

## El show de los muertos: música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis

**Julián Delgado**

Universidad de Buenos Aires/École des Hautes Études en Sciences  
Sociales

A principios de 1974, Sui Generis era uno de los grupos fundamentales de la escena rockera argentina. Sus primeros dos álbumes (*Vida*, de 1972, y *Confesiones de invierno*, de 1973) reunían un puñado de canciones que, construidas esencialmente bajo el formato de un dúo acústico (voces, guitarras, y circunstancialmente piano), habían logrado dar forma a un material original, que adaptaba el imaginario hippie a la realidad local y apelaba a la experiencia sensible de una parte de la juventud de la época. Señal de esto último era el creciente número de seguidores, que compraba los discos del grupo y se acercaba—de manera cada vez más asidua y caudalosa—a sus shows. Desde una perspectiva histórica, se podría afirmar que la importancia de la banda era ya por entonces insoslayable: como nunca antes en el rock argentino, Sui Generis parecía haber encontrado la fórmula para crear una música propia y novedosa que, sin resignar en el camino las pretensiones artísticas ni dejar de obtener el reconocimiento de sus pares, llegaba a un público masivo.

Sin embargo, y contra todos los cálculos esperables, la banda estaba a punto de dar un giro brusco en su carrera. El álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, grabado a lo largo de aquel año y publicado el 16 de diciembre de 1974, representó un cambio radical en la propuesta musical de Sui Generis. Las nuevas canciones eran interpretadas por un cuarteto eléctrico al que una serie de

teclados de última tecnología daban su sonido característico. Indudablemente, el viraje no era tan sólo instrumental: las referencias musicales del grupo habían pasado del folk-rock al rock sinfónico, impactando en la duración, la estructura y la complejidad melódica, armónica, rítmica y técnica de cada tema. Las letras, por último, se habían modificado de forma notable tanto en sus temáticas como en su misma composición: del retrato—a veces jovial y otras, nostálgico—de una juventud inocente e ilusionada, el grupo había pasado a la representación de situaciones violentas y angustiantes, personajes oscuros y perversos y climas cerrados y agobiantes.

¿Cómo explicar este desplazamiento abrupto y sorpresivo? Las motivaciones puramente personales (nuevos gustos, nuevos intereses) no deben ser por cierto descartadas. Pero la pregunta es evidentemente más amplia y requiere indagar en otras dimensiones de la actividad creativa, vinculadas con la participación de los compositores en un marco histórico específico. Desde una perspectiva sociológica, el itinerario musical del dúo puede ser comprendido al interior de una cultura rockera que, como han remarcado Pablo Vila (1989) y Pablo Alabarces (1993), se guiaba (o incluso se autodefinía) por la premisa de la “autenticidad” y el rechazo de toda actitud “complaciente” para con el mercado. Por otra parte, el quiebre estético del grupo debe ser considerado en el marco de las relaciones que el rock—entendido como fenómeno sociocultural y político—mantuvo con el proceso más amplio de participación juvenil desplegado a lo largo de las décadas del sesenta y setenta. El caso de Sui Generis confirmaría, en tal sentido, lo planteado por Valeria Manzano en cuanto a que “en Argentina, la cultura rock sensibilizó a los jóvenes frente al autoritarismo cultural y político, contribuyendo así crucialmente a darle forma a una cultura juvenil contestataria, heterogénea, multclasista y crecientemente radicalizada, organizada en torno a diferentes significados de la ‘liberación’” (2014: 394). Desde una perspectiva regional, el singular trayecto artístico del dúo argentino encontraría además fuertes puntos de resonancia en la historia de las relaciones entre música y política en Latinoamérica a lo largo de estos años y comprobaría, tal como señalan Fléchet y Napolitano, “la necesidad de escapar a una visión estática” y de pensar la producción musical del continente no sólo como “una respuesta a las condiciones impuestas por los sucesivos gobiernos y regímenes” sino también “a las lógicas de creación” y “a los factores económicos propios de los mercados culturales globalizados” (2015).

Ahora bien, estos argumentos, si bien imprescindibles para entender el cambio, no alcanzan a explicar lo más llamativo del mismo, a saber, la orientación específica

elegida para el desarrollo musical. Así, y tomando una relativa distancia de un estricto análisis musicológico, la aparición de canciones estructuralmente más complejas y poéticamente más sombrías continúa presentándose como un sustancial problema de interpretación.

Este trabajo se propone, en consecuencia, reflexionar sobre la profunda transformación musical del grupo de rock Sui Generis en 1974 desde un punto de vista específico: el de su relación con los procesos y fenómenos políticos de la época. Se partirá de la idea de que en la evolución musical del grupo se elaboran, de una manera singular, algunas de las dinámicas centrales del momento histórico. En ese sentido, y tal como intuyó Pablo Alabarces, se planteará que el disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* “no es posible sino en la Argentina de la Triple A y de la violencia en las calles, de la violencia de Estado que comienza a imponerse, de la represión del poder que sobrepasaba la ‘lucha antisubversiva’” (1993: 68). En otras palabras, se propondrá una lectura de las fuertes modificaciones formales y de contenido en la música de Sui Generis durante 1974 en consonancia con el vertiginoso desarrollo político de aquel momento y la irrupción de fenómenos de gran impacto histórico.

