

Moura y Silo: los paisajes de la imaginación como salida del agujero de la violencia

Moura and Silo: The Landscapes of Imagination as a Way Out of the Hole of Violence

Javier Teofilo Suárez-Trejo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jsuarez@unmsm.edu.pe

Enviado: 26 mayo 2021 | **Aceptado:** 30 junio 2023

Resumen

El presente ensayo se enfoca en cómo las composiciones tardías de Federico Moura (1951-1988), líder de la banda argentina Virus, ofrecen una forma de lidiar productivamente con un contexto de precariedad existencial. Para llevar a cabo el análisis, serán importantes, por un lado, las propuestas de Mario Rodríguez «Silo» (1938-2010) sobre la imaginación como potencia ético-estética y, por otro lado, la conciencia de imagen de la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938). En la primera parte, a través de la descripción tanto de la conciencia de la imagen husserliana como de la psicología de la imagen siloísta, se verá cómo la imaginación se configura como una potente vía para la (trans)formación de la realidad. A continuación, y a la luz de la descripción previa, se analizará la producción de Virus desde 1985 haciendo especial énfasis en el último álbum de la banda, *Superficies de placer* (1987), que muestra la estética poético-musical tardía de Federico Moura.

Palabras clave: Imaginación, estética, psicología, Federico Moura, Mario Rodríguez.

Abstract

This essay focuses on how the late compositions of Federico Moura (1951-1988), leader of the Argentine band Virus, offer a way of dealing productively with a context of existential precariousness. To carry out the analysis, the contributions of Mario Rodríguez «Silo» (1938-2010) on imagination as an ethical and aesthetic potency in conjunction with the consciousness of image of Edmund Husserl's (1859-1938) phenomenology will be important. In the first part, through the description of both Husserlian consciousness of image and Siloist psychology of image, it will be seen how imagination is configured as a potent way for the (trans)formation of reality. Next, and based on the previous description, the production of Virus since 1985 will be analyzed, with special emphasis on the band's last album, *Superficies de placer* (1987), which shows the late poetic-musical aesthetics of Federico Moura.

Keywords: Imagination, aesthetics, psychology, Federico Moura, Mario Rodríguez.

Introducción: ¿Cómo salir del agujero interior de la violencia?

El 4 de mayo de 1969, Mario Rodríguez Cobos, más conocido como «Silo»,¹ ofrece su famosa «Arenga de la curación del sufrimiento» en la pequeña localidad de Punta de Vacas (Mendoza, Argentina), cuyo mensaje central era la necesidad de curar el sufrimiento a través de un proceso de liberación interior guiado por los principios de la fe, la alegría y el amor. Años antes, el 28 de junio de 1966, el general Juan Carlos Onganía se había convertido en presidente *de facto* de Argentina llevando a cabo una política autoritaria y represiva que tuvo que lidiar con el estallido de las revueltas de estudiantes y docentes del 29 de julio del mismo año, debido al intento del Gobierno de revocar las reivindicaciones educativas de la Reforma Universitaria de 1918. Las políticas represivas se agravarían hacia el final de la década teniendo como punto de quiebre el levantamiento popular de masas en Córdoba el 29 de mayo de 1969, que acabaría con la intervención del Ejército y la vida de dos estudiantes.

Jorge Moura, nacido un 10 de enero de 1942 y el mayor de los hermanos Moura, familia de clase media acomodada de La Plata, experimentaba las inquietudes de todo joven veinteañero que no podía dejar de ver el incremento de la violencia por parte del Estado, así como la intensificación de las luchas de la juventud y sus deseos de renovación cultural y liberación existencial. La pregunta que se adivinaba en los rostros de toda esa generación era el leninista «¿Qué hacer?». «¿Qué hacer en un contexto tan violento como este?» era la pregunta que rondaba las mentes de estos jóvenes argentinos. ¿La paz o la guerra? ¿La alegría o la violencia? O, quizás, ¿la violencia para conseguir la anhelada paz, la deseada alegría?

El fin de la década de los sesenta enfrentó a la juventud argentina a una serie de difíciles decisiones político-culturales: el pacifismo humanista de Silo era una opción; la lucha armada encarnada por el Ejército Revolucionario del Pueblo (brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores activo entre 1965 y 1977) era otra. El mayor de los Moura optó por la segunda y se unió a la lucha armada. Desaparecería el 8 de marzo de 1977 a manos de otra dictadura que se autodenominó «Proceso de Reorganización Nacional» y que persiguió sin cuartel a quienes se opusieran a la ideología anticomunista y dogmáticamente cristiana del Gobierno.

Perla Díaz, compañera de lucha y pareja de Jorge, cuenta que le preguntó, allá por el año 1973 o 1974, qué le gustaría hacer si no estuviera guerreando. El «Flaco», así era conocido Jorge, le respondió lo siguiente: «Formar una banda de rock con mis hermanos» (cit. en Anguita y Cecchini). Pocos años después de su desaparición, esa idea suelta, que reflejaba quizás un oculto anhelo de un joven que era aficionado a la

¹ «Silo», seudónimo de Mario Luis Rodríguez Cobos (1938-2010), fue el tercer y último hijo de una familia de clase media en Mendoza, Argentina. A principios de los años setenta, crea la corriente de pensamiento denominada Nuevo Humanismo y funda el Movimiento Humanista como conjunto organizado que pretende plasmar en la práctica dicho pensamiento. A partir de los años ochenta hasta su muerte, en 2010, se dedicó a compartir sus ideas a través de diversas publicaciones y presentaciones públicas.

música de Luis Alberto Spinetta, otro «Flaco», se haría realidad gracias a la aparición de la banda Virus el 11 de enero de 1980, liderada por Federico Moura, el segundo luego de Jorge, junto a sus hermanos menores Marcelo y Julio.

Desde fines de la década de 1970, los hermanos Moura, con Federico a la cabeza, buscaron renovar la música argentina y latinoamericana haciendo algo que parecía imposible: hacer crítica con buen humor, recordar el dolor con alegría, hacer política a través de la estética; y será Federico Moura quien llevará esta urgencia de renovación del hermano asesinado a la esfera de la música y a su propia existencia que acabaría vencida por otro enemigo, esta vez interior, el VIH, el 21 de diciembre de 1988. Una de las urgentes preguntas que la vida y obra de Federico Moura, y del grupo Virus, intentó responder fue la siguiente: ¿cómo seguir viviendo luego de una historia de violencia política? ¿Cómo lograr que las imágenes de la violencia histórica no destruyan los deseos de transformar la realidad? ¿Cómo vérselas con el sufrimiento de forma productiva? ¿Es esto posible?

El presente ensayo se enfoca en cómo las composiciones tardías de Federico Moura (1951-1988), líder de la banda argentina Virus, ofrecen una forma de lidiar productivamente con un contexto de precariedad existencial, debido a un pasado de violencia política (la dictadura) o un presente de adversidad personal (la enfermedad), a través de la producción de imágenes capaces de lidiar con el sufrimiento. Para llevar a cabo el análisis, serán importantes, por un lado, las propuestas del pensador argentino Mario Rodríguez «Silo» (1938-2010) sobre la imaginación como potencia ético-estética y, por otro lado, la conciencia de imagen de la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938). Se demostrará cómo las ideas del dúo Silo-Husserl ofrecen una puerta de entrada para comprender la poética que Moura, simpatizante del Movimiento Humanista fundado por Rodríguez, buscó transmitir a través de las canciones de la banda en los últimos tres años de su vida.

En la primera parte, a través de la descripción tanto de la conciencia de la imagen husserliana como de la psicología de la imagen siloísta, se verá cómo la imaginación se configura como una potente vía para la (trans)formación de la realidad. Asimismo, se mostrará que, desde una perspectiva siloísta, la imagen opera a partir de la construcción de «paisajes» personales que le permiten a la subjetividad afrontar situaciones de precariedad existencial.

En la segunda parte, y a la luz de la descripción previa, se analizará la producción de Virus desde 1985 haciendo especial énfasis en el último álbum de la banda, *Superficies de placer* (1987), que muestra la estética poético-musical tardía de Federico Moura. Se busca así ofrecer una lectura, a partir de la filosofía husserliana y la psicología siloísta de la imagen, de la estética de Moura, teniendo como punto de partida la breve militancia de este en el Movimiento Humanista luego de su salida de la escuela secundaria y antes de su ingreso a la universidad; el análisis revelará tanto las similitudes como las diferencias entre el pensador y músico argentinos.

Al final del ensayo, se verá cómo las composiciones del cantautor argentino, a la luz del análisis husserliano-siloísta de la imagen, ofrecen una praxis estética para salir del

«agujero interior» del sufrimiento a través de la construcción de experiencias estéticas para el libre ejercicio de la libertad individual y colectiva; más aún, se verá cómo estas experiencias se configuran como formas de resistencia juvenil frente a cualquier embate homogeneizador, no desde una pretendida superioridad intelectual(oide) y/o académica, sino desde la construcción de combativas e imaginativas «superficies de placer».

La estética tardía de Virus, en este sentido, se configura como una narrativa de la resistencia que se desplaza entre el yo individual y el yo colectivo (banda/familia/nación); es decir, estas composiciones ofrecen un relato acerca de cómo una subjetividad tuvo que vérselas con agentes que ejercieron violencia contra ella: las letras compuestas por Federico Moura expresan una radical narrativa de resistencia frente, en primer lugar, a la descomposición que representó para él y su familia la desaparición de su hermano; y, en segundo lugar, frente a la descomposición de su propio cuerpo debido a su condición como portador de VIH. Tomarse en serio la producción de una banda como Virus exige detenernos críticamente en las iniciativas juveniles como posibilidad de reconciliación en contextos marcados por la precariedad existencial, sea esta política y/o personal.

