de ricota.

Como contraste a los imaginarios institucionales de la Comisión Nacional de Casas Baratas (en adelante, CNCB) estudiados en el marco de una tesis de maestría a través de un análisis de contenido de sus publicaciones; venimos abordando autores argentinos que utilizaron el lenguaje de manera disruptiva, y produjeron representaciones alternativas a las de las instituciones del habitar¹. Hemos encontrado núcleos simbólicos y categorías que expresan un imaginario común entre sí, y diferente del instituido: aparecen otros espacios, otras maneras de nominarlos, habitarlos, y/o de valorarlos.

Incluyéndolo en este grupo de autores, aquí se abordan las letras escritas por el Indio Solari en todos los discos lanzados oficialmente por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota². Nos preguntamos: ¿Qué espacios aparecen? ¿Cómo se nombran, valoran, y conectan entre sí? ¿Qué lugares están ausentes? ¿Qué sujetos los habitan? ¿Cuáles prácticas se describen? ¿Se repiten tópicos formando núcleos de sentido? ¿Cómo se organizan semánticamente esos núcleos? ¿Produce representaciones, propone valoraciones, y/o describe prácticas diferentes a las normadas?

Para responder esas preguntas recurrimos al análisis de contenido, el cual *“Es el método de las categorías (...) que permiten la clasificación de los elementos de significación constitutivos del mensaje”* (Bardin, 1996:28). Partimos de 2 estructuras categoriales: Un primer grupo se compone de categorías emergentes de las propias fuentes, a estas las hemos llamado: “desobediencia”, “violencia”, “cabulerías”, “rock”, “intoxicaciones”, “goce”, “bestiario”, “libertad”, “fuegos”, y “ciegos y sordos”. Con ellas analizaremos sobre todo cuestiones generales del núcleo ético mítico del Indio. En la segunda parte

¹ Roberto Arlt (Sorda 2016a y 2016b), Leónidas Lamborghini (Sorda 2021b), y Nestor Perlongher (Sorda 2021a)

² Gulp! (1985), Octubre (1987), Un baión para el ojo idiota (1988), ¡Bang! ¡Bang!.... Estás Liquidado (1989), La mosca y la sopa (1991), En directo (1992), Lobo suelto – cordero atado (1993), Luzbelito (1996), Ultimo bondi a Finisterre (1998), y Momo Sampler (2000).

del trabajo, se incorpora un grupo de categorías predefinidas: las que habíamos encontrado en los escritos de los autores ya estudiados, y que conceptualizan el espacio, los actores y sus prácticas del habitar; de manera divergente a como lo hacía la CNCB. Dichas categorías son “lo móvil y efímero”, “lo fluido y lo híbrido”, “el bajoalto, y “lo periférico y subalterno” y como veremos, también resultan pertinentes para caracterizar estas representaciones.

Imaginarios, narrativas y lenguaje

Los imaginarios poseen un núcleo ético- mítico, “*colección de imágenes y símbolos (...) núcleo a la vez moral e imaginativo*” (Ricoeur, 1965:23). Estos núcleos “*se despliegan mediante una constelación de tropos*” (Sabugo, 2021:17), metáforas que, aunque lexicalizadas (es decir ya entendidas como conceptos con sentido propio), no perdieron su sentido original, revelando “*así las capas más solidificadas del imaginario (...) nos hacen ver por sus ojos*” (Lizcano, 2003:17) pues “*La metáfora actúa como “modelo” para ver la realidad*” (Bobes, 2004:25).

Dentro del lenguaje instituido (y legitimado por la Real Academia Española, institución que norma palabras y significados) está la jerga técnica, que enseñamos en las instituciones de enseñanza disciplinar: el lenguaje científico-estatal (Lefebvre, 2013:97) y sus taxonomías categoriales, instrumentalizadas por las instituciones del habitar a través de sus codificaciones operativas. Los códigos y reglamentos (los urbanísticos, los de construcción, los estatutos y publicaciones de instituciones como la CNCB) nominan, definen, organizan y localizan sus unidades espaciales en distintas escalas, categorizándolas (y valorándolas) según características espaciales (localización, forma y/o tamaño), materiales, y/o su función. Estos discursos científico - estatales presuponen que el hombre puede controlar su contexto con el objetivo de mejorarlo.

Pero en las sociedades coexisten diversos imaginarios o universos simbólicos (Berger y Luckman, 2003). El imaginario instituido por definición es el hegemónico en la construcción social de realidad, pero también existen imaginarios alternativos, por ejemplo, el imaginario de los escritos poéticos y literarios. Los imaginarios alternativos son “*inconmensurables con los instituidos en cuanto a núcleos ético-míticos, lenguajes y categorías*” (Sabugo, 2013:23). Los escritos poéticos y literarios se asumen como ficcionales, aprovechan el poder de la metáfora y de la polisemia, al contrario del lenguaje científico, el cual pretende dar cuenta de una realidad objetiva cristalizando la metáfora en concepto - categoría, definiendo y limitando su significado.

Algunos autores³ como el Indio Solari (en adelante “Indio”) van más allá de la flexibilidad instituida y desafía las reglas de la Real Academia Española, por ejemplo, utilizando lenguaje por ella no legitimado como en *“la quetejedi”* (2000:1) o *“visteando en portuñol”* (1993a:10) o los clásicos lunfardos *“gil”* (1993a:4) y *“taquero”* (2000:8). También incorpora el hablar popular de otros países, como *“ya chingaban”* (1996:10); e introduce otros idiomas, como en *“son alto un raggio”* (1985:1); castellaniza como en *“bullshitear”* (2000:6); y se engolosina con las onomatopeyas: *“Gulp!”* (1985); *“ñamfrifruli”* (1985:9); *“Bang! Bang!”* (1989); *“Bim bum bam!”* (1996:1). Usa su propia ortografía, como en *“Oktubre”* (1986); e inventa conceptos mezclando palabras, como *“Mariposa Pontiac”* (1996:10), *“crono rock”* (1991:2), o *“Comboman”* (1998:1); pero también aplica dichos populares como cuando escribe *“pintan mal las cosas”* (1989:7).

Ahora, más allá de que se encuadren en (y produzcan) universos simbólicos distintos, que usen el mismo lenguaje de manera diferente, o no coincidan en los términos – categorías con las que conciben el mundo, existen concordancias entre las narrativas de los discursos científicos, con las de los discursos ficcionales. Entendiendo que las convenciones de género *“suelen expresar la visión del mundo implícita en ellas”* (Zabala, 1992:69), y siguiendo a White (1973) en la idea de que los géneros literarios funcionan también como modos de argumentación en discursos no ficcionales, hemos visto (Sorda, mímeo) que los discursos de la CNCB, derivados de y justificados por el saber científico, utilizan las convenciones del género romance. En este modo de tramar, el bien y el mal están claramente diferenciados y se representa el triunfo del bien sobre el mal, el héroe modifica el contexto a su favor. El romance *“es un drama de auto identificación simbolizado por la trascendencia del héroe”* (White, 1973:19) y en los discursos de la CNCB, los técnicos – héroes explicitan tener buenos sentimientos y pretender la felicidad y la paz social (Sorda, mímeo).

En cambio, para el Indio *“verte feliz no es nada / es todo lo que hacemos por ti”* (1996:10) y *“La vida sin problemas es / matar el tiempo a lo bobo”* (1996:1). Este demérito de los objetivos instituidos de paz y felicidad, en términos de White se corresponde con el género de la sátira⁴. Para el Indio *“Rara vez ésta vida tiene sentido”* (1996:9), y el *“El tema arquetípico de la sátira es precisamente lo opuesto a este drama romántico de la redención; es (...) un drama dominado por el temor de que finalmente el hombre sea el prisionero del mundo (...) (donde) la conciencia y la voluntad humanas son siempre inadecuadas para la tarea de derrotar definitivamente a la fuerza oscura de la muerte”* (White, 1973:19 y 20). Según este autor, el tropo de la sátira es la ironía, la cual deja *“la sensación de que se habían roto ciertas expectativas y de que hay cierta oposición entre los elementos de la situación (en la ironía situacional) y entre la realidad y lo dicho (en la ironía verbal)”* (Kocman,

³ Al igual que Arlt (Sorda 2016a y 2016b), Lamborghini (Sorda 2021b), y Perlongher (Sorda 2021a).

⁴ Género utilizado también por Arlt (Sorda 2016a y 2016b), Lamborghini (Sorda 2021b), y Perlongher (Sorda 2021a).

2011:20). La ironía es subversiva pues promueve *“una distancia, y en ocasiones produce una ruptura (...) con una o varias convenciones acerca de lo que (...) creemos que es el mundo”* (Zavala, 1992:61-68).

La ironía caracteriza entidades *“negando en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el nivel literal. Las figuras de la expresión manifiestamente absurda (catacresis) (...), y de la paradoja explícita (oxímoron) (...) pueden ser vistas como emblemas de este tropo”* (White, 1973:43). En la ironía la duplicidad que erosiona las visiones instituidas del mundo (cuyas categorías de análisis, como las que utilizaba la CNCB, suelen ser binarias y excluyentes) se produce a través de la coocurrencia de significados opuestos, uno explícito y otro implícito. En el oxímoron, la duplicidad se produce concatenando términos de significado opuesto. El Indio se vale profusamente de esta figura, por ejemplo, escribe: *“tus peligros son tan sensatos”* (1985:5); *“con ella soy rico, gratis”* (1986:4); *“Vencedores vencidos”* (1988:5); *“El lujo es vulgaridad”* (1991:3). Mediante el oxímoron se repite que la usualmente negativa y muy simbólica oscuridad tiene cualidades positivas en *“mi sombra brilla”* (1996:9) y en *“una sombra (...) que encandila”* (2000:11), al subvertir las valoraciones usualmente atribuidas a una entidad, desobedece su mandato moral.

La desobediencia

Si la ironía demuestra la *“fatuidad de la concepción Romántica del mundo”* (White, 1973:20), el oxímoron le permite poner en duda sus valoraciones instituidas, por ejemplo las valoraciones positivas de la hermosura en *“maldición, va a ser un día hermoso”* (1989:7), las de la dicha en *“La dicha no es una cosa alegre”* (1996:7), o el propio valor de la vida en *“Vivir solo cuesta vida”* (1989:8). Al creer en el triunfo del bien *“una ideología radical no es compatible con una trama satírica”* (White, 1973:34), pero la acidez de la sátira puede transparentar la lógica política del orden instituido, manifestándose, por ejemplo, que *“Si esta cárcel sigue así / todo preso es político”* (1988:4). Explicitar es político, pero el discurso satírico es consciente de sus limitaciones y el Indio previene: *“Yo sé que no puedo darte / algo más que un par de promesas, no / tips de la revolución / implacable rockanrol / y un par de sienes ardientes que son todo el tesoro”* (1996:11). El Indio es escéptico cuando dice *“Formidables guerreros (...) titanes del orden viril / ¿Qué botines esperan ganar / si nunca un perro mira al cielo? / Si hace falta hundir la nariz / en el plato lo vamos a hacer”* (1989:9); pero, aun así, azuza la rebeldía: *“Banderas en tu corazón / yo quiero verlas / ondeando luzca el sol o no / banderas rojas, banderas negras / de lienzo blanco en tu corazón”* (1996:11) porque la sátira es ontológicamente corrosiva de cualquier orden instituido.

En las letras del Indio se reiteran las prácticas que alteran dicho orden, como en *“buenos atracos, perfectos atentados”* (1988:2); en *“secuestro”* (1986:9); o en *“No le robaba nunca a nadie / a nadie en especial”* (1993b:12). Pero también

entiende⁵ que ni siquiera las instituciones cuya función es forzar la ley, la siguen, avisando que *“Te encanará un robocop sin ley”* (1991:2), nombrando a un *“Drogocop”* (1998:8), y a un *“sheriff gigolo!”* (2000:8). Las instituciones hacen lo contrario a lo que predicán en *“fusilados por la cruz roja”* (1991:2). La desobediencia a estas instituciones engañosas late en el centro de su núcleo ético mítico: *“Le prohibieron la manzana / solo entonces la mordió / la manzana no importaba, no / nada más la prohibición”* (1996:4); su perro le *“desobedece (...) y es lo mejor que hace”* (1991:4). Obedecer implica soportar la violencia en *“Si el perro es manso / come la bazofia y no dice nada / le cuentan las costillas con un palo / a carcajadas”* (1996:8). Quien es *“sumiso”* (1991:9) o quienes tienen *“corazones adiestrados”* (1998:5) no son premiados: *“Un par de culos va a patear / de los que le juran más lealtad”* (1996:1). Pero la violencia no se ejerce sólo sobre los leales:

La violencia

Decíamos que la búsqueda de paz es parte del núcleo ético mítico de la CNCB; en cambio el Indio no describe escenas pacíficas, ni usa el término “paz”. La violencia es una de sus constelaciones principales. Esta permite evitar el propio dolor: *“apartando a golpes tus dolores”* (1991:2) y se ejerce sobre los sujetos en distintos grados, desde el leve *“joder”* (1991:10), pasando por el ardiente *“salando las heridas”* (1991:9), hasta el feroz *“Me acaban el cerebro a mordiscos”* (1993b:1). Se violentan también los objetos, como cuando Pierre *“rompió el vidrio”* (1985:4). Se repite una sustancia mortífera, el *“veneno”* (1993a:3), *“La mujercita que amas (...) combina tus venenos”* (1996:7), y alguien tiene *“licencia para envenenarnos”* (1993b:3); pero los propios sujetos pueden ser las armas en *“esos chicos son como bombas pequeñas”* (1986:7). Hay violencia virtual en el *“matón de la internet”* (1998:6), y violencia por deporte en *“practicamos tiro al pichón”* (1986:2).