En primer lugar, se reconstruirá de forma sintética el recorrido de Sui Generis desde su formación como dúo a comienzos de la década del setenta, focalizándose en las formas en que su propuesta estética se conectó con el contexto sociocultural y político de aquellos años. Una segunda sección revisará las condiciones sociohistóricas específicas en que el grupo tomó la decisión de transformar de manera radical su música. En un tercer apartado, se repasaran las circunstancias específicas de composición y grabación de *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, a lo largo del año 1974. En cuarto lugar se analizarán, a modo de síntesis, dos de las canciones fundamentales para comprender tanto la nueva propuesta estética del grupo como las formas en que las dinámicas centrales del proceso sociocultural y político fueron tramitadas a nivel musical. Para concluir, se propondrá una reflexión más general sobre el lugar de Sui Generis en la historia del rock argentino y de este último en la historia cultural del país.

Lejos de conformar un bloque uniforme e invariable, la treintena de canciones que Sui Generis grabó en sus cinco años de existencia explora lugares musicales muy diversos. Tal variación está íntimamente ligada con el paso del tiempo no sólo en términos vitales sino fundamentalmente en términos históricos. El análisis de los cambios musicales introducidos en *Pequeñas anécdotas de las instituciones* permitirá rastrear esta historicidad en un momento concreto, resaltando la importancia del grupo en sí pero sobre todo presentando su caso

como una referencia para desprender reflexiones más amplias sobre aspectos y problemáticas centrales del período. El destacado itinerario musical de Sui Generis abre la puerta al debate, aún no plenamente desarrollado, sobre las relaciones entre la música y la cultura rock y otros fenómenos socioculturales y políticos de los años setenta en Argentina y Latinoamérica. Al mismo tiempo, se ofrece como un modelo para discutir, en términos más amplios, las distintas mediaciones que existen entre los procesos sociopolíticos y las producciones culturales. Entre la música y la historia, el caso de Sui Generis se presenta por último como una oportunidad para abordar desde una perspectiva novedosa el estudio de los complejos procesos de la historia reciente nacional.

*Sui Generis: música e historia en los años setenta*

Formado en 1970, Sui Generis obtuvo una rápida y contundente repercusión. Con su atractiva propuesta musical, el dúo acústico conformado por Charly García y Nito Mestre atrajo a un público esencialmente heterogéneo, tanto en términos socioeconómicos como—lo que era un rasgo novedoso para la cultura rock—de género. Se trataba de una audiencia numerosa, que adquiría y escuchaba sus discos, asistía a sus recitales y encontraba en sus canciones un eje de identificación y sociabilidad<sup>1</sup>. Las razones de esta popularidad—en constante crecimiento hasta el 5 de septiembre de 1975, día en que alrededor de 25 mil personas se acercaron al concierto de despedida de la banda<sup>2</sup>—son múltiples. En principio, Sui Generis formaba parte de lo que Miguel Grinberg (1977) ha denominado el “segundo ciclo” del rock argentino. Grupos como Los Gatos, Almendra o Manal, surgidos en los últimos años de la década del sesenta y separados a fines de 1970, habían sentado un precedente en el orden musical pero también en términos de audiencia y mercado. Los grupos de la siguiente generación, con Sui Generis a la cabeza, contaron así con una base más firme tanto para componer como para difundir su música: la posibilidad de crear canciones de rock en castellano estaba abierta, el público expectante e incluso los

---

<sup>1</sup> “El dúo, que en sus comienzos tocó bajo el formato acústico, vendió casi 200,000 copias de su primer LP, de comienzos de 1972. Según consta, fue el primer LP comprado por hombres y mujeres indistintamente, y hablaba de temas adolescentes —privilegiando, por ejemplo, la narración romántica de los primeros encuentros sexuales—.” (Manzano 2014: 409). Además de llenar teatros cada semana, Sui Generis aparecía en televisión y era muy difundido en la radio, véase Fernández Bitar 1987: “Golpe de suerte, 1973”.

<sup>2</sup> El concierto fue registrado, dando lugar a un álbum doble y a una película (dirigida por Bebe Kamin), ambos titulados *Adiós Sui Generis*. Distintos medios de prensa cubrieron el evento. Véase por ejemplo: “Entre la histeria y el fanatismo se despidió Sui Generis”, *La Opinión*, 7 de septiembre de 1975; “Qué mambo, loco... Qué mambo’ (Reunieron más gente que Gardel)”, *Gente*, n° 529, 11 de septiembre de 1975.

dueños de salas de concierto y los directivos discográficos miraban con atención lo que nuevos grupos pudieran generar, dando lugar a un acotado pero ágil mercado. En ese sentido, antes que “pioneros”, los integrantes de Sui Generis serían los responsables de la definitiva consolidación del rock en Argentina.