Entre psicología y filosofía de la imagen: Silo y Husserl

El desarrollo teórico de la imaginación como facultad que permite la curación del sufrimiento (objetivo central de la Arenga de 1969) se encuentra en *Contribuciones al pensamiento* (1990)², compendio en el que Silo expone, en clave fenomenológica, sus exploraciones en el campo de la imagen. Si en la Arenga se ofrecía una vía práctica para curar el sufrimiento mental, en las *Contribuciones*, se explica el funcionamiento de la mente entendida como experiencia intencional que se representa espacialmente a través de la imagen.

En este texto, Silo se enfoca en el «espacio de representación» en cuyo interior se dan determinados contenidos de conciencia; desde el inicio, deja de lado lo que él denomina una psicología ingenua que considera que las imágenes, en cuanto contenidos de la conciencia, son «meras copias de la percepción». De hecho, esta perspectiva ingenua sería tributaria de unas ciencias naturales de cuño positivista; si la conciencia es intencionalidad, es decir, si la conciencia es siempre conciencia-de-algo, la tarea que se propone Silo es determinar la fenomenología de ese algo y su relación con la experiencia (inter)subjetiva.

En «Psicología de la imagen», primera parte de las *Contribuciones*, se propone «dar cuenta de la imagen como un modo *activo* de estar la conciencia en el mundo, como un modo de estar que *no puede ser independiente de la espacialidad* y como un

2 Así como en el volumen *Apuntes de psicología (Psicología I, II, III, VI)* (2006) que reúne cuatro conferencias dadas por Silo en 1975, 1976, 1978 y 2006; para este ensayo, he elegido *Contribuciones* como marco teórico, ya que ofrece un panorama más ordenado de la propuesta siloísta en relación con la imagen.

modo en el que las numerosas funciones con que cumple, dependen de la *posición* que asume en esa espacialidad» (Rodríguez, *Contribuciones 2*). Se trata, entonces, de comprender el funcionamiento de las imágenes como agencia que, en relación con la experiencia sensorial, racional y emotiva, no solo da cuenta del mundo, sino que es capaz de transformarlo.

Desde la filosofía grecolatina, la imaginación (facultad humana que produce imágenes) ha tenido un papel importante en la producción de conocimiento, papel que, sin embargo, se veía como inferior al del concepto de la ciencia aristotélica y/o cartesiana. Mientras que el concepto era claro y distinto debido a su inmutabilidad, la imagen ha sido considerada, a causa de su intrínseca relación con el devenir en cuanto cambio y transitoriedad, como un grado inferior de conocimiento.

Las transformaciones en la ciencia, la filosofía y la filosofía de la ciencia a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX permitieron reformular muchos de estos prejuicios sobre la imaginación; lejos ya de una visión científica y/o filosófica que buscaba, en vano, esencias inmutables, la imaginación y las imágenes que producía ya no eran vistas como un modo de conocer inferior, sino como una entrada alternativa a la experiencia del ser humano en el mundo; entrada que no se desentendía del devenir, sino que lo incorporaba como parte característica de su estatus cognoscitivo.³

La imaginación, entonces, no era ya solo el espacio para el sueño y/o la locura que había que estudiar para conocer las desviaciones del conocimiento claro y distinto, sino que era una vía que permitía conocer la realidad en sus múltiples y complejas transformaciones. Uno de los autores de quien Silo toma el primer impulso es Edmund Husserl y su método fenomenológico⁴, según el cual la conciencia no es nunca una instancia aislada o autocontemplativa (como había soñado Descartes), sino que era una relación (intencionalidad) con aquello que no era ella misma, y que eran los contenidos producidos en tal relación los que hacían que la conciencia, saliendo de sí misma al mundo, se autoconociese como subjetividad.⁵

Para comprender el funcionamiento de las imágenes en la fenomenología husserliana es útil diferenciar entre percepción por un lado y *conciencia de imagen* por otro; la primera se refiere a la forma en la que la subjetividad conoce el objeto sensible que está fuera de ella: en líneas generales, la subjetividad no puede ver al objeto en su

3 En este sentido, la psicología de la imagen de Silo presenta sugerentes vasos comunicantes con la fenomenología de la imaginación de Gastón Bachelard y Paul Ricoeur (en Referencias).

4 Para una discusión sobre la oposición entre enfoques semióticos y perceptualistas con respecto a la imagen, así como una descripción de la posición fenomenológica de Husserl sobre esta, véase el informativo artículo de Rubio, en Referencias.

5 Husserl entiende por intencionalidad la propiedad de la conciencia de referir algo o apuntar hacia algo (una percepción es percepción de algo), y la circunscribe, específicamente, a los actos psíquicos, siendo estos el elemento básico del conocimiento; así, por ejemplo, «no solo amo, temo, me alegro, percibo y juzgo, sino que amo algo, temo algo, me alegro de algo, percibo algo y juzgo algo. Indistintamente de que hablemos de percepción, pensamiento, juicio, fantasía, duda o expectación, por citar algunos ejemplos, hay un elemento común a todas estas diversas formas de conciencia: tienen su objeto intencional, su correlato objetivo» (Escudero 18).

totalidad, pues esto implicaría la anulación tanto de la distancia entre sujeto y objeto como del tiempo. Debido a esto último, la subjetividad puede solo ver el objeto desde una perspectiva cambiante (desde diversas perspectivas a lo largo del tiempo); no es posible ver todos los lados de una caja simultáneamente, pero, si se cambia de posición (corporal), es posible ver sucesivamente los diferentes lados de la caja obteniendo así una representación de esta cada vez más completa (y no exenta de decepciones).

Asimismo, afirma Husserl, no siempre es necesario que la subjetividad se posicione de diferentes modos para ver mejor el objeto, sino que aquella cuenta con anticipaciones, es decir, si ve un lado de una caja, anticipa que esta tendrá más lados; no siempre es necesario ver todos los lados para saber que se está viendo una caja. En el ámbito de la percepción, entonces, la representación alude, siempre de forma incompleta, a un objeto de la realidad objetiva; por más incompleta que sea nuestra percepción, es innegable que hay un mundo objetivo allí afuera que estamos experimentando y compartiendo con otras subjetividades. En el caso de la conciencia de imagen, sucede algo diferente; según Husserl,

tenemos tres objetos: 1) la imagen física, la cosa de tela, mármol, etc.; 2) el objeto representante o que reproduce en imagen; 3) el objeto representado o reproducido en imagen. A este último lo llamamos *sujet*-imagen. Al primero lo denominamos imagen física y al segundo imagen representante u objeto-imagen (*Phantasie* 19).

A diferencia de la percepción, en la conciencia de imagen, se produce «la articulación de tres orientaciones intencionales» (Rubio 96): por ejemplo, si vemos una fotografía de alguien (como parece ser el caso en la canción «Superficies de placer»), se tiene, en primer lugar, la *cosa*-imagen, es decir, el material en el cual es posible percibir la imagen (el papel fotográfico).

Asimismo, se tiene el *sujet*-imagen, que no es sino aquello a lo que se refiere la imagen que vemos en el papel fotográfico, a saber, una persona. Sin embargo, existe un tercer elemento, el *objeto*-imagen, que es la imagen propiamente dicha y cuyo estatus ontológico es muy particular, ya que no es representación del material en el cual está inscrita (la imagen no es representación del papel fotográfico en cuanto aquello que existe objetivamente), sino que es imagen de una ausencia, a saber, su *sujet*-imagen, una persona. Es este carácter intermedio, que Husserl llama «neutralidad», el que otorga su especificidad cognoscitivo-experiencial a la imagen que se sustrae a la lógica del conocimiento objetivo de la realidad del proceso perceptivo descrito líneas arriba.

La imagen así entendida no depende del objeto, sino que posee una autonomía experiencial (por ejemplo, afectiva) que la subjetividad puede utilizar con una finalidad existencial (por ejemplo, la curación del sufrimiento) con implicancias éticas. Por esta razón, la construcción de imágenes cobra, para la psicología siloísta, una importancia paradigmática en términos terapéuticos luego de situaciones de violencia y es, justamente, esta potencia *estética* de la imagen el rasgo característico de la poética de Federico Moura en el último álbum de la banda, *Superficies de placer* (1987).

Luego del arrebato perceptivo en *Locura* (1985), y probablemente influenciado por su condición de portador de VIH, Moura será cada vez más consciente de que la percepción, en términos husserlianos, por más intensa que sea, siempre está atada al presente histórico (el caso paradigmático de esta intensidad sería la canción «Luna de miel en la mano», que no es sino una descripción de las imágenes producidas por el acto masturbatorio). En el último álbum de la banda, es la imagen, entonces, la que problematiza y ofrece una alternativa a las «imágenes paganas» (*Virus vivo I*, 1986); se trata de una ilusión-proyecto para que la subjetividad siga adelante en su proceso de autoconocimiento y autocuidado (la curación del sufrimiento siloísta) en momentos de precariedad existencial (como la inminente muerte de Moura a causa del VIH) .