El hablante a veces es victimario, como cuando se dice *“Maté... y maté”* (1993a:12); o *“Te asfixio mucho (...) Te voy a herir un poquito más”* (1985:7). El emisor también puede ser víctima, como cuando expresa *“me matan”* (1996:8). Se puede ser víctima y victimario a la vez, cuando cohabitan *“el caníbal que hay en mí (...) (con) un caníbal de mi estilo”* (1993b:1), o encarnar ambos roles sobre sí mismo cuando *“Tu naturaleza te quiere matar”* (1998:2), o cuando *“lastimas tu corazón”* (1996:7); volviendo a aparecer la coexistencia de contrarios. También existe *“Un caníbal desdentado / enseñando a masticar”* (1993b:3) pues en la sátira también la violencia puede fallar.

Para el Indio, *“Violencia es mentir”* (1989:9), y este tópico se reitera en *“Mentiras, mentiras”* (1985:3), y es parte de una temática más grande: el engaño. Hay objetos engañosos como el *“oro falso”* (1993b:1), y artefactos que ayudan a engañar como el *“licor y baladas para embaucar”* (2000:1) o cuando

⁵ Al igual que Lamborghini (Sorda, 2021b)

“me cuentan cuentos al ir a dormir” (1993b:1), aunque un personaje puede terminar *“mostrando sus trucos”* (1988:2). Repetidamente engañan las mujeres: una está *“engañando tipitos”* (1998:5), otra *“finge que duerme”* (2000:10), y hay *“una pendeja que hace de vieja / tratando de que pique algún mamó ingenuo”* (2000:10); También alguien puede engañarse a sí mismo como en *“Vos crees ser el más fiero”* (1989:2) y en *“Recuerdos que mienten un poco”* (1993b:4). Pero el engaño también se asocia a connotaciones positivas en *“trucho, pero un lindo camaleón”* (2000:6), y en *“no es sincera, pero te gusta oírlo”* (1991:3). Porque los universos simbólicos alternativos son inconmensurables a los instituidos, no meramente su opuesto, y no es que el Indio valore a la violencia sólo de manera inversa a como lo hace la CNCB. La gran diferencia entre imaginarios es que la CNCB entiende a las situaciones y prácticas positivas como excluyentes de la violencia y el dolor; mientras que el Indio, como veremos a continuación, otra vez acopla categorías y/o valoraciones que la institución concibe como opuestas:

Si bien la violencia puede conllevar repercusiones negativas, como cuando escribe *“estoy en líos por mi furia”* (1988:7); o *“Demasiados los moretones”* (1996:2); o asociarse a sentimientos negativos, como cuando señala que *“Su chumbo ya venía con la bronca”* (1998:8); la violencia, el dolor y/o la muerte también se articulan con atributos positivos. Así, aparecen *“dolores dulces”* (1998:4); y una *“muerte sexy”* (1998:10); y viceversa, también las características o prácticas positivas pueden unirse al padecimiento, como en *“belleza muy cruel”* (1993a:10); *“Risas que duelen”* (1993:3); y *“Tu gracia mete miedo”* (1989:8). Por otro lado, la violencia puede ser de buena calidad, como en *“Buena faena de tajo y talón”* (1988:1) o en *“Ya sufriste cosas mejores que ésta”* (1993a:5); o los violentos tener características positivas, como en *“suave flor judoka”* (1996:7); *“tu gracia criminal”* (2000:8); o en *“parabellum del buen psicópata”* (1989:3). Contienda, dolor y muerte, se concatenan con el sexo y el amor (ambos son parte de la constelación del goce), por ejemplo, en *“pezón radioactivo”* (1985:1); en *“¿Dónde usas los dientes mi amor? / clavados en el cuello (...) andas dando guerra”* (1989:8); en *“Como si se la machacara contra un cascote / quiere gozar”* (2000:2); y en *“amores como flechas van / cruzando el sueño / y te acribillarán”* (1989:3) donde no queda claro si el amor y la violencia suceden en el sueño y/o si se trasladan a la realidad material. Esta irrupción de lo irracional en la vida diaria, se repetirá a través de diversas formas:

Cabulerías

La CNCB legitimaba sus discursos y prácticas en su procedencia científica, entendiendo que la ciencia proporcionaba racionalidad y control sobre procesos, productos y actores (Sorda, mimeo). Estas categorías para entender el mundo no aparecen en la lírica del Indio, quien presenta una constelación de tropos como la magia, el juego, la suerte, la locura, los sueños, y la noche, que

la institución calificaría de “irracionales”. Hemos llamado a esta constelación “cabulerías”, y se desarrolla a continuación:

El Indio nombra saberes poco o nada aceptados por la ciencia como lo “hipnótico” (1986:9) o lo “paranormal” (2000:9); señala que hay quien no piensa en “pensando como una acelga” (2000:9), e incluso separa al cerebro del saber nombrando “una corazonada” (2009:6). Como instrumento para entender y/o modificar la realidad propone la magia en “Gualicho de olvidar” (1998:4); “amuletos y talismanes” (1993b:12); “supersticiones” (1989:4); y en “scaramanzia, cábala de amor” (1998:9); y en la superstición de emitir “cruz diablo” (1996:2). La magia se asocia a mujeres en “Gran Lady (...) mira tu suerte en los buzios” (1993a:5), y en “pequeña hechicera” (2000:10); pero también hay embaucadoras, una “la va de maga zulú” (1996:7). Es que en la sátira ningún elemento es sacro o infalible y pueden haber “muy pocos encantamientos” (1996:2); o directamente “ya no hay huevos de oro / al final del arcoíris / las reliquias huelen mal / abracada bla-bla” (2000:9). Entre las religiones, sus cosmovisiones y espacios, se repiten (como ahondaremos más adelante) los del cristianismo: “el cielo” (1998:7) y el “infierno” (2000:8).

Al contrario que en el institucional romance, en la sátira el hombre no puede controlar su destino. Para el Indio, sus decisiones son apuestas: “Voy jugando de acuerdo al dolor / fichando de más / mi dios no juega a dados quizás / esté a mi favor” (1986:6). El destino se asocia al juego y a prácticas espurias: “destino armado por Bingo Tongo” (2000:3); o se relaciona con la suerte: “Mala suerte, mi palma dio un destino oscuro” (1998:7). La suerte se desea en “Buena suerte / y más que suerte” (1988:5) e incluso “la libertad es (...) buena suerte” (1996:6). Si bien el hombre no puede controlarla, como en “Sudar no les cambia la racha, no llevan el juego en la sangre” (1996:5), intenta modificar su suerte mediante prácticas no racionales en “cruce los dedos” (1998:7) o en “brindó a tu suerte” (1986:7). Pero tiene que jugar con las cartas y las reglas que le tocan: “Trato hecho solo con tapete / comodines y las jotas abren” (1993b:2), alguno “a veces gana, a veces pierde como todo jugador”, a otro “sus jugadas (...) (le) siguen saliendo bien” (1993a:9), otro “no supo repartir sus fichas” (1996:2). Las maneras de jugar nombradas definen tipos humanos como “Sos el as” (1991:5) que son poco heroicos, apareciendo un “timbero (...) de los que nunca muestran todo el mazo” (1993b:8), y quienes “Retiran mientras van ganando” (1996:5), se espera el engaño en “no esperas que te jueguen limpio” (1991:9). La metáfora del juego también se aplica al amor en “con lo que cuesta armar un full (...) y jugarlo en este paño” (1998:4), e incluso se nombra a nuestro país como espacio destinado al juego en “Casino Argentina” (1998:1).

El azar sin embargo también puede ser un engaño en “Locura de locuras porfiar ay dados trucados” (1991:8) y es una locura intentar modificar tal situación. Arquetipo de la conducta irracional, la locura caracteriza a los actores, como en “doncella loca” (1993a:10) o en “estas tan sonaja, man / cara de loco” (2008:9); o caracteriza partes de su ser, como en “Tu loca voluntad”

(1985:3), en *“Se rompe loca mi anatomía”* (1988:5), o en *“corazón lunático”* (1991:8). Hay locura pensada en la *“mala idea loca”* (1998:7); y hay prácticas dementes en *“muerte alocada”* (1985:9). Incluso entes sin consciencia pueden estar enajenados, como el *“frio loco”* (1998:3). Otra conducta irracional que emerge es el *“Capricho”* (1993a:8), el cual puede concatenarse con la locura: *“chiflado y obnubilado (...) caprichoso y tan sonado”* (2). Esta insistencia con el tópico es coherente con la ironía, la cual se concentra *“en el “desenmascaramiento” de la locura dondequiera que aparece”* (White, 1996:224).

También es irracional el sueño que se fomenta con *“viejas medicinas para soñar”* (2000:1). Se describen imágenes que surgen (o no) al dormir en *“Soñaste angelitos”* (1993b:3), en *“No sueño más con vos”* (1998:7) y o en *“Nunca pudo (...) soñar al dormir”* (1996:8). El sueño es metáfora del dormir en *“te quitó el sueño”* (1991:5). También se sueña despierto y se *“enciende en sueños la vigilia”* (1985:2). El sueño puede (o no) predecir la realidad en *“No lo soñé”* (1986:7). Hay sueños negativos como la *“pesadilla”* (1993a:12), pero el sueño es metáfora de una configuración deseada del futuro en *“mi sueño duerme aquí”* (1993b:4), en *“Sueña con algún pajarraco que de un pie”* (2000:10), o en *“no te quedó sueño por vengar”* (1991:9). Coherente con el género satírico, estos sueños – ideales pueden ser degradados en *“desprecia mi soñar”* (1986:7) o boicoteados en *“trampas para tu soñar”* (1996:9). El resultado de intentar materializar los sueños puede ser negativo: hay quien *“Quiso pilotear sus sueños / y pasó la raya”* (1993b:10), y a quien *“el sueño llega tan mal que te condena”* (1988:6). En algún caso, no es claro el resultado: *“miren lo que este bicho logró / al confiar en sus sueños”* (1998:3). Es que el soñar puede implicar evitar la realidad, hay quienes *“viven temiendo despertar de sus sueños”* (1996:5); el Indio advierte: *“Es hora de levantarse, querido! (dormiste bien)”* (1993b:3).

Varias de las escenas suceden *“en el corazón de la noche”* (1996:5), horario utilizado por el propio autor en *“Conduje toda la noche”* (1988:3), entre otros personajes nocturnos como los *“pájaros de la noche”* (1996:11). Para Becker, la noche es *“En contraposición con el día, símbolo de la oscuridad misteriosa, de lo irracional o inconsciente, de la muerte”* (2009:301-2), y estos términos se instituyeron como negativos. El Indio se apropia de dicha valorización diciendo *“cuando la noche es más oscura / se viene el día en tu corazón”* (1996:11), aunque coherente con el pesimismo satírico, aparece la posibilidad de que el día –lo positivo nunca llegue: *“Tiene usted para mi alguna luz / en esta noche eterna”* (1998:3). Pero la noche también se asocia a situaciones positivas como en *“Es una de esas noches / donde a todos nos gusta / la misma bailarina, ay! / y el mismo lunar”* (1996:3) o en *“A la suave luz de la luna / vi tu espalda / hay un lugar allí para mis huellas / y un lunar nocturno”* (1998:7). Además, la noche puede asociarse a la muerte al mismo tiempo que a la irracional, pero positivamente valorada osadía en *“La noche tira un salto mortal”* (1989:4).

Bestiario

El Indio también minimiza la racionalidad como patrón de conducta, cuando implica que la parte animal de alguien tiene ciertos conocimientos, en: *“cuidás que tu animal / no nos muestre libremente / lo que ya sabe del cuento / de la muerte”* (1985:5); o cuando utiliza personajes animales⁶ como metáfora de práctica humanas que entonces se inscriben en el orden de lo instintivo⁷. Para ello a veces aprovecha valoraciones instituidas, como la insignificancia atribuida a las hormigas, en *“de esa miel no comen las hormigas”* (1991:3); pero también aparecen valoraciones opuestas a las tradicionales, por ejemplo se busca el olor de un animal habitualmente despreciado en *“quiero verte oler como un ratón”* (1993:2); y un animal usualmente domesticado puede reinar en *“Porco rex”* (1998:6).