En segundo lugar, el destacable éxito del grupo se sostuvo en la particular imagen que el mismo supo desplegar en torno a sí. En este punto, más allá de la apariencia de García y Mestre, dos jóvenes de pelos largos y *look* despreocupado, fue la música la que cumplió un papel fundamental. Apropiándose del imaginario del folk-rock anglosajón, las creativas canciones de Sui Generis poseían una gran riqueza melódica pero eran armónicamente simples<sup>3</sup>. Recurrían además a una original estrategia narrativa, que conjugaba letra y música para relatar una suerte de historia o fábula: los acordes, las melodías, los ritmos y los distintos momentos musicales ilustraban las palabras cantadas; éstas, a su vez, lejos de funcionar aisladamente, sólo encontraban su sentido y organización estructural en el contexto de la canción<sup>4</sup>. El resultante total era una escena, no exenta de teatralidad, que remitía a un ámbito íntimo y originario: el adolescente que, sin otro recurso que su guitarra y su voz, conseguía traducir y compartir su experiencia subjetiva de una forma sincera, despojada y única. Tal como señala Simon Frith, esa “suerte de subterfugio” a través del cual se concretaban “los valores folk de lo natural, lo espontáneo y lo inmediato” resolvía de una manera sumamente eficaz los reclamos rockeros de autenticidad (1996: 40). Apelando directamente a la experiencia y la sensibilidad de una parte de la juventud argentina de la época, el grupo impulsaba así su creciente popularidad.

Editada como cuarta pista de su primer álbum (*Vida*, 1972), “Estación” puede funcionar como un buen resumen de las particularidades musicales de Sui Generis hasta 1974. Con un minuto y medio de duración, se trata de la canción más corta de la carrera del grupo<sup>5</sup>. Está estructurada en dos grandes secciones,

---

<sup>3</sup> Este estilo —cuyos principales representantes fueron Bob Dylan, The Byrds, Simon & Garfunkel y Crosby, Stills, Nash & Young, entre otros— se caracteriza por sus canciones acústicas, con armonías y melodías simples y una importante construcción poética. El folk-rock llegó “oficialmente” a Argentina el 16 de junio de 1972, con la realización del concierto conocido como “El acusticazo”. Véase “Acusticazo: los exploradores del sonido”, *Pelo*, noviembre de 1972. Es importante señalar que el folk-rock argentino, como el anglosajón, no tuvo una relación directa con la música folklórica. Una fusión de tal tipo fue intentada en aquellos años por el grupo *Arco Iris*, por ejemplo en sus discos *Sudamérica o el regreso de la aurora* (1972) e *Inti Raymi* (1974).

<sup>4</sup> Para más detalles sobre el uso de la estrategia narrativa en las canciones de Sui Generis, véase Delgado, 2013. Para otro tipo de análisis de las letras de Sui Generis —y de Charly García en general—, concentrado en el uso sistemático de la alegoría, véase Favoretto, 2013.

<sup>5</sup> Excluyendo la breve improvisación musical, titulada “Posludio”, que cierra el álbum *Vida* y dura apenas un minuto.

con una introducción instrumental muy corta (apenas cuatro compases) que se repite entre ambas partes y al final. “Estación” es un pequeño modelo de canción folk-rock: predomina el sonido de la guitarra acústica, que emplea acordes abiertos y simples (la tonalidad es, como en una buena parte de las canciones de la banda en esta época, Sol mayor<sup>6</sup>), y las voces claras y agudas ocupan el primer plano. La letra cuenta la historia de un amor del pasado. Jugando con las dos acepciones de la palabra “estación”, se metaforiza la época romántica (como una “estación” del año: “todos sabemos que fue/ un verano descalzo y rubio”) al tiempo que se insinúa el carácter fugaz del episodio amoroso (la “estación” como una parada del tren, que pronto vuelve a arrancar). El recuerdo suena alegre, optimista y armoniza con el tono general de una canción que, guiada por la melodía de la voz, expresa un imaginario juvenil sobre el amor sin eludir las ideas más estereotipadas (“En el pecho dos médanos eternos/ y en los ojos un cielo transparente”).

El clima de intimidad es la característica central de “Estación”. El primer verso de cada estrofa apela directamente a los oyentes: “todos sabemos que fue”; “quizás sepan que tenía”. La propuesta es de extrema confianza entre el narrador y quien escucha, incluso cuando, con la modificación del sujeto (nosotros/ustedes) y el pasaje de la certitud (“sabemos”) a la intriga (“quizás sepan”), se juega a esconder ciertos detalles del orden más íntimo. De esa forma, la canción remite a la experiencia compartida de los jóvenes en torno a la música, dando cuenta de las formas más privadas de una cultura juvenil acaso un tanto *naïve*, pero también comprometida y apasionada en la construcción de un lenguaje propio. De ahí que la brevedad sea un elemento necesario, que ayuda a construir el sentido de la canción: funciona como una manera de remitir a una cotidianeidad plagada de ensayos antes que de grandes realizaciones.