Coincidiendo con Husserl en la necesidad de alejarse de la representación ingenua, es decir, de los contenidos de la conciencia como copias de una realidad exterior, Silo, sin embargo, se distancia del filósofo, pues está interesado no en una reducción eidética, es decir, en conseguir un fundamento del conocimiento (aunque, para Husserl, este sea siempre un conocimiento en relación con el mundo), sino en una comprensión del funcionamiento de la psique humana como formadora de imágenes espaciales con las consecuencias éticas que esta comprensión tiene y que se remontan a la Arenga de 1969; como él mismo afirma, «Husserl nos ha colocado así en el campo de la reducción eidética y de su trabajo extraemos innumerables enseñanzas, pero nuestro interés está orientado a temas propios de una psicología fenomenológica más que de una filosofía fenomenológica» (Rodríguez, *Contribuciones* 3); en otras palabras, el énfasis se desplaza de la aproximación a la subjetividad en cuanto intencionalidad en el marco de la fenomenología trascendental (Husserl) a su comprensión en cuanto *intencionalidad productora de imágenes* que permitan lidiar con el sufrimiento (Silo) del presente de la percepción.

Silo distingue entre sensación, percepción e imagen; esta propedéutica es importante para poder acercarse a la importancia de las imágenes para la curación del sufrimiento. Luego de describir la sensación en términos fisiológicos, la define como «el registro que se obtiene al detectar un estímulo proveniente del medio externo o interno y que hace variar el tono de trabajo del sentido afectado» (Rodríguez, *Contribuciones* 4). Desde el inicio, se propone que la recepción sensorial no es transmisión, sino registro, es decir, que ya la misma experiencia sensorial exige una facultad que registre tal transmisión fisiológica.

Sin embargo, continúa el texto, el estudio de la sensación no es suficiente para comprender la experiencia de la subjetividad en tanto intencionalidad, ya que esta también «siente» sus pensamientos, sus recuerdos, sus emociones; en tal sentido, la experiencia del sentir exige una extensión de la propia sensación. El ejemplo paradigmático de esta sensación, que podría llamarse interna, es la sensación cenestésica, es decir, aquella experiencia de la propia interioridad: tanto el sentir el propio cuerpo (los latidos del corazón, la respiración, el movimiento de los intestinos y también las enfermedades) como el sentir que producen los recuerdos de las emociones.

Tanto las sensaciones externas como las internas derivan del cuerpo, pero, a medida que se alejan de la sensación exterior y primera, no se subordinan a aquel, sino que crean una compleja red de sensaciones, percepciones e imágenes que son, al mismo tiempo, dependientes (ya que no podrían existir sin él) e independientes de este (ya que, si bien comienzan con la sensación exterior, construyen una dimensión que se hace progresivamente más autónoma). Esto último explica por qué paliar el dolor (que, en la Arenga, se circunscribía a las dimensiones fisiológicas, médicas, jurídicas y políticas) no es suficiente para curar el sufrimiento existencial; pero, al mismo tiempo, recuerda la relación de derivación que las sensaciones internas, la percepción y las imágenes tienen con las sensaciones externas.

Finalmente, Silo describe la imagen como «una re-presentación estructurada y formalizada de las sensaciones o percepciones que provienen o han provenido del medio externo o interno. La imagen pues, no es “copia” sino síntesis, intención y, por tanto, tampoco es mera pasividad de la conciencia» (Rodríguez, *Contribuciones* 4). Es este el quid de la psicología de la imagen de Silo: si la sensación registra el mundo y la percepción lo estructura, la imagen *lo forma* en el más amplio sentido del verbo: *deformar, reformar, transformar*. Las imágenes, al ser las experiencias mentales que formalizan la realidad (deformándola, reformándola y transformándola), serían los agentes encargados de la curación del sufrimiento. Lejos de ser solo una forma de divertimento o ensoñación, las imágenes se convierten en herramientas para transformar la realidad.

Para Silo, las imágenes, en cuanto producción de la conciencia (o conciencia de imagen en términos husserlianos), construyen un espacio personal a través de la articulación de todas sus facultades (rationales, emotivas, perceptivas, sensoriales); dicho de otro modo, la existencia cobra sentido gracias a las imágenes que ofrecen un espacio, creado y recreado por cada subjetividad, que la pone en contacto con el mundo, con todo aquello que no es ella misma.

En tal sentido, las imágenes son el espacio idóneo para (re)construir(nos) un *paisaje personal* que nos permita hacer del mundo *nuestro mundo*; paisaje que tiene como punto de partida las sensaciones externas (recuérdese la relación de «derivación», pero no de dependencia, de la imaginación frente a la sensación) y su complejización en las estructuras de la percepción y las formalizaciones de la imaginación. Desde esta perspectiva, la dimensión sensorial y perceptiva se configuran como espacio común que permite que los paisajes personales de cada ser humano entren en relación y no caigan en la arbitrariedad del todo vale.

De hecho, no solo deben considerarse las experiencias de los tradicionales cinco sentidos (él los llama «sentidos externos»: tacto, olfato, gusto, oído, vista), sino también los «sentidos difusos»: tanto las sensaciones kinestésicas (de movimiento y posicionamiento corporal) como las sensaciones cenestésicas (registro general del intracuerpo y de temperatura, dolor, etc.), de allí que Silo afirme que

es desafortunado que se haya limitado tan frecuentemente la representación a las imágenes visuales, y además, que la espacialidad esté referida casi siempre a lo

visual cuando las percepciones y representaciones auditivas denotan también a las fuentes de estímulo localizadas en algún «lugar», así como ocurre con las táctiles, gustativas, olfatorias y desde luego con las referidas a la posición del cuerpo y los fenómenos del intracuerpo (Rodríguez, *Contribuciones* 6).

Como se verá en la siguiente sección, las composiciones de Federico Moura transforman la psicología de la imagen de Silo en una estética de la imagen⁶ que busca la curación del sufrimiento: la tristeza, la soledad, la depresión y el abandono en contextos de precariedad existencial. En este sentido, la formación de imágenes permiten, al mismo tiempo,

- a) (re)crear un mundo donde la subjetividad pueda existir sin sufrimiento o con el menor sufrimiento posible;
- b) reducir al máximo las imágenes dañinas (aquellas que causan dolor) a través de una *epojé* de la imaginación: se trata de ir reconociendo, desechando y/o transformando las imágenes que, a lo largo de nuestra historia personal, se han acumulado en nuestra conciencia y que impiden esta (re)construcción de un paisaje personal para habitar un mundo compartido; y, finalmente,
- c) comprender que esta dinámica de la estética de la imagen no es nunca una experiencia individual(ista), sino que exige transformar el mundo que se comparte con otras subjetividades; o, dicho de otro modo, se trata de reconocer que «*la estructura percepción-imagen es un comportamiento de la conciencia en el mundo, cuyo sentido es la transformación de ese mundo*» (Rodríguez, *Contribuciones* 7).

Silo se pregunta, entonces, si el *espacio de la representación* que la imaginación forma es volumétrico, tridimensional, o es que la estructura percepto-representativa de mi cenestesia se me presenta volumétricamente» (Rodríguez, *Contribuciones* 12). Se trata de lo segundo, y es gracias a ello que «estas representaciones pueden aparecer arriba o abajo, a izquierda o a derecha y hacia adelante o hacia atrás, y que la “mirada” también se ubica respecto de la imagen en una perspectiva delimitada» (12); es decir, que la imaginación construye un «paisaje» y una «escena» (ambos términos de Silo) volumétrica que puede verse desde un punto de vista delimitado; no se trata solo del caos del sueño y/o la pesadilla, sino de la formalización de un espacio personal; desde esta perspectiva, es posible afirmar que *la imaginación desea un espacio donde habitar*.

Transformar el mundo, entonces, se convierte en tarea de la imaginación en cuanto facultad que diseña paisajes habitables. Tanto la voz de un husserliano Mario Rodríguez como la de un siloísta Federico Moura saben que transformar el mundo significa transformarnos a nosotros mismos, significa reconstruirnos constantemente un espacio personalísimo y comunicable en el cual podamos ejercer libremente esa tres virtudes que, en la Arenga de 1969, Silo nos recordaba: fe (en que cambiar una

6 Estética (αισθητική) entendida no como disciplina filosófica, sino como el conjunto de operaciones de la sensibilidad que permiten que la subjetividad entre en contacto con y en el mundo.

realidad precaria y/o dolorosa es posible), alegría (que permite disfrutar el momento sin imponernos una dogmática utopía) y amor (ya que solo aceptándonos, es decir, dejando de lado esas imágenes impuestas convertidas en pesadillas históricas y persistentes formas de violencia, podremos amar a los demás).

Transición viral: entre locura de imágenes e imágenes paganas

En noviembre de 1985, Virus graba «Imágenes paganas» en los A&M Studios (California, EE. UU.); con letra de Federico Moura y Roberto Jacoby, y música de Julio Moura y Ricardo Serra, esta canción acabaría por convertirse en una de las más famosas del grupo debido a su enigmática sonoridad y misterioso sentido. Un dato curioso es que esta es una canción sin álbum, es decir, se compuso de forma independiente en 1985; en 1986, sería incluida como la única canción grabada en estudio en el álbum *Vivo 1*.

«Imágenes paganas» se inicia con una declaración de cansancio debido a un «cantar en la niebla»; la voz recorre una autopista que no es la suya; está lejos de su hogar, quizás frente al mar de California, entre «gitanos» que llevan a cabo «un ritual ignorado». El éxito imparable desde inicios de los ochenta ha cansado a la voz que cuenta que sus «propias luces ya no están», pues se han convertido en «espejismos». El sentido de esta enigmática canción podría explicarse a través del cansancio que una carrera ascendente (desde el lejano álbum *Wadu Wadu* de 1981) había producido en los miembros de la banda; los efectos del éxito (y la locura que, muchas veces, aquel ocasiona) son sopesados con unas letras que confían en el enigma lingüístico y una estructura paratáctica que deja al público oyente/lector con muchas preguntas, pero seducido por la melodía.