El Indio aprovecha metáforas clásicas, como la que resalta el carácter manso y la domesticación del cordero, para contrastarlo con el carácter indómito y peligroso del lobo; y así construir la narrativa del disco doble de 1993, *“Lobo suelto”* y *“Cordero atado”*. El lobo aparece en títulos de dos canciones *“El lobo caído”* (1993a:12) y *“¡Lobo ¿estás?!”* (1993b:9); y se nombra relacionándolo con la injusticia y el engaño: *“Tu careta es injusta, lobo”* (1993a:12). La figura de seres domesticados se repite en otros discos, como cuando resalta el objetivo de tal sujeción en *“jugando al borrego te van a carnear”* (1996:9), o cuando cuenta que *“ciertos reyes no viajan en camellos (...) esos tipos soplan con el viento / al rebaño y su temor”* (1991:7); asociando el rebaño al miedo, y al que no lo es, con el movimiento.

El disco *“La mosca y la sopa”* de 1991 rememora una estructura clásica del humor gráfico: la del comensal de restaurant que encuentra una mosca en su sopa, y esta desagradable relación de la mosca con el comer se vuelve a sugerir en *“llega una mosca y se posa en su boca”* (2000:10). El carácter atribuido al personaje es la molestia en *“Sentís la mosca joder detrás de la oreja”* (1991:10) o en *“zumba feo algún moscón”* (1996:8) y se traslada a la persona así nombrada en *“sos un moscón zumbón”* (2000:7). Como algo que “hace ruido”, puede ubicarse en el mundo interior del personaje: *“Se de alguien que ha declarado / contra su moscardón imaginario”* (1989:7), y la lunfarda imagen *“por si las moscas”* se relaciona con la cocaína, componente esencial de la constelación Intoxicaciones: *“Un toque por si las moscas van / y otro toque por si vas detrás”* (1991:1).

En tanto práctica “instintiva”, esta constelación se relaciona con la de la violencia, así animales carroñeros no esperan, sino que provocan la muerte de

⁶ Por ejemplo, se nombran *“renos”* (2000:4); un *“sapito”* (1998:1); *“impalas”* (2000:11); una *“vaca”* (1988:3); un *“Chivato”* (2000:7); *“esa anguila”* (1996:2); a alguien se lo trata de *“mula”* (1991:10). Entre las aves y sus partes está *“el pavito”* (1996:10) y los *“plumajes”* (1988:5); *“pájaros”* (1996:11); un *“Pajarito loco”* (1998:10); *“un gavilán”* (1998:6); *“algún pajarraco”* (2000:10); y *“el pajarito”* (1993b:7). Entre los insectos nombrados está la *“Mantis”* (1985:8); una *“polilla”* (2000:5); y la híbrida *“Mariposa Pontiac”* (1996:10). Entre los primates nombrados están *“el mono”* (1989:4); el *“chimpancé”* (1991:10); *“viejas feas como monos”* (1985:1); y los *“monos de polvo”* (1988:5).

⁷ En algún caso también utiliza a los animales para realizar comparaciones físicas, como en *“caras de liebre / de liebre muerta”* (1993a:3).

otros: *“buitres (...) te quieren matar”* (1998:2); y son asesinos incluso los animales herbívoros: *“Camellos prestigiosos te van a matar”* (1998:2). Los mismos animales pueden ser alternativamente víctimas y victimarios. Así, hay *“gallos sofocados”* (2000:1) y otros campeones en *“No hay quién le quite a ese gallo el espolón”* (2000:6); su *“perro dinamita está fiero como un tártaro”* (1991:4) pero también hay perros apaleados, y *“A un perro se lo cura como ay! se cura a un perro”* (1991:8). El mismo animal puede ser llamado en *“Estás llamando a un gato con silbidos”* (1988:8), dominado por quien *“pone a tu gata el cascabel”* (1993a:4), asesinado en *“Hay muchas formas de pelar el gato negro”* (1991:2), o producir temor en *“sos prudente (...) con los gatos”* (1985:5).

La violencia de la caza para alimentarse surge en *“tu perro un perro cruel /con la costumbre de / no contentarse con los restos / Ovejero que descansa en manto negro”* (1988:5). Los dientes son el arma en *“no hay fiera en mi colmillo”* (1993a:6) y en *“morde!”* (2000:8); pero este acto puede llevar a la muerte en *“Mordí el anzuelo”* (1989:6). El instintivo oler a la presa se sugiere en *“Tengo el hocico listo”* (1993:3) o en *“hocico rastreador”* (2000:8) aunque puede tenerse *“el hocico afiebrado”* (1991:4); también se huele el peligro en *“tipos que huelen a tigre”* (1989:9) y se olfatean olores desagradables en *“hay mucho olor a gato”* (1985:6). La muerte se asocia a la ausencia de movimiento en *“ya no late el animal”* (1993b:9), y en *“hay caballos que / se mueren potros sin galopar”* (1985:2).

Como práctica “instintiva”, esta constelación se relaciona también con la del goce, por ejemplo en *“vino un gato y festejó”* (1993a:7), repitiéndose su asociación con el sexo: hay *“monas culeadoras”* (1996:5); se puede estar *“Rodeado de gran danesas / que se salen de la blusa / con bestial dulzura, rouge y risas de Barón B”* (1993b:8) asociándose con las intoxicaciones y la violencia; la hormiga es metáfora de la vulva, y un animal refiere al pene en *“negrita yace asustada / la hormiga se le durmió (...) ni patinó mi animal”* (1993b:5). También se animaliza a una chica (y/o a la cocaína) cuando se afirma que *“yo no la cambio por nada / cuando empieza a cabalgar”* (1985:9). Un animal engaña *“el perro se hace notar / su truco le hace ganar / nenas bohemias”* (1989:1) y eso le trae consecuencias positivas.

Los animales hacen sonidos en *“a tu perro le gusta ladrar”* (1991:4); o en *“ladrá”* (2000:8), pero también las personas emiten sonidos animales: uno está *“Graznando fiero”* (1985:3), otro *“relincha”* (2000:2), se describe *“tu aullido”* (1985:1) y que *“tu grito es un ladrido”* (1989:4). La relación entre sonidos y animales, así como la conexión entre animalidad y goce, reaparece con el *“Rock maravilla para (...) que gocen los ratones”* (1988:2), y eso no es casualidad:

El rock

El “rock” es una de las constelaciones centrales del núcleo ético mítico del Indio, quien refiere tanto a su componente lírico en *“dicen mil rocanroles”*

(1991:8); como musical en *“tocan tu rocanrol”* (1996:1). Si bien emerge como parte de un universo sonoro mayor⁸, no se alude rock sólo en tanto género musical: es un ámbito que define pertenencia, como cuando dice *“lo tuyo no es el rock”* (1991:5); que tiene actores icónicos como como *“Omar Chabán”* (1998:10); espacios donde sucede como el *“Luna Park”* (1985:2); códigos propios como el *“riff”* (2000:6) o el *“bonus-track”* (1998:10); prácticas tradicionales como *“bailar el rock”* (1985:2), el *“ensayo”* (1996:10) o el producir *“nuevos sonidos para el show”* (1989:3); medios de producción como el *“sampler”* (2000:1) o la *“strato roja”* (1991:7); y productos como el *“álbum”* (1993a:12).

Esta constelación se relaciona con otras como la del goce, esta incluye el tópico del sexo, en *“Porno Rock”* (1998:6) e incluye también al amor, el cual el Indio brinda a personas en *“metió mi rocanrol / bajo este pulso”* (1989:6), o a su perro en *“este es su rocanrol”* (1991:4). El rock también se conecta con la constelación intoxicaciones, asociándose a la droga en *“Música para pastillas”* (1986:3); y se liga a la constelación de la violencia⁹ por ejemplo en *“su rocanrol sangra oídos”* (1996:2). El rock puede incluso ser sinónimo de violencia en *“rock fuerte en el puticlub”* (1988:1); lo cual no quiere decir que la convalide, da cuenta de su existencia incluso probablemente en la propia historia de su banda cuando parece aludir al crimen de Walter Bulacio en *“El último show no murió casi nadie”* (1993:7).

Porque si bien, como sugiere en *“No se si no me gusta más que el rock”* (1991:6), sólo alguna persona podría superar el amor del Indio por el rock, este no se deifica, lo que él hace *“es sólo un rock n roll”* (8). El Indio plantea una mirada crítica sobre su contexto de pertenencia¹⁰, por ejemplo sobre prácticas relacionadas con el dinero, como en *“rematan el electro de Elvis al morir”* (1991:10). Actores acaudalados siguen parámetros estéticos y de comportamiento instituidos: *“Roqueros bonitos, educaditos / con grandes gastos”* (1986:3). Esta es una estética mercantilizada, *“a la moda del rock n roll”* (2000:4) y se vende en espacios comerciales: *“la boutique del rock”* (1993a:9) donde quizás el propio rock es la boutique. La música como negocio también se sugiere en la concatenación de un espacio cuya nominación refiere al hecho de estar comprando, con otro cuya función es albergar el baile, y un sistema de creencias no racional: *“Shopping – Disco - Zen”* (1993:4).

⁸ Varios temas llevan el término en su título: *Rock para los dientes* (1989:2); *Rock yugular* (1996:9), y *Rock para el negro Atila* (1993a:2). En otros aparece el blues: *El blues del noticiero* (1993:7); *Blues de la libertad* (1996:6) y *Blues de la artillería* (1991:5). Dentro de su universo sonoro también está el *“tango”* (1985:3) que se conecta con la violencia en *“tangos fatales”* (1988:8); la *“conga”* (2000:11), *“baladas”* (2000:1) y *“El Himno”* (1996:2); agrupaciones musicales como la *“murga”* (2000:5), la *“Fanfarria”* (1996:4) y la *“Orquesta”* (2000:4); prácticas como estar *“tarareando”* (1993b:10), y objetos como *“la caja musical”* (1993b:2). Se repite el término *“canción”* (1998:7), hay *“canciones tristes”* (1993:9) y una *“canción para naufragios”* (1986:8). Se nombran cantantes como *“Lionel Ritchie”* (1993a:10) e incluso dios es músico en *“Será el propio buen Dios / quién toca así el tambor / y que ahuyenta su clientela / y la aflige con tristezas”* (2000:5).

⁹ Otros géneros musicales también se asocian a la violencia: *“Una rumbita se armó / una fea carajana”* (1996:7); *“pop violento”* (1986:2).

¹⁰ Al igual que Lamborghini, quien desafía a su institución de pertenencia, la institución literaria (Sorda 2021b)

Para White *“La ironía representa el ocaso de (...) la capacidad de creer en el heroísmo”* (1996:224), y el Indio menciona a un héroe del rock en forma irónica: *“voy a bailar el rock (...) como mi héroe / la Gran Bestia Pop”* (1985:2). Además, describe un personaje que logra ser *“Héroe del Whisky”* aunque aspira a más y se identifica con John Lennon a través de su muerte *“Bailará para la prensa / y dedicará / el nuevo rock de las cavernas / a su vanidad (...) No va a morir frente al Dakota / no alcanzará”* (1989:1). Un personaje es apenas un *“psicohéroe”* (1998:1), otro sólo un niño: *“nenes con superpoderes”* (1996:5). El Indio declara cómo único héroe (aunque efímero) a alguien que ama: *“Ella fue por esa vez / mi héroe vivo bah / fue mi único héroe en este lío / la más linda del amor / que un tonto ha visto soñar”* (1989:6). Uniendo “ver” (una realidad) y “soñar” (una fantasía) el Indio además se describe como “tonto”. Es que él tampoco se propone como héroe, si *“una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores”* (Bajtín, 2003: 11), el avisa que *“siempre fui menos que mi reputación”* (1993a:11) y ejemplifica que *“sobrio no te puedo ni hablar / estoy perdido sin mi estupidez”* (1991:6) develando la importancia de intoxicarse.