La tercera y fundamental razón que explica la relevancia alcanzada por Sui Generis se desprende de este último análisis. En efecto, aún en la apariencia hippie, bucólica y despegada del mundo que las canciones del dúo pudieran transmitir, sus dos primeros discos se caracterizaban por mantener una profunda vinculación con su tiempo histórico. Esa conexión se sugería, en algunas ocasiones, bastante explícita. Así, por ejemplo, para “Bienvenidos al tren” (del segundo álbum del grupo, *Confesiones de invierno*), escrita a principios de 1973 o acaso en el mismo mes de mayo en que el candidato peronista Héctor J. Cámpora

---

<sup>6</sup> La tonalidad de Sol mayor suele ser utilizada por los guitarristas principiantes, que encuentran en ella la posibilidad de tocar cuerdas al aire (en los acordes de Sol, La menor, Do, Re, Mi menor) y eludir el usualmente más arduo uso de la cejilla (sólo necesaria para formar los acordes de Si menor y Fa# sostenido).

asumía la presidencia de la Nación y la sociedad argentina se sumergía, luego de una larga dictadura, en un clima de ilusión y altas expectativas democráticas, una lectura en clave política era ciertamente admisible. “Pueden venir cuantos quieran/ que serán tratados bien, / los que estén en el camino: / bienvenidos al tren”, canta el dúo en el estribillo y la melodía, en constante ascenso, acentúa el carácter alegre y abierto de la invitación<sup>7</sup>.

Sin embargo, las vinculaciones entre la música de Sui Generis y la coyuntura histórica no se limitaban a la inclusión de referencias más o menos abiertas sobre las circunstancias políticas, sociales, culturales o económicas que atravesaba el país. De hecho, la interpretación de “Bienvenidos al tren” como un comentario directo sobre una coyuntura política específica era tan sólo una posibilidad que excedía, probablemente, las intenciones de sus autores y las formas de elucidación de la mayoría de sus oyentes. Es que era más bien en otro espacio, el de la ambigüedad propia de toda expresión artística (en particular musical), que las canciones del dúo daban cuenta de un modo más profundo de algunos de los sentidos posibles de aquellos procesos y ponían en juego su inherente carácter político. En la primera canción de *Confesiones de invierno*, la complejidad del momento actual se expresaba desde el mismo título: “Cuando ya me empiece a quedar solo” imaginaba, en tiempo presente y con una mirada nostálgica, una escena futura. La utilización de un bandoneón, instrumento extremadamente simbólico para los oyentes argentinos, agregaba otra capa de sentido en esta construcción paradójica; el grupo se apropiaba del sonido tanguero para crear su propia nostalgia, que no era ya la de un recuerdo del pasado, sino la de lo que vendría<sup>8</sup>. Entre ambos momentos, y teñido del espíritu melancólico de quien sabe que nada es permanente, se adivinaba una actualidad marcada por las incertidumbres propias de una sociedad convulsionada y en transformación.

Y en efecto, a partir del Cordobazo (ocurrido el 29 de mayo de 1969) y, más en general, del estallido de una larga serie de rebeliones populares contra el gobierno militar del General Juan Carlos Onganía a lo largo de los meses siguientes, la situación social y política del país podía ser calificada como de gran

---

<sup>7</sup> La interpretación política podría rastrearse incluso a nivel musical. Considerando los cuatro versos de este estribillo, se podría esperar una estructura de tipo ABAC, donde, bajo el tradicional esquema de pregunta-respuesta, el primer verso y el tercero repetirían un interrogante que obtendría dos resoluciones distintas. Sin embargo la construcción elegida podría describirse como ABCD, desarrollándose una melodía en la que prevalecen progresivamente los sonidos agudos y en donde se destaca el uso de la séptima en el tercer verso.

<sup>8</sup> La incorporación del bandoneón no era una innovación absoluta de Sui Generis. Almendra ya lo había utilizado en su canción de 1969 “Laura va “. En ambos casos, el instrumentista a cargo fue el mismo: Rodolfo Mederos.

incertidumbre. Como diversos autores han remarcado, aquellos episodios señalaron un punto de quiebre y una alteración de los marcos culturales de la sociedad argentina, habilitando una dinámica política en la que la movilización y la participación masiva en agrupaciones sociales y políticas de diversa índole—incluidas las guerrilleras—se constituyeron en la expresión de “una potencia de trastocamiento del orden social” (Pittaluga 2015) que sostuvo diversos proyectos y anhelos revolucionarios (Pucciarelli 1999; De Riz 2000).

De la misma manera, la propuesta musical de Sui Generis podía concretar las ansias, expectativas y dudas de un sector importante de la juventud argentina. Como explica Valeria Manzano, “no era una coincidencia” que el grupo “apelara a una audiencia estudiantil a partir de metáforas y un lenguaje asociados a la escuela” y al “servicio militar obligatorio”, es decir, a dos de las instituciones fundamentales a través de las cuáles el Estado construye el ordenamiento social (2014: 406-407). Si el antiautoritarismo era, como sugiere la autora, la premisa ideológica fundamental de la cultura rock de la época, el dúo de Charly García y Nito Mestre supo trasladarla de una manera destacada no sólo a las letras sino, como se planteó anteriormente, a la música y la puesta en escena de sus shows. De allí quizás que entre las filas de sus seguidores también se contaran por entonces algunos militantes políticos y que las organizaciones de las que estos últimos formaban parte cuestionaran la falta de definición ideológica del rock pero no escucharan en esa música la expresión de una penetración imperialista<sup>9</sup>.