El éxito agota y nubla la mirada porque permite que la subjetividad se desborde dando rienda suelta a sus deseos más intensos sin pensar en las consecuencias: se trata del «tomar lo que encuentro», de los «pecados para dos» y de la «luna de miel en la mano», todas canciones del quinto álbum de la banda *Locura* (1985). Nótese que ninguna de esas canciones son escritas por Federico Moura que, en cambio, abre el álbum con su famosa y pegajosa «Pronta entrega»: «recordando tu expresión, / vuelvo a desear / esas noches de calor / llenas de ansiedad. / Sofocado por el sueño y la presión, / busco un cuerpo para amar». A diferencia de «Imágenes paganas», *Locura* es un álbum que transpira deseo, que hace uso del cuerpo para satisfacer esas ganas de vivir que todo joven ha sentido alguna vez, sin pensar en el mañana.

El álbum de 1985 se abre, entonces, no con un cuerpo frenético, sino con una voz que recuerda un rostro que despierta su deseo; el pasado que se evoca, sin embargo, está cargado de «calor» (sensación que puede aludir al espacio en el que se produjo el encuentro; por ejemplo, una discoteca) y de «ansiedad» (debido a la dificultad de que un encuentro más íntimo se produzca). El *incipit* de la primera canción de *Locura* muestra la transformación del deseo de una subjetividad para quien la satisfacción del

cuerpo se ha convertido en pretexto para la búsqueda del amor en un cuerpo particular. Desde una perspectiva siloísta, la voz, gracias a una «mirada interior» (el recuerdo), reconoce la importancia de buscar una experiencia amorosa que, lejos de cualquier abstracción intelectual, derive del cuerpo; como se verá, esta tensión entre deseo-del-cuerpo y amor-en-el-cuerpo caracteriza la producción tardía (1985-1987) de Virus.

En el caso de «Pronta entrega», el presente continuo («recordando») de la voz no se detiene en el hacer memoria, sino que se activa a través de la búsqueda; si bien el encuentro puede haber sido efímero y/o prohibido, de allí la ansiedad, la voz no olvida la posibilidad de reencontrarse con quien ha despertado el deseo de un encuentro significativo. Sería fácil caer en un biografismo crítico en este punto; especular que estas «noches de pasión» no son sino esos encuentros efímeros y furtivos que Federico Moura, poeta homosexual, llevó a cabo por varios años en los diversos lugares en los que se encontraba y que acabarían con el descubrimiento, en 1987, de que era portador del VIH; sí, una lectura así es posible y hay que mencionarla; sin embargo, la fuerza poética del Moura artista perdería mucho si nos detuviésemos solo en ese elemento biográfico.

A pesar del «sueño y la presión» que la sofocan (probable alusión a los efectos de la fama), la voz se da cuenta de que la búsqueda del amor-en-el-cuerpo es capaz de disipar los «deseos groseros» cuyas imágenes han ejercido violencia contra la propia subjetividad. Desde una perspectiva siloísta, esta búsqueda permite «desnudarse en sueños», interiormente, de las «imágenes paganas» que se han convertido en un lastre para la voz.

Luego de pedir que se le entregue ese anhelado amor-en-el-cuerpo («pronta entrega, por favor»), la voz reconoce que ni la música ni las drogas pueden reemplazar la posibilidad del encuentro. En su Arenga, Silo sostenía que las drogas no eran un camino apropiado para la curación del sufrimiento, pues era necesaria la «mirada interior»: si bien la voz sabe que el binomio arte-drogas puede intensificar la percepción ofreciendo un simulacro de satisfacción, también reconoce su carácter efímero y exterior. Lejos de conformarse con tal intensificación del recuerdo-del-cuerpo, la voz de Moura hace uso de los recuerdos (las imágenes interiores) como combustible para la búsqueda del amor-en-el-cuerpo.

Estas imágenes han sido útiles hasta ese momento porque han permitido una primera liberación de la voz frente a la represión del deseo impuesta por un contexto autoritario y católico como la Argentina de la dictadura. En un primer momento, el paganismo de la imagen es una respuesta crítica y provocadora a las imágenes católicas que el estatus imponía al deseo de las y los jóvenes argentinos y que buscaban dar forma y/o reformar los deseos de estos (es el caso de los recuerdos en «Pronta entrega»). Si el discurso hegemónico imponía la imagen de una familia heterosexual y católica, la respuesta de Virus, en 1985, era una «luna de miel en la mano» (masturbación) o un «pecado para dos» que «toma lo que encuentra» (una satisfacción del deseo capaz de evadir los fines reproductivos del poder).

Sin embargo, esta locura llega a una inflexión crítica con «Imágenes paganas» (y, como se ha visto, «Pronta entrega»); el frenesí hace un alto en el camino y anuncia el

estilo tardío de la banda que se materializará en su último álbum. La segunda estrofa de «Imágenes paganas» no hace sino confirmar este alto reflexivo en el camino: la propia imagen se convierte en un conjunto de «reflejos viajeros», es decir, en un espejismo de la propia subjetividad que se ha apartado de su propia interioridad debido a sus excesos; la conciencia se nubla en la forma de un «apagón sentimental» mientras se sigue recorriendo la autopista frente al mar.

A pesar de todo, la intensidad del deseo y la «ansiedad del cuerpo» retornan: se busca algo, pero la voz aún no puede pronunciar qué es eso que busca luego de *Locura*: frente a tal indeterminación no queda sino el «silencio». La canción termina con la repetición del estribillo: «remolino mezcla los besos y la ausencia. / Imágenes paganas se desnudan en sueños». El cuestionamiento del deseo vivido como desenfreno exige, entonces, que las imágenes, que tanto sirvieron para cuestionar el poder hegemónico de la historia (exterioridad), se desnuden de su propio paganismo (que ha pasado de ser liberación para convertirse en fantasmagoría y agotamiento). En términos de Silo, urge depurar las imágenes que el deseo ha producido para (re)construir un «paisaje interior» capaz de hacerle frente a la ansiedad del presente.

De este modo, la complejidad de esta composición radica en que el adjetivo «paganas» no es sino una dilogía, es decir, una palabra en la que coexisten dos sentidos temporal y existencialmente distintos, aunque no contradictorios: por un lado, apela a la liberación del catolicismo del deseo normado por el poder; y, por otro, indica los límites de tal liberación, a saber, la locura que se le aparece como insuficiente. En una entrevista de junio de 1988, Moura afirma lo siguiente con respecto a la transformación de Virus:

A principios de los 80 yo entendía la música activa, como algo de despabilarse, de patear. Que la gente joven empezara a tener una participación activa del pensamiento, de las cosas que suceden en la calle. Concretamente, eso pasó. Obviamente, cosas rápidas y cosas lentas vienen bien. Pero ahora veo la cosa rápida como dejarse llevar por una inercia. Y creo que ahora hay que hacer un esfuerzo grande por pensar. Estamos en una década que termina, algo nuevo que se viene y yo personalmente necesito *espacios más claros para pensar y ver hacia dónde van las cosas*» (*Submarino Amarillo*; Pintos 77; énfasis mío).⁷

En este sentido, *Locura* (1985) es un álbum transicional, pues si bien se recurre a la imaginación (que será el espacio idóneo para «pensar y ver hacia dónde van las cosas»), esta aún se subordina a la intensidad perceptiva, característica de la banda desde *Wadu-Wadu* (1981) hasta *Locura*; la transformación que se produce en este

7 Sobre la necesidad de dejar de «patear», Moura compara a Billie Holliday con Janis Joplin, quien «aún estaba de ida... Todavía golpeaba las paredes y pateaba: en cambio Billie Holliday estaba de vuelta, no ofrecía resistencia a nada, y con solo abrir la voz salía toda su vida» (agosto de 1986, revista *El Musiquero*; Pintos 80). Nótese la imagen con la que se describe el itinerario musical; se trata de un camino de ida y vuelta: mientras que Joplin se había quedado en la intensidad perceptiva (pues, debido a su prematura muerte, no tuvo tiempo para problematizar ese primer momento), Holliday sí pudo hacer ese doble movimiento; es claro, además, el deseo de Moura, en 1986, de comenzar ese camino de regreso que tiene, en «Imágenes paganas», su punto más lúcido, y en *Superficies de placer* su producto más logrado.

itinerario va desde la intensificación de la experiencia corporal, primero, como crítica capaz de desestructurar los discursos de poder de un contexto político represivo (los últimos años de la dictadura argentina) y, luego, como posibilidad de disfrute individual y colectivo en espacios de encuentro juvenil (los primeros años del retorno a la democracia). El punto de quiebre de este *crescendo* es, como se ha visto, «Imágenes paganas», que anuncia un alto en el camino y un cuestionamiento interior del tipo de imágenes que habían guiado, hasta ese momento, la poética musical de Virus así como la vida del menor de los Moura. A continuación, se analizará el itinerario poético-musical de *Superficies de placer*, último álbum de la banda, que muestra la potencia de las imágenes para producir paisajes internos capaces de lidiar con situaciones de precariedad existencial.