El Indio suele romper la 4ta pared dirigiéndose a su público, por ejemplo dice *“Este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene”* (1996:11), o *“Estás cambiando más que yo”* (1996:11); puede así llegar a increparlos: *“son por acaso ustedes hoy un público respetable (...) puede alguien decirme “me voy a comer tu dolor””* (1985:10). Su audiencia tampoco se compone de héroes sino de seres subalterizados, aunque aun así se los trata de “amantes”, sugiriendo un amor recíproco: *“Esa banda inconsolable de perros sin folleto / brujas de alma sencilla, patéticos viajantes / Pobres tontos, pobres diablos, lunáticos diamantes / prometidos de carne, lánguidos, impalpables / son mis amantes”* (1993a:6). En esta relación tanto emisor como receptor están algo fallados: *“buenas nuevas (...) de los convalecientes para los sonados”* (1993a:6), y el Indio admite que ejerce violencia sobre ellos en *“devoro, herido / el espacio y el brillo / de mis amantes”* (1993a:6), y que roba lo que da en *“Te voy a robar esta canción de amor”* (1998:7). Es que incluso los seres usualmente valorizados tienen características que los mancillan, como el *“Dandy border”* (1998:1) o el *“amo de resacas”* (1998:1); o bien sufren un proceso de degradación, como la *“princesita (que) ¡ay! se convirtió en sapito”* (1998:1). No hay que esperar tanto de nadie ya que hasta *“La más hermosa niña del mundo / puede dar sólo lo que tiene para dar”* (1986:3).

El goce

Además de su público – amante, hay otros sujetos a los que el Indio quiere, están *“los muertos queridos”* (1998:1), y los *“amigos”* (1998:10) que se caracterizan en relación a su lealtad: *“fieles amigos”* (1996:9); o como sujetos también algo fallados: *“Mi amigo está groogie”* (1985:2).

El Indio repite el tópico “amor” (1986:6), y desea que el amado brille “A brillar mi amor” (1985:2) asociándolo otra vez a la constelación Fuegos, al igual que en “hecha hielo y brasas en mi corazón, fumando en la oscuridad” (1991:6) donde también se liga a lo oscuro. Gestos positivos se relacionan con lo no civilizado: “tu sonrisa (...) un amor salvaje” (2000:1), y a pesar que “la civilización la amaba” (1988:3) la vaca cubana se alejó de ella, saltó “del motor eterno y justo a tiempo” (1988:3). Pero en el amor hay problemas, algunos “están tendiendo una trampa / para nuestro amor” (1988:7), otras situaciones negativas se asocian a la ausencia de sonido: “El amor empezó a quedarte chico / y el silencio lo enredo” (1993b:4), o a la violencia oral en “dos que se quieren se dicen cualquier cosa (...) todavía su amor me descargas (...) un corazón no se endurece por que sí” (1993a:11).

De todos modos, gente violenta puede ser apreciada, el amor se describe entonces con una metáfora guerrera: “Una tipa rapaz / como te gusta a vos / esa tipa vino a consolarte (...) dijo y me conquistó” (1991:3). Es que el amor puede ser un juego violento: “Juega siempre a que mata de amor” (2000:11); y, como en la guerra, se compite: “un juego rico de amores (...) le das la copa al fin al vencedor” (1991:6). Pero, aunque alguien sea “el mejor campeón del amor” (1998:1), la figura del campeón se empequeñece al asociarse a personajes que producen risa/s: “las minitas aman los payasos / y la pasta de campeón” (1991:7), aunque peor aún se ni siquiera provocarlas: “si de reír se trata creo / son verdaderos dramas” (1993a:3).

Un espacio interior, hueco bajo la materia como una vulva es también conector y se asocia al amor en “el Túnel del amor” (2000:5). La mujer sexuada es poderosa en “El jean le apreta la fresa y ella es la reina” (2000:10) y bella en “esas lindas que nos miman” (1998:5). El sexo se asocia a la belleza y la vitalidad en “Ahí van los machos para consumir / una hermosa dotación vital” (1985:8). Se repiten las “caricias” (1989:7) y su falta se nota en “No hubo caricias” (1993b:12) y se problematiza en “sin tus caricias, nena / que va a ser de mí” (1996:10). Es que en las relaciones sexuales reaparece lo efímero y alguien se va “detrás de un beso nuevo” (1998:4), el deseo se posa sobre distintos sujetos: “de quién son mis deseos de hoy” (1996:1).

El placer también se relaciona con la comida en “Tal orgía van a banquetear / sin descanso van a devorar” (1985:8), con la comida y la música en “migajas de rock (...) trucos de placer” (1989:3); con la violencia y el movimiento en “Te piso mucho / ¿Cómo puede ser que te alboroten mis placeres?” (1985:7); y con la violencia y la música en “Una vez, le hice el amor / a un Drácula con tacones / era un pop violento que guio / el gran estilo siniestro (...) Atrapó un beso bienhechor” (1986:2), donde a pesar de todo el beso hace bien. Otros en cambio son “besos de lo más desnudos” (1991:9) e incluso hay “labios que besan frío” (1985:10). En algunos casos, el objeto de deseo es esquivo, podría ser una mujer y a su vez la cocaína tanto en Semen Up donde se percibe “casi como un demonio / y rasco la alfombra por su amor” (1986:4); como en Ella

baila con todos donde reaparece el “brillo” en *“a todos nos gusta (...) Ella es la que más brilla a esta hora”* (1996:3).

Espacios disolutos

A continuación, analizaremos cómo las constelaciones o redes semánticas emergentes que venimos presentando, así como otras que se irán sumando, representan el hábitat: Que espacios aparecen, quiénes y cómo lo habitan. Para ello las cruzaremos con una serie de categorías que describen tópicos en relación al espacio y venimos ensayando en textos de otros autores, contrastando sus representaciones espaciales, con las de la CNCB.

El tropo de la “estabilidad” está en el centro del núcleo ético mítico de la CNCB, su búsqueda direccionaba las prácticas y la materialización de sus productos. Este término¹¹ coocurre en los textos institucionales, con términos que valoran positivamente la fijación de los sujetos y/u objetos en el tiempo y en el espacio; la solidez de los elementos; y la separación de los objetos, así como la de los sujetos, en el espacio. También se asocia a metáforas espaciales lexicalizadas, como las que valoran en forma positiva lo material o simbólicamente alto y en forma negativa lo bajo, y las que valoran lo central por sobre lo periférico (Sorda, mímeo, 2016, 2018). Los autores literarios que venimos trabajando en cambio, prestan atención a la movilidad de los sujetos en el espacio, describiendo lugares de uso temporal (lo móvil y efímero); describen elementos fluidos o híbridos, mezclándose en el espacio (lo fluido y lo híbrido); donde tampoco aparece una separación clara entre lo material y simbólicamente alto con lo bajo (lo altobajo); y suelen ubicarse en zonas periféricas y/o relegadas (lo periférico y subalterno). Las valoraciones de espacios, sujetos y prácticas no son binarias.

En este apartado analizaremos los espacios y las prácticas del habitar que aparecen en las letras del Indio partiendo de dichas categorías, y contrastando sus representaciones espaciales con las de la CNCB para subrayar su alteridad; aunque existen diferencias en la importancia, características y funciones, que las representaciones espaciales tienen en cada imaginario: La narrativa de la CNCB ideaba espacios que si bien contenían una faceta y un fin simbólico, se caracterizaban por su fuerte anclaje en la realidad material, pues se pensaban en función de su materialización. En la poética del Indio en cambio, el espacio se desarrolla mucho menos que otros tópicos, y su anclaje en la realidad material se diluye: Se reitera su inclusión como metáfora, como en *“la alegría por la que su mundo gira”* (2000:10), se repiten los lugares inventados, y, por otro lado, imágenes como él *“Espejismo”* (1993) sugieren espacios que no son reales. Otras veces los espacios son tácitos, como en *“Me vine a ver un recital”* (1996:10); o imprecisos, como en *“un rincón”* (1998:6). En

¹¹ Y otros con los cuales “estabilidad” comparte campo semántico-etimológico, o grupo de “palabras que tengan a la vez un mismo elemento formal y una misma base sémica” (Martínez, 2003:122), desarrollándose a partir del elemento formal “sta” (del latín “stare”: “estar de pie”, “estar firme”) y su sema obturante del cambio, como “establecer/se”, “Estado”, “constante”, “instalar” e “institución” (Corominas 1987:254 y 337) entre otras.

algunos casos¹², al contrario que la institución del habitar cuyos parámetros de localización pretenden ser objetivos, permanentes y universales; el Indio utiliza al sujeto como parámetro de una entonces imprecisa y efímera localización espacial, por ejemplo en *“corres peligro por solo venir aquí”* (1993b:2); en *“bombas de aquí para allá”* (1986:8), o en *“Queda mi suerte aquí”* (1993b:4).

Efímera fijación con lo móvil

La CNCB tenía por ley, como destinatario de las viviendas que produciría, a una figura social en particular: la familia. Esta institución, si bien construyó también departamentos para alquilar, tenía como ideal de vivienda a la tipología casa, y a la modalidad de tenencia propiedad privada, ya que esta última promovía la fijación del sujeto en el espacio a lo largo del tiempo, lo cual además facilita su control (Sorda, mimeo). Estas apreciaciones difieren de las de los autores literarios que venimos estudiando, quienes valorizan lo móvil, y, satíricos ellos, recuerdan que nada es perenne. A continuación, veremos cómo aparecen estos tópicos en la lírica del Indio:

La posesión de una vivienda valorizada es efímera: *“tuvo un palacete por un par de días”* (1991:7), y la casa puede ser un espacio al que no se llega: *“Se muere escuchando el noticiero / donde cuentan cómo le dan casa”* (1992:7). Como espacio privado la casa puede excluir a ajenos: *“A prueba de bebas y a las tres en casa”* (2000:11); o por el contrario ser un lugar al que se invita: *“Ven a mi casa”* (1996:10). Nominado por su función, algún espacio privado no alberga familias ni implican habitantes permanentes: *“En ese bulo que no cierra sus puertas / allí está su cuartel”* (2000:2), asociándose además a otro espacio habitado por otras figuras sociales. La familia es poco aludida, si se hace es centrándose en la relación filial, como en *“esa nena que tu padre trajo”* (1993a:7), en *“La hija del fletero”* (1993a:11), en *“Le metió al fin la 3/8 / en la nuca a su papá”* (1993b:10) donde la interacción es violenta, y en *“Mi vieja crio un idiota”* (1991:8) donde la crianza resultó fallida.

Algunos espacios privados se degradan asociándose a lo primitivo en *“tu cueva”* (2000:4), otros no son un hábitat permanente, como el *“hotel”* (1993b:12). Ciertos espacios privados son tácitos y se sugieren a partir del mobiliario, como en *“su placard”* (2000:2), *“mi buzón”* (1993a:11), o *“la cama”* (2000:11). Un mueble se liga a la suerte y al negativo frío en *“el café con tu suerte / se enfría en mi mesa fría”*. También está fría la cama en *“no calentás la misma cama por dos noches”* (1993:11) donde la infidelidad se caracteriza por la no permanencia en el espacio. En *“dormir (...) en sillones”* (2000:10) el mueble se utiliza de manera no instituida, del mismo modo que *“allí en mi remolque sin luz / como un polizón”* (1991:9) donde el espacio habitado ni siquiera es un artefacto fijo.

¹² Al igual que en Lamborghini (Sorda 2021b), y Perlongher (Sorda 2021a).

El Indio desvalora la función fijadora de la propiedad privada, cuando la asocia a la fijación obligada del programa prisión, en *"Reos de la propiedad"* (1988:4). Otro personaje escapa del espacio privado: *"Su llave arrojó / se fue sin más / puteando por lo bajo se marchó / Un killer riff en su contestador / dejó sonando como confesión"* (2000:6) asociando ese movimiento con el rock y el crimen (violencia).

La cuestión de la fijación o el movimiento de los sujetos en el espacio, en el Indio emerge en relación a la libertad, importante constelación de su núcleo ético mítico. Se puede estar momentáneamente atrapado y a merced de la violencia en *"Contra las cuerdas"* (1993:9), pero el Indio también nombra un espacio concreto de privación de la libertad de movimiento por un tiempo extendido, la cárcel de Caseros en *"fue unos meses a Caseros"* (5), y posiblemente *"Colina Berro"* (1993b:10), la cual referiría a una cárcel, Colonia Berro¹³. Este programa también aparece como metáfora de opresión externa: *"Si esta cárcel sigue así / todo preso es político"* (1988:4) o, por el contrario, del mundo interior: *"me obsesiona tu prisión"* (1996:10). La prisión es lugar de las *"penas"* como tristeza y condena a la vez en *"Penas del corazón / que duran, siempre / menos que las de la prisión"* (2000:7); pero también puede percibirse positivamente, como en *"la prisión te va a gustar (...) feliz prisión"* (1985:1), en *"Dulce cadena, dulce condena"* (2000:4), en *"me encadena su show"* (1991:6), o en *"linda jaula"* (1993b:7).