A diferencia de otros casos latinoamericanos en los que la canción de protesta tuvo una preeminencia incontestable (Moore 2006; Vila 2014), y a pesar de que sus letras no “denunciaban la miseria social y llamaban a la revolución” la música del dúo también “participó de la educación sentimental y política de una gran parte de la juventud latinoamericana” (Fléchet y Napolitano, 2014).

En resumen, la trascendencia de Sui Generis no puede ser totalmente comprendida sin contemplar la forma peculiar en que su música expresa, procesa y reelabora los sentidos de una época de estremecimiento político y movilización social. Siguiendo los conceptos del filósofo italiano Giorgio Agamben, se podría afirmar que la profunda *contemporaneidad* de sus canciones, su “singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y a la vez toma distancia” (2011: 18), es la

---

<sup>9</sup> “Rock culture had gained ‘national’ credentials, in contrast to the ways in which the revolutionary left in other Latin American countries thought of rock and rockers. Yet the main concern that leftist intellectuals and militants posed revolved around how rock nacional created a de-ideologized space or sensibility in which many young men interacted.” (Manzano 2014: 416). Sobre la presencia del rock en la vida de los militantes, véanse entre otros el testimonio de Adriana Robles, 2004.

característica distintiva y central que otorga al grupo su significación histórica<sup>10</sup>. Las transformaciones de 1974 darían cuenta de ello.

*Comenzar la guerra: Sui Generis en 1974*

A medida que avanzaban los meses, el triunfalismo que había invadido a gran parte de la sociedad argentina con el triunfo electoral del peronismo y el regreso del líder Juan Domingo Perón al país comenzó a desvanecerse. El surgimiento de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), fuerza parapolicial comandada por el Ministro de Bienestar Social José López Rega, fue el rasgo más sobresaliente del avance del ala derecha del partido gobernante. La represión legal (mediante leyes y acciones concretas) e ilegal (con amenazas y asesinatos políticos) se convirtió velozmente en parte de la vida cotidiana, en particular de una población juvenil que comenzó a ser acusada abiertamente de “sospechosa” y “subversiva”. Fue bajo ese clima de conflictividad política creciente que el grupo de Charly García y Nito Mestre comenzó a imaginar y componer las canciones que formarían parte de su tercer álbum. En su libro *Un enemigo para la nación* la historiadora Marina Franco traza un panorama del proceso político entre 1973 y 1974:

El incremento de las acciones paraestatales y de las organizaciones armadas de izquierda se transformó en rutina, lo que generó un estado de normalidad y convivencia cotidiana con la violencia armada. Pero también se instaló su contracara: (...) la implementación de una normativa legal basada en el recorte sistemático de las libertades democráticas y en la suspensión progresiva del Estado de derecho en nombre precisamente de su preservación. De esta forma, el estado de excepción se abrió paso y se profundizó de manera sistemática desde 1973, tan sólo pocos meses después de la reposición del Estado de derecho. (2012: 64)

Para *Sui Generis*, la situación se planteaba entonces como un problema concreto en la composición de sus nuevos temas. ¿Cómo seguir interpretando una “Canción para mi muerte” cuando violentos grupos de derecha sostenidos por el propio Estado habían comenzado su tarea represora y asesina? ¿Cómo insistir en la invitación celebratoria de “Bienvenidos al tren” en un ambiente cada vez menos

---

<sup>10</sup> “La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella.” (Agamben 2011)

inclusivo y más hostil? ¿Qué música escribir en un país gobernado, a partir del 6 de noviembre de 1974, bajo estado de sitio?

A pesar de sus esfuerzos, el dúo era consciente de que ciertos mensajes más explícitamente políticos que había incorporado en su segundo álbum no habían alcanzado para cambiar su imagen frente a gran parte del público y la prensa<sup>11</sup>. En su edición del 11 de julio de 1974, la *Revista Gente* “descubría” al grupo y lo presentaba como un fenómeno comercial: “dos temas [se refiere a ‘Canción para mi muerte’ y ‘Confesiones de invierno’], dos LP, centenares de recitales, una fama que se expande y se manifiesta en diálogo desde escenario a público, en gente que dice ‘¿Vos sos Charlie? ¿Me firmás un autógrafo?’, en pibes que tararean sus canciones y piden sus discos<sup>12</sup>. ¿Quiénes eran esas jóvenes estrellas? El cronista de *Gente* retrataba a dos hippies simpáticos, totalmente ajenos a la violenta realidad política:

—¿Cuál es el valor por el que ustedes darían la vida?

—La libertad, flaco—dice Nito mientras Charlie aplaude. La libertad, qué linda palabra y qué aspiración.

—Pero cuando hablan de libertad, ¿a qué libertad se refieren?