Virus tardío:⁸ de las imágenes paganas a las superficies de placer

Superficies de placer (1987) es un itinerario de la subjetividad que se mueve desde la intensificación perceptiva a la producción de imágenes con el fin de construir un espacio común donde no toda experiencia sea efímera, donde no todo fenómeno se desvanezca en el aire; la sola percepción, aunque llevada al límite, es insuficiente, de allí que sea necesaria otra forma de (re)encontrarse con el mundo, a saber, activar la conciencia-de-imagen (Husserl) capaz de aliviar y/o curar el sufrimiento de una subjetividad en riesgo (Silo); el álbum no es una colección de canciones, sino que se revela como drama poético-musical de la subjetividad tensionada entre lo efímero de la percepción presa del tiempo que la hace posible, y la frágil pero potente permanencia de la imagen como posibilidad terapéutica.

«Mirada Speed» es la primera escena de este drama: la voz poética siente una rápida mirada posarse sobre él; el ritmoailable de la canción permite imaginar un lugar donde jóvenes cuerpos se encuentran para divertirse (una discoteca, una fiesta). Nótese que la seductora mirada que «intimida» al corazón de la voz no es horizontal (no se trata de un verse frente a frente), sino «diagonal»: se *desvía* para percibir al cuerpo que la atrae. Esta mirada, sin embargo, no se experimenta solo en términos de percepción sensorial, sino que, desde el inicio, la voz introduce la dimensión afectiva («mi corazón»).

8 Para Theodor Adorno, «estilo tardío» alude a la forma de una obra de arte que ya no es capaz de integrar sus medios expresivos en una síntesis armoniosa, sino que los presenta como relaciones que relativizan y cuestionan su contexto histórico al que rechazan y, al mismo tiempo, pertenecen. El estilo tardío, en este sentido, no es sino la forma más urgente a través de la cual el artista cuestiona su historia dentro de la historia misma; no se trata de escapar de la historia (a través de un gesto nihilista o terrorista), sino de buscar volverla inoperante o incluso destruirla desde adentro; véase «El estilo tardío de Beethoven» y «La obra maestra distanciada. A propósito de la Misa solemnis» en *Escritos musicales IV. Obras completas 17*. La urgencia del estilo tardío de las composiciones de Moura radica en mostrar, al mismo tiempo, la disolución de una historia (el cuerpo enfermo) y producir nuevas formas de afrontar tal acontecimiento (la estética de la imagen).

Al encontrarse, las miradas construyen un fugaz ángulo intersubjetivo (diagonal-horizontal)⁹ que desencadena el deseo de moverse de quien ha sido mirado: «flotando navego / en dirección / de aquella extraña / figura de poder»; la mirada se configura, entonces, como el primer momento de la percepción sensorial que ya ofrece la «información» necesaria (mínima) para que las subjetividades se encuentren en un espacio común, a saber, la pista de baile.

En términos de la fenomenología husserliana, no es posible percibir todos los aspectos de una cosa simultáneamente; debido a su carácter temporal, la subjetividad solo percibe un aspecto de la cosa a la vez; sin embargo, «la donación completa y sin fisuras permanece como un ideal en sí mismo inaccesible, pero que condiciona y motiva el dinamismo de la vida transcendental» (Ferrer 53). Si bien esta incompletitud perceptiva puede generar una «decepción» (*Enttäuschung*), la subjetividad cuenta con dos estrategias para lidiar con ella, a saber, la anticipación (*Antizipation*)¹⁰ y la corrección (*Korrektur*): la primera no es sino la confianza en que, aunque no sea posible conocer la cosa totalmente, esta sí existe objetivamente en virtud de ciertas características genéricas (por ejemplo, la espacio-temporalidad); la segunda, por su parte, es la habilidad de la subjetividad para adaptar y/o transformar sus anticipaciones sobre la cosa si es que esta no las cumple, de modo tal que no se pierda la posibilidad del conocimiento.

Un ejemplo puede ayudar a comprender mejor este proceso: si encuentro una caja frente a mí, yo solo puedo ver uno de sus lados a la vez, pero esto no me hace dudar de la existencia objetiva del objeto, sino que siempre puedo reposicionarme para ver otro lado en otro momento, pues anticipo que seguirá siendo una caja; y, en el caso de que, luego de mi reposicionamiento, la caja resulte ser otro objeto, yo puedo corregir mis anticipaciones con el fin de seguir conociendo o incluso descubrir algo nuevo (*das Neue*)¹¹ que no me esperaba.

9 Compárese este ángulo con el que forman las miradas de los protagonistas del relato *La perfección del amor* de Robert Musil: «Empero el brazo de la esposa se apartó del tazón y la mirada que dirigía a su esposo formó con él un ángulo *fijo y sólido*. Visiblemente se trataba de un ángulo. Sin embargo sólo estas dos personas podían sentir ese algo distinto, casi corpóreo del ángulo. Era como si el ángulo se tensara entre ellos como un puntal del metal más duro, los mantuviera fijos en sus sitios y los vinculara, no obstante que estaban muy alejados, en una unidad que casi se podía sentir» (145; énfasis mío); a diferencia del fugaz ángulo de la canción, el del matrimonio es «fijo y sólido» y «casi corpóreo». Como afirma Jesús Ferrer con respecto al proceso de la percepción en la filosofía de Husserl, «nuestra praxis entera depende de estos puntos máximos de claridad perceptiva (el ángulo), y muchos de ellos constituyen el fundamento de experiencias de índole superior, morales, estéticas e intersubjetivas» (67); a diferencia de la solidez del ángulo de Musil, la fugacidad del de «Mirada Speed» da cuenta de la precariedad del encuentro: si bien tiene la potencia de constituir experiencias de índole superior (que el «corazón» de la voz poética desea), su transitoriedad las pone en riesgo.

10 «La percepción externa bien puede ser caracterizada como presentación intuitiva, pero es también “intención simbólica” [*symbolische Intention*], “expectativa” (*Erwartung*), “tendencia protencional” (*protentionale Tendenz*). (Mencionamos diversos términos de los cuales se ha valido Husserl para caracterizar los horizontes de intención vacía que son parte estructural de la percepción. La diferencia entre los términos es indicativa de cambios de acento y de matices profundos en distintas etapas de la fenomenología husserliana)» (Ferrer 58-59).

11 «En última instancia la determinabilidad absoluta solo es un *caso-límite ideal*. En algún respecto, cada serie perceptiva contrapuesta traerá una y otra vez algo nuevo, también en el caso de un objeto previamente conocido» (Husserl, *Wahrnehmung* 61, 35-38).

Algo análogo sucede en «Mirada Speed», pero con una diferencia, a saber, que la anticipación no es solo cognoscitiva, sino también afectivo-libidinal. En general, cuando alguien va a una fiesta, anticipa que habrá otras personas y que podrá conocerlas; este conocimiento no será total, pues solo será posible percibir, de modo análogo al de la caja, una faceta de ellas (su cuerpo, el sonido de su voz, su forma de bailar). No obstante, a diferencia de lo que sucede con un objeto inanimado, el proceso perceptivo de quien mira en una fiesta está mediado por la expectativa de que tal percepción sea placentera en términos psicofísicos. Más movilizador que el anhelo de una percepción completa es el *deseo de percepciones placenteras* el que desencadena el movimiento del cuerpo; el encuentro visual ofrece, entonces, una preinformación placentera sobre cada una de las subjetividades involucradas en el proceso de la seducción.

El segundo momento de la canción introduce otro elemento clave del proceso perceptivo, a saber, el movimiento de los cuerpos: «ahora lo vi en filmación / tu cuello huele delator»; el deseo de conocimiento placentero (precipitado por la mirada) provoca el encuentro de los cuerpos que, a modo de un filme, inician el ritual de la seducción que tiene en el baile su forma de expresión y estrategia; hasta este momento, no hay palabras, y el encuentro se produce en el plano de la mirada y el movimiento. El cuerpo que ha mirado, entonces, invita al otro a seguir (re)conociéndose a través de un reposicionamiento de la propia corporalidad: el cuello «delata» que desea ser más conocido aún por quien ha sido flechado por la efímera mirada seductora; se introduce así una tercera dimensión sensorial, a saber, la olfativa, que intensifica este ritual perceptivo.

La canción parece culminar cuando quien ha sido mirado reconoce que el baile ha llegado a su fin («amanecí sin ver el sol»), aludiendo, probablemente, a que no ha salido de la fiesta hasta el amanecer debido a la intensidad del baile que ha llegado a su fin («me balanceo hasta acabar»). No obstante, quien ha sido mirado reconoce que este encuentro ha permitido, aunque sea de modo efímero, que el «vacío» existencial se aleje de él; esta constatación *interior* (siloiísta en el sentido de que anhela remediar un sufrimiento) lo deja con interrogantes cuyas respuestas dan sentido y unidad a *Superficies de placer*: ¿quién es esta «mágica adolescente sin edad» que «intimidó mi corazón»? ¿Es posible conocerla más allá de una percepción sensible intensificada? ¿Es posible que este encuentro sea más permanente que una fiesta cuyos participantes buscan satisfacer, cada noche, un deseo individual(ista)?