Esta última metáfora incorpora la animalidad¹⁴ al igual que *"tu estómago gruñe como enjaulado"* (1989:8). El Indio refiere además a un *"rebaño de rehenes"* (2000:8) y a un *"reo semental"* (1985:1) pero el Indio también animaliza y trata de reo a quien lo escucha: *"Te tenemos (...) preso como un animal"* (1991:1). Su oyente es tratado como reo localizado en un espacio cerrado y peligroso en *"en un edificio en llamas te encanó"* (1998:6), y como esclavo en *"tu esclavitud"* (1998:6). Se puede ser preso y esclavo a la vez en *"reos (...) esclavos políticos"* (1988:4). La condición de haber sido encarcelado define al personaje *"Tumberito"* (2000:11) pero también hay quién engaña respecto a su rol en *"Nuestro amo juega al esclavo"* (1989:9).

En este imaginario el peligroso se puede mover y el manso está fijado en el espacio en *"lobo suelto / cordero atado"* (1993); pero la libertad no es sólo de movimientos, se puede estar *"preso en mi ciudad (...) atrapado en libertad"* (1986:2). La libertad tiene muchas más dimensiones que la física: además *"la libertad es fiebre / es oración, fastidio y buena suerte (...) es mar gruesa y oscuridad (...) es fanática / ha visto tanto hermano muerto / tanto amigo enloquecido"* (1996:6) asociándose al calor (parte de la constelación Fuego), y con varios elementos de la constelación Cabulerías: la suerte, lo oscuro, la locura y el irracional fanatismo. Además, se relaciona con lo fluido, tópico que más adelante trabajaremos. La densidad de conexiones con otros nodos de su centro ético mítico evidencia la relevancia que tiene la libertad en su imaginario.

¹³ <http://ricoterosdealma.blogspot.com/2015/05/el-cuento-del-botija-rapado.html>

¹⁴ Tópico que más adelante se desarrollará

Esta es una libertad que incluso presenta reacciones humanas, cuando “*ya no puede soportar la pendejada*” (1996:6).

Se exhorta entonces al oyente a liberarse en “*Cuánto tiempo más vas a estar / esclavizado así*” (1996:7); en “*no vas a ser esclava del paraíso*” (8) donde se rechaza un espacio ideal instituido; en “*Quiero verte huir como un ladrón / al que nunca pueden atrapar*” (1993a:2) donde de todos modos más adelante quiere que ese personaje sera “*presa de mi amor*” (1993a:2); o en “*Pudo cruzar el charco a tiempo (...) ¡Zafó!*” (1993b:10) donde la velocidad fue clave. El Indio también se incluye entre los reos que están “*Obligados a escapar / somos presos*” (1988:4); y hablante y oyente se aúnan en “*Te has fugado, me hago humo*” (1988:4). Al huir los esclavos se transforman en “*fugitivos marcados a fuego*” (1993a:6), personas caracterizadas a través de una categoría que asocia ilegalidad con movimiento en el espacio. La fuga se repite en “*antes de fugar*” (1993b:10); y se nomina en lunfardo en “*va a pirar*” (1998:10), “*rajó el gordo Pierre*” (1985:4) y “*rajando del amor*” (1998:4), donde se huye incluso de un sentimiento usualmente valorizado en forma positiva. La sátira no es optimista y el Indio da cuenta que no siempre la fuga es posible, pero la sátira además se basa en la frustración de lo esperable, y la imposibilidad de huir también puede ser valorada positivamente: “*Lo mejor de nuestra piel, es que no nos deja huir*” (1993a:9).

El lugar donde la libertad los espera, es el camino: “*Esperando allí nomás / en el camino, la bella señora está / desencadenada*” (1996:11), programa para trasladarse en el espacio que se repite en “*van a los caminos*” (1998:5). También aparecen “*vías*” (2000:10), pero se reitera el movimiento interurbano “*en la ruta (bye bye)*” (2000:6), asociándose a la noche en “*vas a andar ésta ruta, hoy, cuando anochezca*” (1993a:5); aunque algún vez “*La ruta está repleta*” (1993a:12) y no es posible moverse: “*la ruta está trabada*” (1988:7). En el traslado colectivo, es posible quedarse sin vehículo: “*un vago de mil caravanas / a punto de quedar a pie*” (1991:9). Existe un “*bondi a Finisterre*” (1998:4) pero hay quienes “*pierden el bondi*” (1993a:12). El Indio testifica: “*Yo voy en trenes*” (1988:8), y abundan los artefactos para moverse, como “*tu taxi*” (2000:9), un “*jeep*” (1989:9), “*tu charter*” (1991:5), “*el bote*” (1991:5), un “*Tren*” (2000:5), un “*ferry*” (1993b:4), “*un mehari*” (2000:10). Estos artefactos también se presentan en movimiento: “*volverá (...) en (...) un camión*” (1989:1); “*toxi – taxi viene y va*” (1991:1), “*Un auto guapo va a venir por vos (...) vivir el Delta en un lanchón*” (1991:6), una “*vieja pick-up (...) se desvió*” (2000:6); “*se fue vacío el furgón de los fiambres*” (1993b:7).

Respecto a la velocidad de esos movimientos en el espacio, si bien se alude al enlentecimiento en “*La tierra gira, hoy, menos veloz*” (1993a:9); en general el Indio refiere a lo “*¡rápido!*” (1986:2). Avisa que “*llegó el que no tiene tiempo / el diablo más veloz (...) Ni cuando robó el fuego / tuvo esa rapidez*” (1996:4), e insta a tomar velocidad en “*salí del letargo, vení a desfilar*” (2000:1). El humano tiene “*sangre veloz*” (2000:11) y “*un cuerpo hambriento, veloz*” (1993a:5) que se mueve rápido por sí mismo en “*me voy corriendo*” (1988:5) y “*Se aparta*

corriendo" (2000:10). La motorización le permite más velocidad cuando *"Quemando la turbina te escapás"* (1991:6); en *"Conduje toda la noche / reventando los cambios"* (1988:7) donde la aceleración puede ser la que produce la cocaína; en *"Tan veloces son / como borrones, así veloces / hundiendo el acelerador"* (1996:11) donde alaba a su público; y en *"Le dan a la F100 a toda mostaza"* (2000:1) implicando un grupo en movimiento. Un personaje *"Si no va sin freno no anda bien"* (1991:6), pero el autor advierte: *"Abróchense los cinturones"* (1998:1), ya que hay quien *"Venía rápido, muy rápido / y se le soltó un patín / a él que era el rey de esta jungla / se le soltó un patín"* (1993b:12). La sátira no tiene final feliz, ni el animal más poderoso es infalible, y nadie derrota a la muerte: *"se mandó en una picada (...) (y) va camino del infierno"* (1996:2).

El fugaz tiempo se "mueve"¹⁵ a gran velocidad: *"Como corre el tiempo (...) tic – tac (...) El tic no alcanza a tac"* (1986:9). A diferencia de la CNCB que buscaba la trascendencia (Sorda, mimeo), el Indio *"sabe que la vida es corta"* (1998:1) y su *"aliento ya no espera"* (1993a:6), subrayando que *"Esto es efímero / Ahora efímero"* (1986:9) y el futuro ya es presente: *"El futuro ya llegó"* (1988:8). Puede haber *"buenas noticias"* (1993a:6) pero la última novedad ya se ubica en el pasado en las *"Noticias de ayer"* (1988:2) e incluyéndonos, *"Hoy todos somos gente del pasado"* (1998:9). El tiempo es desgastante y *"no querés que la lima del tiempo muerda otra vez"* (1996:), pero, así como termina lo bueno en *"Acabaran sus días de Cohiba"* (1998:10) también termina la ilusión: *"Pasará, ya pasará / este espejismo pasará"* (1993a:9).

Si bien el movimiento hacia otros espacios es deseado, como en *"Me voy a ir junto a vos / bien lejos de este mundo"* (1998:9), y proporciona felicidad, como en *"serás más feliz vagabundeando"* (1998:7) o en *"volvió a Madrid, donde parece que es feliz"* (1993a:11); es posible, a pesar de querer irse junto al amor, ser fijado en el espacio, paradójicamente, por los etéreos y efímeros "fuego" (constelación que más adelante trabajaremos) y "sueños": *"yo ya no puedo partir / me ata un fuego y mi sueño duerme aquí"* (1993b:4). Este imaginario no es maniqueo, y el movimiento en relación al amor también puede ser desacreditado, como en *"ese estúpido viaje de amor"* (1985:5).

Además de aparecer en relación a la huida¹⁶, la idea del movimiento emerge en otros tópicos, como el viaje en *"el fiestero Rey Garufa viaja solo / y vaga"* (1998:1), *"el pulso del trip"* (2000:1), y en *"Reputalandia trip"* (2000:4). Hay movimientos que no implican grandes desplazamientos en el espacio, como en *"Se enrollan, se baten, se agitan"* (1993b:7), movimientos rotatorios como en *"todo gira"* (1993a:4), y otros cuyo único fin es la violencia como en *"prontas a saltarte al cuello"* (1998:5). Se nombra también un movimiento que sucede

¹⁵ (¿a través del espacio?). Esta, como otras de las muchas metáforas espaciales utilizadas para caracterizar atributos del tiempo, están tan lexicalizadas que parecen ineludibles.

¹⁶ Otra manera de escapar que no se relaciona necesariamente con el movimiento es ocultarse en el espacio, el Indio crea personajes "escondidos" (1993a:6), y lo que se esconde puede ser malo en *"El cuerpo del delito / se esconde"* (1996:4), pero lo oculto puede traer consecuencias negativas en *"El tango que ocultamos mejor / del que preferimos no hablar / es el que nos tiene anarcotizados"* (1989:8)

dentro del sujeto: *“Algo me late”* (1988:8). Por otro lado, se reitera la imagen del baile, que asocia el movimiento a la constelación del rock en *“Voy bailar el rock”* (1985:2) o en *“vas a bailar en un rock yugular”* (1996:9). Con el pogo asocia rock, violencia, y la borrachera de la constelación Intoxicaciones: *“Atropellan y rebotan / apaleadas por la pasma / van borrachas como cubas / y bailan el pogo del payaso asesino”* (1998:5). Se repiten las mujeres que bailan en *“Ella es bailarina en la caja musical”* (1993b:2) y en *“baila y canta”* (1996:8). El baile podría tener una función positiva en *“Por mis penas bailar”* (1993a:5); se relaciona con la muerte, parte de la constelación de la violencia, en *“Danza macabra”* (1998:10); y es metáfora del sexo, componente principal de la constelación del goce, en *“-Dios ya no quiere que baile- me dijo (...) Vamos negrita baila hasta el fin (...) -Dios ya no me aguanta quieta- me dijo / corre, corrida, apuro”* (1993b:5) asociando también goce con movimiento en el espacio. El baile también es un componente principal de la subalterna murga, agrupación social que se repite en 3 títulos de canciones del disco Momo Sambler (2000)¹⁷: Murga de los renegados, Murga de la virgencita, y Murga purga.

Subalterna centralidad de la periferia

Decíamos que los discursos de la CNCB valoraban lo geográfica y/o simbólicamente central, por sobre lo periférico, centrándose en la vivienda como espacio destinado a la familia. En sus discursos, el espacio urbano y público, así como las otras figuras sociales, estaban al servicio de aquél centro, siendo periféricos y subalternos al espacio privado. Los códigos y reglamentos prescribirían las formas “correctas” de producir esos espacios, y de habitarlos (Sorda, 2016 y Sorda, 2018). Veremos cómo aparecen los espacios que suelen ubicarse dentro de alguna de esas binarias categorías, en la lírica del Indio, observando qué actores, a través de qué prácticas, los habitan.

La mirada del Indio se extiende hasta el espacio exterior en *“un test para ir al espacio”* (1986:2), nombrando elementos como los *“asteroides”* (1993b:7), *“la luna”* (1998:7), o los móviles *“astros (...) bólidos”* (1985:5). Dentro de nuestra atmósfera se nombran fenómenos naturales como el *“relámpago”* (1989:8), los *“Rayos”* (1986:8) o las nubes presentadas en movimiento: *“Por donde esas nubes van”* (1993b:9), o como metáfora de algo interior y propio del sujeto: *“Todo lo que está en mi nube”* (1989:4). Se repiten los satélites artificiales subrayando su función vigilante: *“satélites espías”* (1988:6), aunque el rock lo expone: *“Las máquinas vigías / Pasan, ay, volando al mundo / Dicen mil rocanroles por los satélites”* (1991:8). Pero son terrícolas quienes desde el exterior traen violencia: *“Walter invade la Tierra”* (1998:1) y encarnan sus paradójicas consecuencias: *“unos terrícolas / vencedores vencidos”* (1988:5). En ese contexto el *“mundo”* puede ser pequeño como en *“El mundo es tan chico”* (1993b:9) o en *“Te ves en el pequeño espejo del mundo de hoy”*

¹⁷ La cuestión del carnaval será abordada más adelante.

(1996:9); puede ser metáfora de institución comercial en *“Este mundo, esta empresa, este mundo de hoy”* (1989:2); o de espacio personal en *“mi mundo termina en ella”* (2000:10).