—A la del espíritu—dice Charlie. La libertad de soñar y respirar aire libre, la libertad de pensar que la muerte, en el fondo, no importa, porque lo que interesa es estar vivo, amar, crear permanentemente.

(...)

—¿Qué esperan de los días que vienen?

—Que podamos seguir haciendo música—dice Nito.—*Yo quiero morir con una canción en los labios*—dice Charlie.

Puestas en contexto, las declaraciones del dúo sonaban banales, incluso trágicas. Temas como la libertad, el futuro y la muerte, con una profunda carga simbólica para la época, eran tratados con aparente levedad por los dos artistas. Las palabras del grupo parecían confirmar por lo tanto la imagen que proponía *Gente*: Sui Generis era una expresión adolescente, sensible y despreocupada que ni siquiera se hacía eco de las ideas e interpretaciones que, por entonces, atravesaban zonas del mundo rockero. Por ejemplo, el reconocido periodista y organizador contracultural Miguel Grinberg escribía, a comienzos de 1974, que “ahora nos

---

<sup>11</sup> Véase supra, el comentario sobre las interpretaciones posibles “Bienvenidos al tren”. Otro ejemplo de estos esfuerzos por parte del grupo es la canción “Tribulaciones, lamentos y ocaso de un tonto rey imaginario, o no” cuya letra intentaba, de una forma quizás demasiado evidente, hacer una alegoría del proceso político.

<sup>12</sup> “Sui Generis: son dos, hacen ‘rock’, tienen talento”, *Gente*, 11 de julio de 1974. El apodo “Charlie” no corresponde a un error de tipeo: en estos años ésta era la forma en que los medios solían nombrar a “Charly” García.

reprimen igual que antes del triunfo de Perón. El pretexto varía pero la persecución es la misma (...)"<sup>13</sup>.

Sin embargo, otro segmento de la entrevista dejaba entrever hasta qué punto la inexperiencia de los entrevistados y la fuerte línea editorial de la revista habían contribuido a evitar que "Nito y Charlie" expresaran otras preocupaciones e intenciones más nuevas y cercanas a su momento personal. Alejado de cualquier crítica a la coyuntura histórica, el dúo no dejaba por eso de explayarse sobre uno de los elementos clave de la "política" del rock en la Argentina, la autenticidad:

—¿Qué es Sui Generis?

—Un dúo—responden completamente en broma.

—Ya sé—contesto—. Pero lo que quiero saber es de qué se trata, qué buscan, qué pretenden.

—Varias cosas—dice Charlie, mientras Nito asiente—. La primera de ellas es *llegar a la mayor cantidad de gente posible sin traicionarnos*.

—¿Por qué suponen que el éxito implica traición?

—No pensamos eso—dice Nito—. Pero sí pensamos que *es más fácil traicionarse teniendo éxito que fracasando*.

—¿Qué significa para ustedes tener éxito sin traicionarse?

—Vender muchos discos, muchísimos, todos los que se puedan, pero haciendo buena música—dice Charlie, muy tranquilo.

—¿Qué es para ustedes la buena música?

—La que dice cosas, suena bien y no transforma a los que la escuchan en completos idiotas—completa.

—¿Qué música transformaría a los que la escuchan en perfectos idiotas?

—La música que acude a sentimientos baratos, la que evita la inteligencia, la que sale de cualquier lado menos del corazón—define Nito.

Para el cronista, el resultado de este interrogatorio (cuyo tono policial poseía para aquellos años significaciones más que evidentes) era tranquilizante y le permitía concluir que aquellos dos jóvenes pertenecían "a la raza de los inocentes, esa rara y peculiar raza que amenaza extinguirse". Desde otro punto de vista, sin embargo, las respuestas también revelaban que para entonces aquella etiqueta de "inocentes" podía no sentarles del todo cómoda a los dos músicos. Por el contrario, al pensar en los riesgos de la "traición", Sui Generis demostraba un creciente sentido de responsabilidad con respecto a su música y la recepción de la misma.

Si los miembros de la banda se sentían merecedores de su suceso, también eran conscientes de que su situación era inestable y los obligaba a reactualizar sin cesar su compromiso inicial. De allí la inversión del planteo,

---

<sup>13</sup> Grinberg, Miguel, "Rock y liberación", *Rolanroc*, n° 1, marzo de 1974, pp.1-3.

haciendo que el éxito comercial no fuera un producto sino un posible generador de la traición. Se trataba de un tipo de razonamiento que, por cierto, no estaba demasiado lejos de aquel que sostenían por aquellos años los jóvenes vinculados a la militancia política, para quienes la idea de traición—a los ideales, a los compañeros o al pueblo—también era central<sup>14</sup>. En ambos casos, no bastaba con una razón o un acto “justos”, sino que la posición del partido y de cada uno de sus integrantes debía ser validada a cada momento y en cada gesto. Sin embargo, a diferencia de las organizaciones partidarias, el proyecto de Sui Generis dependía del mercado para editar y difundir los álbumes. Por eso el dúo distinguía con claridad cuál era su principal desafío: “vender muchos discos, muchísimos, todos los que se puedan, pero haciendo buena música”.