«Danza narcótica» muestra los esfuerzos de la subjetividad por conseguir la permanencia del encuentro con la persona deseada, de modo tal que se construya un mundo compartido (esto no había sido posible en «Mirada Speed»); en consecuencia, la voz busca «toques de eternidad» a través del «tenue contacto de espíritus». Nótese que tanto en la primera como en la segunda canción del álbum existe un espacio intersubjetivo; sin embargo, en la segunda, el aspecto destacado del encuentro ya no es el perceptivo-sensorial, sino el perceptivo-espiritual(izante). La subjetividad, anhelante de (re)encontrarse con quien desea, se desplaza al otro extremo de la percepción, a saber, el de la reflexión que diseña procedimientos con el fin de transformar la fugaci-

dad del encuentro en permanencia; no obstante, la tensión que experimenta la coloca en una «encrucijada» que pone en riesgo («hay amenazas de un final») el encuentro convertido en calculada estrategia.

Si, en la primera canción, el baile es espacio de seducción efímera, en la segunda se ha convertido en deseo de permanencia de quien ha sido atravesado por una «flecha tendida al azar» (la mirada). La reciprocidad de la seducción inicial se ha perdido y entra, en primer plano, el anhelo de la voz que busca la eternización espiritual del encuentro; el problema con esta pretensión es que necesita de la dimensión perceptivo-sensorial (los cuerpos) para producirse. La «encrucijada» de la subjetividad radica en el carácter paradójico de su estrategia: la espiritualización del encuentro necesita del mismo cuerpo que impide la permanencia que tanto anhela.

En consecuencia, esta danza narcótica es siempre «tenue» y, aunque consigue «manchar las brumas de luz», su fin último no se consigue. Nuevamente, palabras como «trance» y «arrebato» dan cuenta de la decepción (*Enttäuschung*) que experimenta la subjetividad al intentar perennizar el encuentro. La canción termina en un impase («encrucijada») que exige a la subjetividad reflexionar sobre («pensar») su narcótica estrategia; lejos de liberarse, el final de esta anhelada espiritualización es un exceso de reflexión que, como se verá en «Rumbos secretos», amenaza con impedir la producción de imágenes interiores capaces de lidiar con el sufrimiento de la propia subjetividad.

«Ausencia (I'm a lucky man)» no es sino la respuesta a la decepción de «Danza narcótica»: la voz encuentra refugio en la satisfacción individualista de sus deseos; defraudada por la espiritualización del encuentro en la «aldea electrónica» y olvidando las búsquedas de las dos canciones anteriores, la voz se vuelve metonímica, es decir, en lugar de buscar la permanencia a través de rumbos alternativos, ella misma se convierte en satisfacción efímera del deseo expresada a través de la figura del viajero empedernido.

La transformación de esta subjetividad (que, voluntariamente, elige no detenerse) le permite guardar su «pesar» en el «equipaje», de modo tal que pueda seguir consumiendo experiencias fugaces que le hacen creer que es «dueño de hacer lo que pueda complacerme». De hecho, la segunda parte del título de esta canción («I'm a lucky man») es una profunda autoironía que cuestiona la evasión de la voz, pues lo que le sucede, en realidad, es que se ha convertido en consumo; y el hecho de que se exprese en inglés es, asimismo, una alusión a la economía del país, que se ha caracterizado por llevar la lógica consumista hasta sus últimas consecuencias.

En términos perceptivos, la evasión introduce a la subjetividad en un simulacro de mundo en el cual «las cosas se alejan de mí» y donde «es difícil poder tocarlas»; contraintuitivamente, a más experiencia-de-lo-efímero, menos experiencia-del-mundo experimenta la subjetividad, ya que la realidad se ha convertido en ausencia que no es sino una forma de la soledad existencial, del «vacío» que aquella rápida mirada había logrado alejar por un instante al inicio del álbum. El mundo, entonces, se convierte en sueño, y se desea el amor en la oscuridad de la noche que no ofrece sino transitoriedad;

las imágenes del sueño, nuevamente, se vuelven paganas porque se alejan de la realidad concreta y evaden el sufrimiento «dejando que las cosas se resbalen».

El itinerario de esta subjetividad continúa con «Rumbos secretos», que revela la tensión entre la pérdida de «lo esencial» (las cosas, el mundo, el amor) y el reencuentro con una «ilusión»; tensión que la voz podrá resolver gracias a una particular elección existencial. Recordando las «frases para pensar» de «Danza narcótica» (que ayudan, pero no curan), la voz afirma que la conciencia «rompe el misterio»; la racionalidad moderna, entendida desde la lógica cartesiana como la formación de conceptos claros y distintos, es un buen método para hacerle ver sus errores, pero anula el misterio de la existencia; y es, justamente, lo misterioso aquello esencial que la subjetividad está buscando.

La razón conceptual explica, pero no tiene sentido, de allí que la subjetividad tenga como alternativa el reencontrarse con la «ilusión»; la voz, entonces, se decide por este rumbo secreto dejando de lado la hiperracionalización de su sufrimiento y la ansiedad que genera. Es la cuarta canción del álbum en la que, por primera vez, aparece la imaginación como potencia capaz de mediar entre lo efímero del cuerpo («Mirada Speed») y la espiritualización del encuentro («Danza narcótica») que lo llevan a la evasión de la realidad («Ausencia»). En «Rumbos secretos», por primera vez con claridad, se menciona la música como un misterioso «continente vasto» que le ofrece «satisfacción rápida» a cambio de un «vago dolor». Nótese que, en este momento, incluso la música ofrece una experiencia efímera, pero esta satisfacción ya no es solo corporal o solo espiritual, sino que es *imaginada* (se trata de la aparición de la imaginación como aquella facultad que, en clave siloísta, permite la formación de imágenes para salir del sufrimiento).

La imaginación, es cierto, hace del mundo un lugar incierto (recuérdese que es, como la música, «vasto continente»), pero esta incertidumbre es, al mismo tiempo, posibilidad, «ilusión». La subjetividad, entonces, ya no huye, no se evade; es un «alma descubierta» que buscará *darle forma a* (es decir, imaginar) su terapéutica ilusión. Tal descubrimiento es el umbral que permite que la subjetividad experimente un «Epocalipsis», es decir, una revelación tanto personal (frente a la enfermedad) como histórica (frente al cambio de siglo).

Las siguientes canciones del álbum apuntan al urgente deseo de formar una comunidad a través de la experiencia estética (el baile, la música, la fotografía) que ofrece una alternativa a la soledad y a la muerte presentes a finales del siglo xx; de hecho, esta conciencia histórica de la soledad y el dolor, que se ve en «Epocalipsis», es algo que Moura tenía muy presente, de allí su necesidad de ir más allá de la percepción sensorial (sin caer en la espiritualización); al respecto, en 1985, afirma lo siguiente:

En las letras de Virus vas a encontrar muchas otras cosas más, aparte de la frivolidad. Y la frivolidad, por otro lado, bienvenida sea. ¿Por qué solemnidad y no frivolidad? La frivolidad es casi como un doble pensamiento: hay dos cosas juntas. Aparte, me parece coherente con un fin de siglo. Está todo mezclándose y cambiando ahí, a la vista. La muerte como terror, como decadencia, está ahí presente (Revista *Pelos*; Pintos 90).

Es este reconocimiento de la rapidez de los cambios y la omnipresencia de la muerte (tanto en sentido histórico como personal) el que se encuentra a la base del quinto álbum de la banda; reconocimiento que no es solo constatación que patalea o sufre («arrebatos de emoción»), sino pretexto para al reencuentro no efímero de los seres humanos a través del arte y las imágenes que produce; en tal sentido, la respuesta musical a la anagnórisis de «Epopalipsis» no es sino «Encuentro en el río musical».

En la séptima canción del álbum, la urgencia del encuentro se expresa en el uso del imperativo para dirigirse a un «oyente ideal» que, aunque se desconoce, se desea; la voz, finalmente, luego de un intenso proceso de autoconocimiento, reconoce que su bienestar existencial depende de la posibilidad de construir un mundo compartido a través de la *conciencia de imagen terapéutica* (Husserl-Silo), es decir, de la habilidad para producir imágenes capaces de lidiar con el sufrimiento de la subjetividad con el fin de (re)construir un mundo compartido que no se desvanezca.

El punto de partida perceptivo-sensorial para la producción de estas imágenes es la relajación del cuerpo, de allí que la voz incite a su oyente a que se «afloje» y «sonría fugazmente». Nótese que este cuerpo se ha venido transformando desde el inicio del álbum; ya no es una subjetividad que se satisface con «la luna de miel en la mano» o con los «arrebatos de pasión», sino que se reconoce la importancia de producir una imagen placentera de sí mismo («cuerpo astral») que expresa ese punto de encuentro imaginado entre la fugaz percepción sensorial de «Mirada Speed» y la espiritualización del encuentro en «Danza narcótica»; el «río musical», entonces, no es sino el imaginado *paisaje interno*¹² capaz de articular productivamente tanto la dimensión corporal como la espiritual de la experiencia perceptiva.

Esta *subjetividad imaginante*, reconociendo que las dimensiones sensorial y espiritual son insuficientes, sale a un mundo incierto con el fin de (re)encontrarse con otras subjetividades; y, en este itinerario, son las imágenes las herramientas que le evitarán perderse en el «desierto» de la soledad y construir un espacio estético intersubjetivo (por ejemplo, una canción) que le permita vérselas con una existencia precaria y/o transformarla (como afirma Silo en «Psicología de la imagen»).

La incertidumbre de la pasión activa una facultad que se vale de la fe en que aquella persona a quien se desea existe; se trata del presentimiento que, en ausencia del cuerpo deseado, produce imágenes que le permiten darle forma a este (re)encuentro. En consecuencia, la subjetividad no necesita identificar a quien desea, sino que le basta *presentir a quien se ama* a través de las imágenes que la producción estética hace posible.