Dentro del mundo el Indio designa lo *“internacional”* (1986:1) y alude a países centrales nombrando a sus habitantes mujeres, asociándolas a la muerte: *“Flacas gimnastas de América / Secas, austeras soviéticas / muchachitas fatales”* (1986:9); o como lugar de origen de productos en *“queso ruso”* (1991:10). Sus ciudades pueden ser espacios anhelados por algunos: *“Un tipo especial (...) experto del re-mundo actual / Quiso ir a New York”* (1989:5); pero se repite su asociación a elementos negativos como la violencia en *“¡Nueva Roma! ¡Te cura o te mata!”* (1991:8); por ser metáfora de actividades violentas como en *“juego espartano”* (1996:5); ser lugar de origen de encarceladores en *“te encanará un (...) japolicia hecho en Detroit”* (1991:2); o localización del peligro en *“Chernóbil”* (1986:7). Estas últimas son, dentro de sus países centrales, ciudades periféricas. Se aplica la popular relación entre Francia y el amor en *“Un poco de amor francés”* (1991:3) pero también su capital se asocia a efectos negativos sobre espacios colectivos: *“Sos el as del Club París / As, lo tuyo no es el rock / cierran los bares por donde vas”* (1991:5); el *“rock maravilla para este mundo”* (1989:3), no es para los ases. Otros actores hegemónicos habitan localizaciones valorizadas: *“rubia / de barrio especial”* (1989:4).

El Indio nombra al más periférico de los espacios terrestres, *“Finisterre”* (1998:4) y alude a otros lugares no centrales, como la Hungría del pueblo *“magyar”* (1993a:8); nomina a un país africano en función de su naturaleza: *“la selva del Congo”* (1993b:8); y evoca *“Shangai”* (1986:3). El Indio se auto localiza en el periférico hemisferio sur: *“Soy joker burlón / de la Estrella del sur”* (1998:3), dentro del mismo recomienda una ciudad a un actor subalterno que pretende no serlo: *“debiste poner en Río ese restorán (...) sos un aristócrata de cotillón”* (1991:5), y nombra a una *“Gran Lady (...) (que) te acaricia y no besa”* (1993a:10) y no parece ser de la realeza sino una prostituta que habita un subalterno y periférico *“tugurio de frontera”* (1993a:10). El Indio reconoce un espacio local en *“rocanrol del país”* (1996:10), del cual nombra ciudades y a sus habitantes: lunfardas *“pibas de Ushuaia”* (1998:5), una hegemónica pero periférica *“linda damita de Concordia”* (1991:7), y a un ícono de buena conducta rebajado a “fumador”: *“Santo fumador de allá... de La Plata”* (2000:1). El anclaje geográfico de la urbe se disuelve: es aludido en *“Tangópolis”* (1996:2) o genérico *“en la ciudad”* (1993b:4). Se localiza sólo en relación al personaje en *“su ciudad”* (1989:1); o al emisor en *“mi ciudad”* (1986:2) o a emisor y receptor *“en ésta ciudad”* (1996:9).

Dentro de la ciudad aparecen sus zonas periféricas y/o subalternas, como la *“suburbana”* (1996:10), el *“arrabal”* (1996:5), el tugurizado barrio de *“San Telmo”* (1993b:11), o un *“Gheto de los Pibes”* (1998:10). Un lunfardo joven de origen periférico ejerce violencia y utiliza el espacio de una manera diferente a la normada: *“El pibe de los astilleros (...) rapiñaba montado a los containers”* (1991:7). En el espacio público hay *“un infierno en cada esquina”* (2000:8), el

espacio arquetípico del mal se multiplica. La violencia es ejercida también por el propio espacio: *“Marita lo hace por guita / con los bomberos del cuartel / Su barrio es tan inclemente”* (2000:5), y escenario de la prostitución y de programas colectivos como el cuartel. La violencia reaparece en un espacio comercial cerrado con la *“masacre en el puticlub”* (1988:1); otro lugar, *“Reputalandia”* (2000:4), sugiere un abanico de escalas y materializaciones posibles. Prostitutas ejercen distintos tipos de violencia: *“trolas coquetas que / llenan de mentiras su oreja”* (2000:2), hay *“putas serenas que (...) son capaces de herirte con su dolor”* (2000:3). Se escenifican programas arquitectónicos ligados a actores rebeldes al orden instituido en *“el taller del diablo”* (1996:9) y en *“Un galpón de luz es el templo de Momo”* (2000:1).

De la ciudad de Buenos Aires se nombran la subalterna *“Plaza Constitución”* (2000:8) y la periférica *“Plaza Irlanda”* (2000:11). Los espacios públicos se habitan de manera alternativa a la normada, así *“Por los techos viene (...) nuestros pobres que / sangran por las tejas como vos”* (1996:8). Espacio privado y público se conectan a través de la ventana, la medianera, y la violencia: *“ventanas muy abiertas en las paredes / a la hora de matar”* (1993b:10). La pared como límite se asocia al goce en *“Están contando chistes / detrás de las paredes”* (1993a:3). El ilegal acto de graffitear se nombra en *“estuvo grabando paredes”* (1993b:10), se anhela en *“me voy corriendo a ver / que escribe en mi pared / la tribu de mi calle”* (1988:5) donde el colectivo se aúna al escribir en singular, y asocia al sexo y a la noche *“En paredones que escracha culiando su estrella”* (2000:10).

Un tipo particular de desahuciado que repite el Indio como metáfora es el ciego, y en menor medida el sordo. No todas las maneras de ver son iguales, la vista se asocia con el deseo y el no dormir en *“¿Estos ojos de quién son / de quien son mis deseos de hoy / y éste insomnio de quién es?”* (1996:1), y hay apetecibles ojos sedientos de ver en *“dame la sed de tus ojos acorazados”* (1996:9); pero también hay un *“ojo idiota”* (1988), y tontos con punto de vista: *“a los ojos de todos los tontos”* (1996:3). El ojo como ventana al interior del ser puede ser opaco en *“misterio en tus ojos”* (1991:2), o puede cerrarse en *“Apago sus ojos tristes”* (1993b:4). El único espacio construido que se concatena con esta constelación es el programa bodega, aunando la ceguera a las intoxicaciones en *“Vas como un ciego en la bodega”* (1991:5), y en *“modorras ciegas / y oscuridad de bodega sin luz”* (2000:3) donde además se aúna a la oscuridad y al sueño que da el calor.

El Indio asume *“Voy ciego”* (2000:4), y se puede estar *“ciego de felicidad”* (2000:9). Hay que tener *“Los ojos ciegos bien abiertos”* (1986:7) ya que paradójicamente *“Un buen par de ojos de vidrio / y tu mirada tiende a mejorar”* (1989:4). Si *“cerrás los ojos y ves”* (1993a:9) quizás se vea mejor que con los ojos abiertos, cuando *“la imagen te desfiguró”* (1986:7); quizás mejor no ver: *“cada día veo menos / creo, menos mal”* (1991:1). En la ceguera y su relación con la sordera sobrevuela la idea de falta de comunicación entre el Indio y otros en *“de un mudo con tu voz / de un ciego como yo”* (1988:5), o en *“a los ciegos*

no le gustan los sordos (...) me reclamaba y no la quise oír (1993a:11) donde no se desea oír, al igual que otro quien *“no quiere escuchar”* (1996:8). Otros no pueden escuchar *“Dije que el lobo estaba sordo / que no escuchaba más”* (1993a:12). Pero con oír no alcanza, también hay que ver: *“que oímos cantar y nunca vemos”* (1996:11);

Híbrida y consolidada fluidez

Decíamos que la CNCB valoraba positivamente la solidez de los elementos; y la separación de los objetos, así como la de los sujetos, en el espacio; para esta institución la cercanía y mezcla entre sujetos era antihigiénica, promiscua, y políticamente peligrosa, los espacios debían entonces promover la separación (Sorda, mímeo; , Sorda 2018).

En el Indo en cambio el individuo se disuelve de diversas formas. Por ejemplo, se lo despersonaliza cuando se lo nombra a través de partes de su cuerpo, como la “lengua” (1993a:3), el “culo” (1996:5), o el “corazón” (1996:7). También nombra pocos actores individuales, a veces usando apodos como “el morta” (2000:2) o “Zippo” (1996:2), a veces usando nombres como “Susanita” (1993:7) o “Luis María” (1991:1). El individuo se asocia a situaciones negativas, por ejemplo uno violenta a un colectivo en *“estás jodiendo al personal”* (1991:5). El diablo puede ser inmune a la soledad en *“Luzbelito sabe que su destino es de soledad / ve también que los demás / se dan cuentan de la risa que le da”* (1996:1), pero la soledad tiene la misma raíz que la negativa desolación: *“ángel de la soledad / y de la desolación”* (1993a:5), es un lugar del que hay que salir: *“Cuánto tiempo más vas a estar (...) refugiado en tu soledad”* (1996:7). El Indio propicia el pasaje del individuo a colectivo en *“Ya no estás solo / estamos todos en naufragar”* (1986:8). Hay personas que se completan en la mezcla con el otro: *“es un cóctel que no se mezcla solo”* (1991:3); y hay seres que son mezcla de personas y animales como *“las sirenas”* (1996:1). El Indio maximiza el plural en *“sus chulos son legión”* (2000:5); y enumera agrupaciones sociales como *“las bandas”* (1988:6) de rocanrol y a su *“público”* (1985:10).

En el espacio público el individuo se funde en el grupo, en una *“multitud”* (1986:7) o en *“hordas”* (1991:1), a veces organizados para moverse en el espacio como *“Los chicos de las columnas”* (1993a:12). En la calle además cohabitan agrupaciones sociales diferentes, grupos propios y/o ajenos que se unen al concatenarse: *“la tribu de tu calle / la banda de mi calle / La tribu de mi calle”* (1988:5). La calle es recorrida por el colectivo *“comparsa”* (2000:5) y por la murga, la cual sin embargo es un colectivo, y la calle un espacio, de permanencia efímera: *“No marcho en mi vieja murga / y en las calles no me muestro más”* (2000:4). La calle puede ser también lugar del peligro: *“Das un paso más y sos carne muerta (...) esta calle es más angosta de lo que pensás”* (1993a:4), está habitada también, por violentos enemigos: *“mucha tropa riendo en las calles”* (1989:9).

El espacio geográfico se hibrida con lo cibernético en *“Cyberbabel”* (1998:10), y en *“Cybersiberia”* (1998:1). En estado sólido hay materiales violentos, así *“el granizo golpeó”* (1996:11), pero la materia es efímeramente sólida en los *“sólidos bólicos”* (1985:5) pues se disuelven al entrar en la atmósfera. La solidez de lo construido se precariza en el *“castillo de naipes”* (1998:7), y hay *“paredes de cartón piedra”* (1993a:10). Se describen objetos blandos: *“sillón (...) toallón”* (1993b:8). Materiales blandos, líquidos, amor y violencia se mezclan en *“Banderas en tu corazón (...) Perfume al filo del dolor / así invisible / licor venéreo del amor / que está en las pieles, sedas de sedas”* (1996:11).

Las personas se denominan a través de sus partes blandas en *“carne que camina”* (2000:7); se ablandan en *“cabeza de flan”* (1998:10), en *“Viejas compotas”* (1993b:1), y en *“Te espumo mucho”* (1985:7). Alguien se mezcla en *“se va a licuar”* (1985:1), otro pierde consistencia en *“qué tipo espeso (...) como un guiso”* (1991:9) y uno convierte en blando animal acuático en *“te perderás en abrazos de molusco”* (1998:10). Se nombran espacios relacionados con el medio líquido como *“el muelle”* (1993b:4), y el líquido se repite cómo hábitat: a algunos *“la marea los quiere tapar”* (1996:5), alguien aparece *“hundido a fondo”* (1996:7) y se advierte que *“estás hundido en tu propia herida”* (1991:2). Alguien se mueve en el líquido: *“Nadando en ese minestrón”* (1998:6) y alguien más se deja llevar por el movimiento: *“Como una hoja derivó en tu mismo turbio río”* (1993b:12). Hasta el frío es líquido en *“Volveré a sumergirme (...) en este frío”* (1998:3). A las personas se les *“moja el paladar”* (1986:9) o se *“mojan”* (1993b:7); una mujer está *“mojada en vinagre de nostalgias”* (2000:4), hay un *“culo mojado”* (1991:4), otro está *“Rociado con Kenso Jungle”* (2000:11), hay hundidos incluso en lo sólido: *“Quiero verte hundido en tu gabán”* (1993a:2). Se nominan espacios fluidos como *“el Golfo”* (1991:10), *“el delta”* (1991:6), *“el río”* (1998:7) y la *“mar”* (1996:6). También hay *“Caldos de Venus que / son como agua bendita”* (1998:4), y se nombra *“la tormenta”* (1996:8), *“la lluvia”* (1988:7) y un sexuado *“fellatio diluvio”* (2000:2). Entre las prácticas conexas a lo líquido se dice que *“Un bobo lava y un tonto enjuaga”* (2000:3), se repite el *“enjuagar (...) del LAVI - RAP”* (1993b:7), alguien está *“bombeando”* (2000:2), y otro está *“perdiendo aceite”* (2000:2).