Lejos de ser un caso puntual, esta situación paradójica era intrínseca al fenómeno rockero desde sus orígenes. Ya en agosto de 1970, Osvaldo Daniel Ripoll escribía en la nota editorial de *Pelo*: “ahora que el movimiento es fuerte, que hay muchas posibilidades y trabajo, comienzan a notarse sus errores, sus contradicciones, la deshonestidad”<sup>15</sup>. Por eso, desde las mismas páginas de aquella revista, se configuraría la distinción entre la música “complaciente”—aquella totalmente afín al sistema de las industrias culturales, cuya propuesta musical se basaba en formatos preestablecidos y su finalidad última era la de constituirse en un bien comercial—y la música “progresiva”—realizada por artistas que, a pesar de poder formar parte de los catálogos discográficos, asumían un compromiso profundo con el desarrollo y la experimentación musical y rechazaban cualquier tipo de concesión en favor del mercado—<sup>16</sup>. Sobre ella se apoyaba Charly García para denunciar en tono belicoso a quienes hacían de la música rock un mero fenómeno comercial, en otra nota publicada también en 1974 y justamente en *Pelo* (para entonces convertida en una suerte órgano “oficial” del fenómeno rockero): “Yo creo que hay que *empezar la guerra*, respondiendo con trabajos serios, basta, se acabó no tenemos que dar ni un ápice de ventajas que cada recital sea el recital, y

---

<sup>14</sup> La idea de la traición como un peligro latente aumentó a medida que las organizaciones armadas adoptaban una militarización más fuerte. Véase Calveiro 2006. También sobre el problema de la traición en las organizaciones armadas, especialmente con la aparición de la figura del “sobreviviente” de la represión estatal, véase Longoni 2007.

<sup>15</sup> “Editorial”, *Pelo*, n.º 1, agosto de 1970.

<sup>16</sup> Unos años después, el periodista Miguel Grinberg intentaba explicar la condición contradictoria de la postura “progresiva” en su libro *Cómo vino la mano*: “ningún producto cultural puede, en la modernidad, construirse por fuera del mercado, por fuera de la industria cultural que lo constituye como producto” (1977). Véase también Alabarces, 1993: 46.

cada disco el mejor. Que a la gente le guste o no, pero que no pueda decir que es chanta”, afirmaba el músico<sup>17</sup>.

La adopción de una retórica bélica no era casual. Si la lógica de confrontación resulta inherente a toda actividad política<sup>18</sup>, la idea del enfrentamiento con un enemigo como un componente necesario de la construcción política tenía especial pregnancia en la sociedad argentina de la época y formaba parte del imaginario y el vocabulario no sólo de los grupos militantes (con cuyo discurso la sentencia del músico trazaba un posible vínculo) sino de los diversos sectores sociales de la época<sup>19</sup>. Contra lo que su tradicional asociación con el pacifismo podría sugerir, los rockeros también participaban a su modo de este universo de significaciones. Ya en 1970, en *Agarrate!!! Testimonios de la música joven argentina* de Juan Carlos Kreimer, el primer libro testimonial del rock argentino, la concepción de la propia actividad en los términos de una cruzada y la descalificación del adversario estaban sumamente presentes<sup>20</sup>. Y el mismo lenguaje podía encontrarse en la mayoría de las publicaciones relacionadas con el fenómeno musical, además de formar parte del habla cotidiana de los músicos y oyentes de rock. Por otra parte, y más allá de que pueda contemplarse una cierta cuota de ingenuidad por parte del joven artista al declarar, su propuesta combativa también daba cuenta de un grado de atención particular hacia la coyuntura histórica. La metáfora elegida era especialmente fuerte: para entonces, la muerte del Presidente de la República, Juan Domingo Perón, había terminado de desatar el conflicto político y social y habilitado definitivamente el camino de la represión estatal sistemática.

Pero el conflicto enunciado por Charly García, si bien podía pensarse en aquel contexto más amplio y vincularse con un determinado repertorio discursivo (con una forma de leer la realidad) propia la época, se resolvía en última instancia al interior del medio rockero. Allí, la mencionada contraposición progresivo/complaciente era la clave a través de la cual el llamado a “empezar la guerra” cobraba sentido. Para 1974, como corolario del gradual establecimiento del rock local como un fenómeno sociocultural distintivo, la mera proclama estaba cediendo su lugar en favor de una discusión profunda sobre los

<sup>17</sup> “Empezó la guerra”, *Pelo*, noviembre de 1974.

<sup>18</sup> “En política, la lucha contra el enemigo es constitutiva de la acción. El enemigo forma parte de la esencia de la política. Cualquier verdadera política identifica a su verdadero enemigo.” Badiou 2012.

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, Carassai 2014.