Los siguientes cuatro versos definen el estilo tardío de Virus: por un lado, la reivindicación y búsqueda incansable del amor frente a los «deseos groseros» (en

12 Sobre esta noción, véase Rodríguez, *El paisaje*: «Es claro que tu paisaje interno no es sólo lo que crees acerca de las cosas sino también lo que recuerdas, lo que sientes y lo que imaginas sobre ti y los demás; sobre los hechos, los valores y el mundo en general. Tal vez debamos comprender esto: paisaje externo es lo que percibimos de las cosas, paisaje interno es lo que tamizamos de ellas con el cedazo de nuestro mundo interno. Estos paisajes son uno y constituyen nuestra indisoluble visión de la realidad» (16).

clave siloísta, los deseos que ejercen alguno de los tipos de violencia de las que hablara Silo en la Arenga de 1969); y, por otro, la importancia de la imagen como forma expresivo-comunicativa paradigmática de esta búsqueda del (re)encuentro: «de todo nos salvará este amor, / hasta del mal que haya en el placer. / Prolongaré mi sonido azul, por los parlantes te iré a buscar». No se idealiza el deseo, pues, como dijera Silo, este puede y debe ser depurado, purificado y/o transformado;¹³ y el amor se convierte en *potencia de sentido* de una subjetividad que no pierde la fe a pesar de lo incierto de la realidad que habita.

Esta búsqueda (que no es solo corporal o espiritual, sino estética) es capaz de (re) articular sensaciones externas e internas (registro del mundo), percepción (estructuración de las sensaciones) e imaginación (en cuanto formalización de las sensaciones y percepciones a través de las imágenes que dan forma a nuestro mundo; paisaje interno que, en su ser comunicable, puede transformar la realidad); la estética de la imagen se ha convertido, entonces, en la forma de una intersubjetividad capaz de construir un mundo compartido:

El río musical,
bañando tu atención,
generó un lugar
para encontrarnos.¹⁴

La posibilidad del (re)encuentro gracias a la experiencia estética exige la permanencia que solo la imagen interior permite en un contexto en el que todo parece desvanecerse (tanto la historia al final del milenio como la vida del líder de la banda). Se entiende así que «Amores perpetuos», octava canción del álbum, se inicie con un rechazo a la muerte como destino («renuncio a un horizonte gris»); de hecho, «Encuentro en el río» no es sino un canto a la esperanza que la poética de Moura tenía en las imágenes en las que ve la posibilidad de tener «una chance más».

Algo ha cambiado, sin embargo, algo que ya se anunciaba en «Encuentro en el río», y que se acentuará en «Superficies de placer», novena canción del álbum: la confianza en la potencia estética de las imágenes se fortalece con la dimensión tecnológica del arte, es decir, ya no se apela a una estética de la imagen de cuño romántico (inspiración y trascendencia), sino a una imagen tecnológica (o tecnologizada) capaz de retardar lo efímero de una experiencia cada vez más precaria (y cuyo inevitable y sabido destino será la muerte). Se entiende así que los sonidos que «saturan» de sentido (la «ilusión» de

13 Véase Rodríguez, *La curación del sufrimiento* (1969) y *La mirada interna* (1979), en Referencias, 10.

14 Este «río musical» no sería sino la «escena» en que «se dan las imágenes (y que) corresponde aproximadamente a la idea de región, limitada por un horizonte, propio del sistema de representación actuante. Veámoslo así: cuando represento el teclado, copresentemente actúan el ámbito y los objetos que lo rodean dentro de la región que, en este caso, podría llamar “habitación”. Pero compruebo que no solamente actúan alternativas de tipo material (objetos contiguos dentro de un ámbito), sino que aquellas se multiplican hacia distintas regiones temporales y substanciales y que su agrupamiento en regiones no es del orden: “todos los objetos que pertenecen a la clase de...”» (Rodríguez, *Contribuciones* 12).

«Rumbos secretos») la experiencia subjetiva no provengan de una dimensión originaria u ontológica (en el sentido del «Ser» heideggeriano), sino de *la potencia reproductiva de los medios digitales* capaces de potenciar todo tipo de arte (en el sentido de la «reproductibilidad técnica» de Walter Benjamin).

En consecuencia, la voz reconoce que los sonidos son capaces aún de «estremecer la piel» y de «saturar con intensidad la experiencia» gracias a un «programa digital»; distingue, además, entre los «fantasmas» (que no son sino esas «imágenes paganas» que lo hacían un «lucky man», pero lleno de ausencia) y las «formas» que son las imágenes capaces de remediar su sufrimiento. La tensión que atraviesa la subjetividad, sin embargo, radica en que tales imágenes son sucedáneos tecnológicos de las imágenes interiores que le permitirían habitar un espacio intersubjetivo.

La alianza entre música y tecnología es, entonces, capaz de retardar («delay») el fin de la experiencia de una voz que, a causa de su inevitable destino, sabe que no podrá (re)encontrarse con la persona amada. Si bien la tecnología es capaz de intensificar las imágenes, estas imágenes tecnologizadas no pueden ofrecer la serenidad que la subjetividad busca, de allí que el ritmo de la canción sea tenso, oscuro y, por momentos, siniestro (sobre todo al final).

Se llega así a «Superficies de placer», novena canción del álbum y producto más logrado de la poética tardía de Virus cuya praxis terapéutica consiste en la formación de imágenes placenteras capaces de remediar el sufrimiento en contextos existencialmente precarios; sobre esta praxis, en una entrevista de marzo de 1985 para la revista *Pelo*, Moura comenta que «me gusta la significación psicológica que tienen las cosas. Llega un momento en que dejo que fluya la cosa. Es concentración. Se me aparece una imagen y después me concentro. Trato de ser coherente, entendible» (Pintos 82).

La voz, lejana ya del sufrimiento, se dedica a la placentera tarea de dar forma al ser amado a través de las imágenes interiores, de allí que afirme que «lejos de sufrir mi soledad, / uso mi flash / capto impresiones». La subjetividad se ha convertido, finalmente, en *conciencia de imagen* que recupera el mundo a través de su habilidad para imaginar a quien ama, no como identidad fija, sino «dándole un rol ambivalente»; de hecho, Moura desconfiaba de la identidad debido a la facilidad con la que puede convertirse en dogma: «La gente a veces se desespera en busca de identidad. Y la identidad no se busca, se trasciende. Vos fluís y ahí aparece la identidad sola. Pero cuando uno se impone esa cosa de buscar la identidad se autolimita, se encierra dentro de uno mismo y surgen los miedos, el miedo a pensar, el miedo a fantasear» (Revista *Humor*, 1983; Pintos 89).

Este testimonio revela la importancia de la fantasía (otra forma de llamar a la imaginación) para la estética poético-musical de Moura y Virus: el peligro de la identidad como imposición es el miedo a formar imágenes interiores que hagan posible una existencia placentera. La identidad, en este sentido, no es la finalidad, sino la consecuencia temporal de una conciencia que no se dejar apresar por la desesperación

identificatoria, sino que se entrega al fluir de la imaginación. Lejos ya del dolor del «mundo enano» (*Agujero interior*, 1983), la subjetividad se potencia junto al ser que ama, captándolo en imágenes:

Me adueño así,
superficies de placer,
dejo crecer
mi tremenda timidez.

Los límites que la conciencia se había impuesto (su «timidez») se potencian al poseerse tanto a sí mismo («me adueño») como a las «superficies de placer», que no es sino otra forma de dar nombre a las imágenes en el sentido husserliano-siloísta que se le ha dado a lo largo del análisis; la voz convertida en «tremenda» mirada que registra, estructura y le da forma al mundo a través de la imaginación goza bajo un sol cuya luz no destruye la ambivalencia del ser humano (en una suerte de búsqueda de eternas esencias espirituales), sino que reconoce que la imagen (interna y fotográfica) no detiene la luz, sino que la utiliza con mayor pericia con el fin de desencadenar una infinita reproducción que muestra las constantes transformaciones del mundo, sus ambigüedades, su placentera transitoriedad.

Finalmente, la vergüenza de experimentar («espíar») el mundo en su complejidad se abandona; la voz se sabe acompañada por un misterioso «tú» en una realidad que contempla sin presiones, sin apuros, como un «voyeur en vacaciones». Esta figura muestra la praxis de una subjetividad que (re)construye un mundo con el fin de (re)encontrarse con quien ama a través de las imágenes experimentadas como «superficies de placer»; no alude a una mirada contemplativa (distante y/o idealizante), sino que expresa el placer estético (sensorio-perceptivo-imaginativo) de ese mirar que «el encuentro en el río» ha hecho posible.

Urge, entonces, experimentar el mundo a través de la mirada del *voyeur* que disfruta produciendo imágenes placenteras a partir de lo que sus sentidos internos y externos captan; esta praxis requiere un espacio distendido y sin presiones (lejos del consumismo evasor de «Ausencia») donde sea posible «generar ese lugar para encontrarnos» («Encuentro en el río»): las «vacaciones», entonces, cuestionan la exigencia de productividad de una subjetividad que busca obtener beneficios de lo que mira, y muestra una imaginación que se complace en y con el mundo en tanto fenómeno «superficial» (sin esencias fijas y/o eternas) del cual es parte y el cual comparte con otros seres. «Superficies de placer» se configura así como un manifiesto de una estética husserliano-siloísta que hace de la subjetividad una herramienta capaz de (re)construir un mundo en contextos de precariedad existencial a través de la producción de imágenes que no son meras «copias de la realidad», sino, en palabras de Silo,

un modo de acción en perspectiva cuya referencia espacial inmediata es el propio cuerpo (que) termina deviniendo prótesis de la intencionalidad humana. [...] Si las imágenes permiten reconocer y actuar, conforme se estructure el paisaje

en individuos y pueblos, conforme sean sus necesidades (o lo que consideren que sean sus necesidades), así tenderán a transformar el mundo (Rodríguez, *Contribuciones* 12).