Como programas arquitectónicos que abordan los líquidos, el Indio nombra al *“baño turco”* (1988:5) también asociado al calor del fuego, bañarse se relaciona con la felicidad: *“Flota en un baño de burbujas (...) y se lo ve feliz”* (2000:2). Sin embargo, la evacuación de fluidos corporales que debería realizarse en el baño, se realiza en otros lugares, alguien está en *“meando la puerta en tu cueva”* (2000:4), y se nombra a un fallido *“diablo que mea en todas partes / y en ningún lado hace espuma”* (1996:11), hay heces en cualquier lugar: *“no permitas que pise mierda en mi jardín”* (2000:8). Se reiteran las prácticas que involucran fluidos corporales¹⁸, subrayando así, la condición animal de los actores: aparece la saliva en *“voy a escupir”* (1993a:3), *“lo escupió”* (2000:6), y *“Chupás la fruta”* (1991:10), donde no se alcanza a aprehender lo sólido, al

¹⁸ Así como se repite el *“corazón”*, el Indio también repite las alusiones a la fluida sangre: *“sangre rancia”* (2000:8); *“gargantilla de sangre”* (2000:11), *“la hemoglobina”* (1986:6).

igual que en: “*mordiendo el aire*” (1996:7). Puede llegar a ser fluido el “*Me cago*” (2000:4), y alguien “*moquea*” (1993b:9). Se alude a la sangre en “*Voy sangrando*” (1996:8) y en “*bebiendo el jugo de mi corazón*” (1993b:1). Las lágrimas aparecen en “*Nunca pudo llorar*” (1996:8) y en “*erró como todo llanto*” (1986:2) Los fluidos se concatenan en: “*Sudar (...) la sangre*” (1996:5) y en “*llorará en su corazón (...) esas lágrimas*” (1996:1).

Otros espacios relacionados con los fluidos son “*la bodega*” (5) y los “*bares*” (1991:5) como el “*Bar Princesa*” (1993a:10). Las bebidas alcohólicas son parte fundamental de la constelación Intoxicaciones, la presencia de sus elementos es abundante¹⁹ así como de personajes que realizan prácticas relacionadas: el Indio sabe “*de alguien que enturbia sus sentidos*” (1989:7); describe “*te servís / brindás (...) el trago*” (2000:9) y “*curdas de Goliath*” (2000:11); nombra “*un borracho malo*” (2000:7); y admite que “*Sobrio no te puedo ni hablar*” (1991:6). También advierte el peligro del exceso en “*Nena, no quiero perderte / no pases de todo / que no está tan mal*” (1985:6) y se compromete al cuidado del ser amado cuando este ocurre: “*voy a cuidar de mi amorcito / que esta borracha por demás otra vez*” (1985:9). Otro componente de dicha constelación es la droga, especialmente la cocaína²⁰, y se nombra a un espacio relacionado a ella: “*la cueva del perico*” (1986:7), animalizada nominación popular de la cocaína. La cueva remite a lo subterráneo y la solidez material, y la idea se dureza se repite en un marco donde en la jerga callejera el efecto de la cocaína es “*estar duro*”, pero esa solidez se concatena con imágenes de lo blando: “*con mis ojos de durax lastimado (...) La cara sobre la almohada*” (1988:3); “*Falopas duras / en tipos blandos*” (1993a:3). La cocaína también tiene efectos indeseados en “*Le hizo ¡crack! ¡crack! el hueso al final*” (1989:5).

Lo líquido además se mezcla con el aún menos sólido fuego, o se mezcla con elementos o prácticas relacionados al mismo: se dice que “*Fundiendo plomo logras / chorros de oro cochino*” (1991:9), y que la húmeda “*lengua se derrite*” (1991:9). Calor y fluido se unen en el sexo: “*Está en la cima del volcán (...) moja el suavestar*” (1989:3). Para la CNCB el fuego es el del hogar, es reconfortante y representa la felicidad familiar en la casa, aunque es una metáfora poco usada (Sorda, mímeo). Por el contrario, en el imaginario del Indio el fuego se replica creando una constelación de imágenes con connotaciones tanto positivas como negativas, además ocurre en otros espacios:

Entre las connotaciones positivas, se prenden fuegos metafóricos en “*aquí y allá algún fueguito / ensaya mi perro*” (1991:4), el fuego se animaliza y es feroz en “*con tanto humo el bello fiero fuego no se ve*” (1991:10). El personaje puede aunarse con el fuego, pero además se localiza sobre el fuego: “*Ella sí que era*

¹⁹ Se repite el licor: “*licor venéreo*” (1996:11), “*licor y baladas*” (2000:1) y el “*dulce licor de romero*” (1998:7); Además se nombra al “*porrón*” (2000:11), el “*bourbon*” (2000:11); el “*gin*” (2000:2); las “*Botellas de Johnie rojo / de Johnie negro y ron / y de cachaca*” (1993a:10); y el “*vino*” (2000:4).

²⁰ Las alusiones a la cocaína por ejemplo se repiten en “*mucha merca*” (1993a:12); “*se enpolva la nariz*” (2000:8); “*la lechuzca que circula*” (1996:10); “*Apuntamos a tu nariz / y hundimos tus pómulos / y vos resplandecías*” (1991:9); “*Un toque por si las moscas van / y otro toque por si vas detrás*” (1991:1); “*papusa*” (2000:6).

el fuego / ella sí que bailaba en las llamas" (1993b:4). Otro personaje es apenas fogoso: *"timbero fogoso"* (1993b:8), entre las connotaciones negativas alguno *"chisporrotea infumable"* (2000:10), pero pueden minimizarse en los *"Los tiros (...) solo arden"* (2000:11). Hay quien quema a su contexto, un espacio no urbano: *"sos como un fuego en un cañaveral"* (2000:8). En otro, la propia pena quema al personaje: *"las llamas en pena invaden tu cuerpo"* (1993a:5) o el personaje quema su propia vida: *"Quemas tu vida, en este día / En esta tibia, tibia fila (...) humeando (...) Quemás, quemás, quemás"* (1985:3), y esa ignición puede ser un espectáculo de muerte, práctica sugerida por el nombre del espacio: *"Voy al Coliseo a prenderme fuego"* (1993b:1). Pero el espacio arquetípico del fuego es el infierno, el cual puede ser un lugar exterior y/o interior al sujeto: *"Incombustible no sos / ¿cómo bancás ese infierno? / Soñás la hoguera donde siempre / sos la leña"* (1996:7); pero puede ser buscado pues es menos dañino que el fuego del Indio: *"Estás buscando un pequeño / infierno para vos, / donde soportar el fuego / de mi ataque de hoy"* (1989:2).

Las connotaciones relacionadas con la tibieza son positivas en *"rubia tibia y haragana"* (1991:7), *"hamaca tibia al sol"* (1993a:10), en *"un tibio y rico culito de Poxi Ran"* (1993b:10), y en *"cosquillea tibia"* (1993b:9). En cambio, el frío se asocia a la muerte en *"no vas a esperar que enfríen a tu amigo"* (1986:5). El miedo puede helar el espacio del fuego: *"Nuestro miedo helará este infierno"* (1993b:4).

Pero no sólo se disuelven los espacios y los personajes, también puede difuminarse la realidad en *"ilusión fulana"* (2000:5), en *"soy un iluso"* (1989:6), y en *"preso de tu ilusión"* (1993a:2). Por otro lado, si bien en *"Así es este amor / no televisión"* (1993a:7) el Indio recalca las diferencias entre los espacios y prácticas reales y los ficcionales; ambas dimensiones suelen mezclarse a través de los medios de comunicación, en un marco se repite el estar *"watcheteando la tele"* (9). La TV permanece encendida en *"proyecta todo el tiempo mi televisor"* (1986:5), emitiendo *"Interminables cadenas de video"* (1988:2), incluso mientras se hacen otras cosas, como en *"un par de rounds de amor / con la tele encendida"* (1998:4) donde se articula goce y violencia. La vida entonces se mezcla con el espectáculo: a una persona en *"el noticiero (...) (le) cuentan cómo le dan casa"* (1992:7), hay *"buitres en la tele que (...) te quieren matar"* (1998:2), señala *"la pantalla en que vos te mirás"* (2000:4) y *"tu tortura de TV"* (1996:7), y uno *"dice desde la TV / que no quiere estar jamás en la TV"* (1998:6). El cine es metáfora de la vida real en *"Sueña con que su rollo sea/ película de amores suaves"* (2000:5), en *"Este film da una imagen exquisita (...) el montaje final es muy curioso"* (1986:2), en *"tanto montaje sonso"* (1993a:12), en *"están rodando cine de terror"* (1986:3) y en *"film velado"* (1986:7). También la vida pública es una puesta en escena, la gente actúa *"para la prensa un triste papel"* (1989:1); alguno emite *"suspiros teatrales"* (1996:3); el Indio subraya *"Cómo actúan esos tipos"* (1996:5) y asume la actuación: *"tengo miedo de no hacer bien mi papel"* (1993b:4).

Desde lo alto de lo más bajo

Decíamos que la CNCB utilizaba reiteradamente metáforas espaciales lexicalizadas, como las que valoran en forma positiva lo material o simbólicamente alto y en forma negativa lo bajo (Sorda, mimeo, 2016, 2018). Esta binaria y dicotómica valoración está completamente instituida, lo *“alto”* y *“bajo”*, los dos polos del eje vertical, son palabras fuertemente cargadas en la mayor parte de los lenguajes. Lo que es superior o excelente es elevado, asociado con un sentido de altura física (...) El estatus social es designado como *“alto”* o *“bajo”* (...) Dios habita en el cielo” (Tuan, 2001:31), esta valorización negativa de lo bajo se repite en prácticas cotidianas y el Indio también la utiliza cuando dice *“abajo en la tabla”* (1988:2). Pero también la ubicación del bien arriba en el cielo, y del mal abajo en el infierno se presenta en la biblia, ejemplo de argumentación del género Romance, donde se produce el “drama de la redención” (White1973:9)

El Indio utiliza profusamente el imaginario cristiano, sus espacios y sus personajes, pero los valora de manera alternativa a la instituida. Al igual que otras expresiones de la cultura popular, en su narrativa se produce *“la degradación de lo sublime”* (Bajtín, 2003:18), así puede haber *“misas cómicas”* (2000:4) o degradarse sus personajes: *“Estás frito, angelito”* (1998:2). Se rebaja incluso al más alto: hay *“un dios bobeta”* (1996:1) que puede ser engañado: *“engañan a un dios berreta”* (1998:5). No es recto en *“Dios le truchó el boleto”* (1996:2), además *“Dios en tan poco cortés”* (1996:4), y tiene un arma y subalterno oficio en *“Su cuchillo de herrero afiló / el señor de los cielos”* (1998:3). Dios no es creador sino creado, no controla, sino que es controlado y se ubica abajo: */ de un dios nuevo, mejor hecho / y bajo nuestro pulgar”* (1998:3). Dios se ubica abajo, en el espacio del sexo, y come con la gente: *“desayuno en la cama con dios”* (2000:11).

Una escritura santa se redacta en papel usado de supermercado: *“Va escribiendo su evangelio / en los tickets de Carrefour”* (1998:6) este programa mercantil relacionado con la comida, animaliza y degrada la espiritualidad del evangelio, pues la degradación es *“la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”* (Bajtín, 2003:18). Por otro lado, no es extraño que el subalterno carnaval esté protagonizado por personajes desobedientes en *“Murga de los renegados”* (2000:3), y se relacione con los efluentes corporales en *“Murga purga”* (2000:7), pero el Indio también incluye a un personaje elevado del panteón cristiano en la *“Murga de la virgencita”* (2000:5). Al incluirla, la degrada pues siendo a veces *“una verdadera parodia del culto religioso”* (Bajtín, 2003:6), esta fiesta popular promueve la *“abolición de las relaciones jerárquicas”* (Bajtín, 2003:9). El colectivo a su vez permite la convivencia de los opuestos: *“La murga de la virgencita / es aguijón picante y miel”* (2000:5);

El espacio ideal del cristianismo, el cielo, tiene en el Indio connotaciones negativas: se presenta como un límite en *“el límite es el cielo, señor”* (1998:3); es un espacio de acceso restringido a través de artefactos construidos y

actores violentos: “y muchos marines de los mandarines / que cuidan por vos las puertas del nuevo cielo” (1991:10). El cielo tampoco es el espacio de goce: “cielos despendejados, ay! /de todo placer” (1996:3). Se desanima entonces la subida y se insta a irse del cielo: “¿Y cuánto vale (...) andar trepando radares militares? / ¡Vamos las bandas, rajen del cielo!” (1988:6) y deja claro que ese no es su lugar en “Yo no me caí del cielo” (1985:6). Paradójicamente la elevación revela lo bajo del ser: “cuanto más alto trepa el monito, / así es la vida, el culo más se le ve”. (1996:11). Otros espacios elevados tienen asociaciones negativas “en la colina más alta (...) en la colmena peor” (1993a:12) y alude a una cárcel la “Colina Berro” (1993b:10). El templo, espacio de culto, no está dedicado al dios cristiano sino al terrenal rey momo “Un galpón de luz es El templo de Momo” (2000:1), el espacio de la espiritualidad se degrada a galpón.

En los apartados anteriores, venimos viendo que el espacio del mal del cristianismo, el infierno, en el Indio se asociaba al espacio público, a la violencia, y al fuego. Este espacio podría tener connotaciones positivas y el Indio pregunta “puede alguien decirme (...) que el infierno está encantador / este infierno está embriagador” (1985:10). El personaje asociado a este espacio, Luzbelito, tiene el disco de 1996 a su nombre, es el eje de su narrativa y tiene algunas características positivas en “Demonio de lengua de oro (...) sonrió” (1996:4), y en “mandinga lo pone así / siniestro pero gentil” (2000:11). Pero si bien en casos como “mujeres fantasmas gringas / y morenas joyón” (1993a:10) el Indio pone lo bajo por sobre lo alto valorando más a las mujeres usualmente desvalorizadas, eso no ocurre con el diablo, quien tampoco es infalible e incluso puede ser engañado en “Vas a robarle el gorro al diablo así / adorándolo, como quiere él, engañándolo” (1996:11). El diablo se miente a sí mismo cuando no conoce su lugar en “Luzbelito está creído / que fue él que nació en Belén” (1996:4) y en “como un nazareno del Cuzco” (1996:1) pues lo peor es no seguir su naturaleza: “Tu diablo peor / (el diablo que reza)” (1998:10).

En el imaginario del Indio, lo material y/o simbólicamente alto se conecta con lo bajo, en algún caso como en “El ascensor ya sube” (1988:4), pero en general, manteniendo el espíritu de la sátira, el movimiento que se repite es la caída. En un marco donde los sujetos aparecen inestables, como en “Vienen tambaleando” (2000:1), “se tambalea” (2000:5), “apenas se mantiene en pie” (2000:2), “Alguna recaída” (1993a:6) o en “Roto y mal parado” (1985:3); caen los animales como “el lobo caído” (1993a:12) e incluso caen los sujetados al suelo en “sacudido del árbol cayó” (1998:3). Se cae desde lo más alto en “ya cayó otra flor del cielo”, cayendo “la pavada celestial en avalancha” (1989:7) mejor entonces estar “surfeando avalanchas” (1998:1). Hay caídas motorizadas en “Volanteas, volcas” (2000:9), en “desbarrancó / y al borde del abismo lo dejó” (2000:6), y en “el bote volcó / y el premio a pique se fue” (1991:9) relacionándose con lo fluido, así como en “cae levemente hacia su estribor” (2000:2). Hay caídas positivas, así “Mis penas (...) caen, ruedan y escapan” (1993a:3) entrando en movimiento; también “caen, caen al fin, caen los

disfraces / caen desnudándose” (1996:9) y la caída es metáfora de goce en “*caída libre para dos*” (1991:6); se propicia entonces el habitualmente desvalorizado descenso: “*voy a tumbarme a la bartola /sobre unos terciopelos*” (1993a:3.)

Conclusiones

Al comienzo de este trabajo nos preguntábamos que espacios aparecen en la lírica del Indio Solari, y hemos visto que se escenifican espacios en distintas escalas, que cubren un rango que va desde el espacio exterior hasta el rincón. Vimos que se repiten los espacios públicos, colectivos y comerciales. Se repiten los espacios que propician el movimiento, así como los hábitats fluidos y los ámbitos periféricos y subalternos. Estos espacios se nombran utilizando categorías instituidas pero también utilizando el lunfardo. También se aprovechan los tópicos del cielo y el infierno como metáforas espaciales para aludir al bien y el mal. Están ausente los espacios institucionales, y el espacio privado aparece de manera escasa. Estos espacios son habitados por sujetos individuales y colectivos, subalterizados, fallados o problemáticos, y no siempre utilizan el espacio siguiendo la norma, estos son escenario de violencia, pero también de goce y de baile; acentuando lo efímero. Hemos visto que se repiten tópicos formando núcleos de sentido: la violencia, la irracionalidad, el rock, la droga y el alcohol, el goce, las metáforas animales, la cuestión de la libertad, el elemento fuego y la idea de ceguera.

Bibliografía

- Bajtin, M. (2003) *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza
- Bardin, L. (1986) *El análisis de contenido*. Madrid, Akal. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/316986801/Bardin-Analisis-de-Contenido> Revisado 20-11-2021.
- Becker, U. (2009) *Enciclopedia de los símbolos*. Madrid: Ediciones Robinbook.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2003) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Blog Ricotereros de alma <http://ricotererosdealma.blogspot.com/2015/05/el-cuento-del-botija-rapado.html> Revisado 27-07-22
- Corominas, J. (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Martínez, M. (2003) Definiciones del concepto campo en semántica: antes y después de la lexemática de E. Coseriu. En *Odisea* (33) s/p. Universidad

- Complutense de Madrid. Recuperado de www.ual.es/odisea/Odisea03_MarcosMartinez.pdf. Revisado 10-10-16
- Sabugo, M. (2013) *Del barrio al centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Editorial Café de las Ciudades.
- Sorda, G. (2015) Ponencia *Representaciones y producción territorial de la Comisión Nacional de Casas Baratas (1915-1943)*. XI Encuentro Regional y XXIX Jornadas de Investigación SI + TER. Investigaciones territoriales: experiencias y miradas. FADU. UBA. 25 de septiembre de 2015.
- Sorda, G. (2015) Imaginarios instituyentes e imaginarios populares solitarios. La Comisión Nacional de Casas Baratas y su Boletín La Habitación Popular. En Sabugo, M. (dir.) *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Sorda, G. (2016 a) Arlt versus la siniestra institución del espacio privado. En *Imaginarios del habitar instituidos, imaginarios del habitar alternativos*. Mario Sabugo (comp.), Buenos Aires: Nobuko.
- Sorda, G. (2016 b) *Representaciones institucionales y alternativas del habitar el espacio privado: los casos de La Habitación Popular y las Aguafuertes Porteñas*. Seminario de Crítica N°210, 25 de noviembre de 2016. IAA – FADU – UBA. Disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0210.pdf> Revisado 15 /4 /2020.
- Sorda, G. (2017) *Representaciones del espacio privado en las "Aguafuertes porteñas" de Roberto Arlt*. En Valeria Bril y Mario Sabugo (eds.) *En Arquitectura y Ciudad: Imaginarios fronterizos*. Diseño Editorial. Buenos Aires. ISBN 978-987-4160-36-2
- Sorda, G. (2018) Tesis de maestría *El hogar estable. Representaciones del habitar en los discursos, la gestión y la obra de la Comisión Nacional de Casas Baratas (1915-1943)*. Mimeo.
- Sorda, G. (2021 a) *Representaciones alternativas de los espacios y las prácticas en las "Evitas" de Nestor Perlongher*. En Bril, V. y Zimmerman, J. (eds.) *Teoría fronteriza*. Ediciones IAA. Buenos Aires. ISBN 978-950-29-1891-4.
- Sorda, G. (2021 b) Ponencia *Taxonomía de las representaciones espaciales alternativas. El caso de "Las patas en la fuente" de Leónidas Lamborghini*. XI Encuentro Regional y XXXV Jornadas de Investigación SI + palabras clave. Investigaciones territoriales: experiencias y miradas. FADU. UBA. 5 al 8 de octubre 2021.
- Tuan, Y. (2001) *Space and Place. The perspective of experience*. Mineapolis: University of Minnesota press..
- White, H. (1973) *Metahistory. The historical imagination in nineteenth – century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University press.

Zavala, L. (1992) Para nombrar las formas de la ironía. *Discurso* (s/n) 59-83. Recuperado de www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf . Revisado 26 -9 -2016.

Álbumes y temas de Patricio Rey y sus redonditos de ricota citados

1985. Gulp! 1. Barbazul versus el amor letal / 2. La Bestia Pop / 3. Roto y mal parado / 4. Pierre, el vitricida / 5. Unos pocos peligrosos sensatos / 6. Yo no me caí del cielo / 7. Te voy a atornillar / 8. Superlógico / 9. Ñam fi frufi falli fru / 10. El infierno está encantador esta noche / 11. Criminal Mambo / 12. Pianito - Jam

1986. Octubre. 1. Fuegos de Octubre / 2. Preso en Mi Ciudad / 3. Música para Pastillas / 4. Semen-Up / 5. Divina Tv. Führer / 6. Motor Psico / 7. Jijiji / 8. Canción para Naufragios / 9. Ya Nadie Va a Escuchar tu Remera

1988. Un baión para el ojo idiota. 1. Masacre en el Puticlub / 2. Noticias de Ayer / 3. Aquella Solitaria Vaca Cubana / 4. Todo Preso es Político / 5. Vencedores Vencidos / 6. Vamos las Bandas / 7. Ella Debe Estar Tan Linda / 8. Todo un Palo

1989. Bang! Bang! Estás liquidado. 1. Héroe del Whisky / 2. Rock para los Dientes / 3. La Parabellum del Buen Psicópata / 4. Un Pacman en el Savoy» / 5. Nadie es Perfecto / 6. Esa estrella era mi lujo / 7. Maldición, va a ser un día hermoso / 8. Ropa sucia / 9. Nuestro Amo Juega al Esclavo

1991. La mosca y la sopa. 1. Toxi-Taxi / 2. Fusilados por la Cruz Roja / 3. Un Poco de Amor Francés / 4. Mi Perro Dinamita / 5. Blues de la Artillería / 6. Tarea Fina / 7. El Pibe de los Astilleros / 8. Nueva Roma / 9. Salando las Heridas / 10. Queso Ruso

1992. En directo. 1. Nuestro amo juega al esclavo / 2. Barbazul versus el amor letal / 3. Yo no me caí del cielo / 4. Héroe del whisky / 5. La parabellum del buen psicópata/ 6. Maldición, va a ser un día hermoso / 7. El blues del noticiero / 8. Todo un palo / 9. Unos pocos peligrosos sensatos / 10. Criminal mambo / 11. Rock para los dientes / 12. Vamos las bandas

1993. Lobo suelto / Cordero atado. *A. Lobo suelto:* 1. Invocación / 2. Rock para el Negro Atila / 3. Sorpresa de Shangai / 4. Shopping Disco-Zen / 5. Un Ángel para tu Soledad / 6. Buenas Noticias / 7. Susanita / 8. Capricho Magyar / 9. Espejismo / 10. Gran Lady / 11. La Hija del Fletero / 12. El Lobo Caído / 13. Sushi. *B. Cordero atado:* 1. Yo Caníbal / 2. Ladrón de Mi Cerebro / 3. ¡Es Hora de Levantarse, Querido! (¿Dormiste Bien?) / 4. Perdiendo el Tiempo / 5. Caña Seca y un Membrillo / 6. Soga de Caín / 7. Lavi-Rap / 8. El Arte del Buen

Comer / 9. ¡Lobo, ¿Estás?! / 10. Botija Rapado / 11. San Telmo / 12. «Etiqueta Negra» (5:38)

1996. Luzbelito. 1. Luzbelito y las Sirenas / 2. Cruz Diablo! / 3. Ella Baila Con Todos / 4. Fanfarria del Cabrío / 5. Nuotatori Professionisti / 6. Blues de la Libertad / 7. La Dicha No es una Cosa Alegre / 8. Me Matan Limón! / 9. Rock Yugular / 10. Mariposa Pontiac - Rock del País / 11. Juguetes Perdidos

1998. Ultimo bondi a Finisterre. 1. Las Increíbles Andanzas del Capitán Buscapina en Cybersiberia / 2. Estás Frito Angelito / 3. El Árbol del Gran Bonete / 4. Gualicho / 5. Pogo / 6. Alien Duce / 7. La Pequeña Novia del Carioca / 8. Drogocop / 9. Scaramanzia / 10. ¡Esto es To-To-Todo Amigos!

2000. Momo sampler. 1. Templo de Momo / 2. Morta Punto Com / 3. La Murga de los Renegados / 4. Dr. Saturno / 5. Murga de la Virgencita / 6. Pool, Avena y Papusa / 7. Murga Purga / 8. Sheriff / 9. Pensando Como una Acelga / 10. Una Piba con la Remera de Greenpeace / 11. Rato Molhado