Frente a las «imágenes paganas» y las imágenes estético-tecnológicas, la subjetividad reconoce, con claridad, que necesita otro tipo de herramientas para obtener esa serenidad-y-permanencia que tanto se ha buscado desde la rápida mirada que abre este itinerario poético-musical. De hecho, el ritmo y la melodía de esta canción indican un cambio con respecto a la anterior: ya no se está en un espacio tensionado entre permanencia y artificialidad, sino que la escena se ha desplazado a ese paisaje en el que todo río (musical) desemboca, a saber, el mar.¹⁵ Desde una perspectiva siloísta, «Superficies de placer» revela no solo una estética, sino también una terapéutica de las imágenes (musicales o de otro tipo); a propósito de esta característica de Virus, en 1985, Moura afirmaba lo siguiente:

pensamos que en lo afro hay algo de místico en la integración del cuerpo con el ritmo y la música. Por eso creo en la musicoterapia y también en las frecuencias energéticas. Además soy pitagórico en tanto que busco el orden matemático de las cosas entre sí. Trabajamos con la fantasía. Las letras plantean más el adentro que el afuera, como es el caso de «Me fascina la parrilla», incluido en el LP *Relax*. Creemos que lo divertido merece ser algo popular, para recuperar algo que nos arrebataron; esta es una muy importante filosofía (*La Nación*, 1985; Pintos 79).

Este fragmento es seminal para comprender la poética del álbum: en primer lugar, se afirma, a propósito de la cultura africana, el carácter místico de la integración entre cuerpo y arte, dando cuenta de que el ideal de la experiencia estética no puede desentenderse de las experiencias del cuerpo; en segundo lugar, se caracteriza tal integración no solo como conocimiento del objeto (dimensión cognoscitiva) o expresión de un estilo (dimensión estética), sino también como posibilidad de curación de una subjetividad (dimensión terapéutica) que ha perdido el orden (es decir, el mundo); en tercer lugar, se reconoce la importancia de la fantasía como facultad capaz de producir imágenes que promuevan un cuestionamiento interior («más el adentro que el afuera»); finalmente, y recordando el álbum *Relax* (1984), se afirma que una de las estrategias para activar tal cuestionamiento es «lo divertido» que no debe ser privilegio de una élite, sino una experiencia popular, pública (siempre como respuesta a las consecuencias de la dictadura).

De *Relax* a *Superficies de placer*, no obstante, se había producido un desplazamiento con respecto a la estrategia: si en 1984 la estética de Virus aconsejaba la alegría colectiva para relajar el cuerpo con el fin de hacer estallar, con *Locura* (1985), los discursos de poder luego de la dictadura; para 1987, la intensificación perceptiva no es suficiente para

15 De hecho, el videoclip muestra a los miembros de la banda en lo que parecen ser las *playas* de Río de Janeiro.

lidiar con la precariedad existencial; en consecuencia, se hace necesaria la producción de superficies de placer (las siloístas imágenes interiores) como estrategia para afrontar la muerte como destino del cuerpo. Además de las estrategias de la alegría (término acuñado por Roberto Jacoby) del *cuerpo*, eran necesarias las estrategias del placer de las *imágenes* como posibilidad de lograr lo impensable, a saber, que ni la propia muerte le arrebatase el mundo a una subjetividad que se sabe, tempranamente (debido a la enfermedad) transitoria; es este objetivo el que logra el díptico «Encuentro en el río»-«Superficies de placer».

El itinerario poético-musical de la subjetividad del Virus tardío llega a su fin con el que podría denominarse un díptico de la serenidad: en «Transeúnte sin identidad», la voz acepta su transitoriedad en el mundo y, al mismo tiempo, reconoce el sentido que la experiencia estética (experimentada como producción de imágenes capaces de hacer frente al sufrimiento) le ha otorgado a su existencia, de allí que afirme que «un transeúnte demuestra calidad / cuando un verso trae». Al final del álbum (de la vida), la voz recuerda con serenidad aquellas experiencias del deseo que la han llevado hacia donde se encuentra; incluso frente a la inminencia de la muerte, no pierde la fe en poder amar «contra el reloj / si mi ardor lo marca». La última imagen que la subjetividad produce la coloca en un nuevo viaje donde ya no importa quién es («sobre un barco no tengo identidad»), sino la fe en que aún será posible el deseo (la «inmediata pasión» y la «luna roja» a quien pide que lo mire).

En el último momento, la transitoriedad de la voz cede el paso a la permanencia de las imágenes que el arte es capaz de producir; lo que la subjetividad deja, su único legado frente al inevitable destino, no es sino la obra artística: ese «verso» capaz de demostrar calidad. Sin embargo, ya no le pertenece a la voz, cuyo destino es perecer, sino al mundo que ella misma ha enriquecido con sus imágenes, de allí que estas (la producción de Virus) no sean sino «impulsos aleatorios» que «mandan su señal»; son las imágenes las que le han permitido a la subjetividad lidiar con su sufrimiento ofreciéndole un sereno espacio reflexivo antes de la muerte; pero, incluso en este momento, la voz no pierde la fe en que el encuentro, deseo intenso que abre *Superficies de placer*, sea posible en lo desconocido.

El álbum se cierra así con una profunda fe en la potencia de las imágenes para afrontar creativamente el dolor existencial; *Superficies de placer* materializa así aquella convicción que le hizo decir a Federico Moura lo siguiente: «lo primero que quise en la vida fue tener un amor para toda la vida, y fue cuando fracasé en eso que me dediqué a la música» (*Clarín*, 1985; Pintos 88); esa parece haber sido la urgente búsqueda del líder de Virus, encontrar un vínculo permanente capaz de hacerle frente a la fugacidad de la mirada; y, aunque es probable que nunca la haya encontrado, su última producción expresa la potencia de la imaginación para hacerle frente a ese fracaso y no perder ni la alegría ni la fe en la experiencia amorosa y el mundo que instaura: «de todo nos salvará el amor / hasta del mal que haya en el placer».

Referencias

- Adorno, Theodor. «El estilo tardío de Beethoven». *Escritos musicales IV. Obras completas 17*. Akal, 2008.
- . «La obra maestra distanciada. A propósito de la Missa solemnis». *Escritos musicales IV. Obras completas 17*. Akal, 2008.
- Anguita, Eduardo y Daniel Cecchini. «La historia de Jorge Moura, el hermano guerrillero de los músicos de Virus desaparecido por la dictadura». *Infoabe.com*. 5 de enero de 2020. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/01/05/la-historia-de-jorge-moura-el-hermano-guerrillero-de-los-musicos-de-virus-desaparecido-por-la-dictadura/>
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Escudero, Jesús Adrián. «Introducción». *La idea de la fenomenología*, Edmund Husserl. Herder, 2011, pp. 11-56.
- Ferrer, Jesús. «Percepción, conciencia de imagen y consideración estética en la fenomenología husserliana». *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, n° 10, julio 2009, pp. 52-91.
- Husserl, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. Nijhoff, 1980.
- . *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*. Husserliana Band XXXVIII. Hrsg. v. Thomas Vongehr und Regula Giuliani. Springer, 2004.
- Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos* (edición a cargo de Ana Longoni. Ediciones La Central, 2011.
- Moura, Marcelo. *Virus*. Planeta, 2014.
- Musil, Robert. *Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*. Rowohlt, 1978.
- Pintos, Guillermo. *Federico Moura*. Ministerio de Gestión Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2018.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. 1975. Trotta, 2001.
- Rodríguez, Mario (Silo). *El paisaje interno*. Bruguera, 1981.
- . *Apuntes de psicología (Psicología I, II, III, IV). Recopilación de conferencias de 1975, 1976, 1978 y 2006*. Ulrica Ediciones, 2006.
- . *Contribuciones al pensamiento*. 1990. Virtual Ediciones, 2021.
- . *La curación del sufrimiento (1969) y La mirada interna (1979)*. San José, Costa Rica, EdiNexo, 2019.
- Rubio, Roberto. «El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen». *Veritas. Revista de Filosofía y Teología*, n° 33, septiembre de 2015, pp. 89-101.
- Virus. *Agujero interior*. Main Records CBS (Sony Music), 1983. CD.
- . *Locura*. CBS Columbia, 1985. CD.
- . *Vivo 1*. CBS Columbia, 1986. CD.
- . *Superficies de placer*. RCA Ariola (Sony Music), 1987. CD.

- —. *Superficies de placer*. Video de YouTube, 4:06. Publicado el 19 de octubre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=6wEnwHvYibc>
- —. *Encuentro en el río musical*. Video de YouTube, 4:58. Publicado el 20 de septiembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=nBC6T6uvTYg>
- —. *Pronta entrega*. Video de YouTube, 4:33. Publicado el 10 de abril de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=5a_YthPacB0
- —. *Imágenes paganas* (versión estudio). Video de YouTube, 4:29. Publicado el 11 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=aArsg2SF7nM>