<sup>20</sup> En un comentario sobre el libro publicado en 1971 en la revista *Los Libros*, Germán García notaba justamente este recurrente uso de metáforas políticas, al que adjudicaba un efecto contraproducente: el vaciamiento de sentido político concreto de ese lenguaje. García, Germán, “Música beat: los jóvenes frente al espejo”, *Los Libros* 18, Abril de 1971, pp. 26–28.

significados concretos de cada uno de esos dos polos. El lenguaje de batalla se volvía, de la misma manera, más impetuoso y cobraba una trascendencia más fuerte e intempestiva. En esa sintonía, lejos de quedarse en la frase suelta, el músico convocaba a continuación a llenar de contenido su propuesta: “el rock de alguna manera se burla de un sistema, pero no hay que quedarse con eso, también es necesario *saber por qué nos burlamos*. Seamos bufones pero con seriedad, y creemos cosas nuevas”.

La cuestión de la politicidad intrínseca de la música se ponía así en juego como nunca antes había ocurrido en la historia del rock argentino. Ya no bastaba con una determinada disposición “rebelde”, de la que se podía asumir que por sí misma daría como resultado una música más o menos “contestataria” (o “progresiva”). Pero la necesidad de definición tampoco pasaba necesariamente por clarificar las adscripciones políticas, haciendo de la producción artística una actividad subsidiaria de la filiación partidaria. Era necesario, en cambio, definir con mayor nitidez el lugar que la música rock podía y debía ocupar dentro de un marco social en que el modelo hippie de “escape del mundo” se presentaba, cada vez más, como un imposible.

En ese punto, la respuesta de Charly García adquiría su más profunda significación. Al poner el foco sobre la composición de las canciones, el músico trazaba una alternativa política posible en una sociedad en la que el margen para las ambigüedades parecía cada vez menor. Si “los intelectuales de izquierda y los militantes exigían una definición de los rockeros, demandándoles que clarificaran su ideología y abandonaran su particular sensibilidad” (Manzano 2014: 413), la contestación pasaba por defender con mayor ahínco la importancia del proceso creativo, siempre tan personal y difuso. Era en el espacio íntimo del artista con su material, en el ámbito relativamente autónomo de la invención, que se ponían en juego los posicionamientos políticos fundamentales: “yo creo que el arte se basa en las contradicciones, y mi arte está basado en las contradicciones del sistema”, sostenía. En ese sentido, y ya hablando puntualmente sobre su trabajo, podía sugerir que “claro que puede tener un trasfondo ideológico, pero mi ideología ni es comunista, ni capitalista, ni hippie”. O asegurar incluso: “nosotros no queremos defraudar al público. En todo esto la gente es lo que más nos importa”. Su pregunta por el “por qué”, sin embargo, sólo cobraba verdadera relevancia en el nivel de la música misma.

Allí, la tarea artística era postulada, a la manera de las causas revolucionarias de los partidos de izquierda de la época, como una suerte de “causa” del rock para la cual también se exigía un compromiso específico e

incorruptible. Por eso, pocas líneas después, el principal compositor del grupo adelantaba por primera vez algunas características del nuevo álbum en el que trabajaba por entonces:

(...) tiene algunas canciones acústicas, que son las menos, tiene temas con mucho desarrollo musical, ya no utilizando la música como apoyatura de las letras, o que vayan juntas, sino que la misma genera situaciones, climas, o desenlaces. Por eso este disco tiene mucha instrumentación, incluso hay un tema totalmente instrumental. *Creo que en un pasaje musical se pueden decir tantas cosas como (con) las palabras.*

Así, aun con su alto grado de abstracción (o acaso por ello mismo), el lenguaje musical había pasado para 1974 a un indiscutible primer plano en la concepción artística de Sui Generis. Con agudeza, Charly García reconocía su progresiva comprensión de este aspecto: “Después de ‘Vida’, nosotros vendimos una cantidad de discos bastante inusual para lo que era el rock, entonces se dio como un fenómeno de apertura. Nosotros teníamos que tratar de capitalizar eso: así fue que compuse una serie de canciones, trabajadas con Nito, y buscando que ‘Confesiones’ tuviera otra tónica, fuera más perfecto. Queríamos dar *algo más* que la música y la letra, buscamos experimentar”. La exploración ya no dispersa sino totalmente sistemática y explícita de ese “algo más” se convertiría en el impulso fundamental del tercer LP de Sui Generis, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*.

*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones: el nuevo Sui Generis*

Aquel era el proyecto que Sui Generis tenía para su tercer disco de estudio, sin dudas el más ambicioso hasta entonces. “‘Pequeñas anécdotas...’ nació básicamente sobre una idea mía. Yo tenía varias canciones vinculadas entre sí, ese denominador común son las instituciones” explicaba Charly García. Sin llegar a ser una obra conceptual, las nueve canciones mantenían una cierta coherencia temática, girando en torno a una denuncia de los distintos mecanismos de orden social: el Estado (“Instituciones”), el conservadurismo social (“Tango en segunda”), la violencia como espectáculo (“El show de los muertos”), la censura (“Las increíbles aventuras del Señor Tijeras”), el matrimonio (“Pequeñas delicias de la vida conyugal”), la justicia (“Música de fondo para cualquier fiesta animada”).

Más que nunca, la escucha en clave política e histórica de la música era una posibilidad abierta en *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. En principio, porque las letras transmitían de forma más explícita una toma de posición que podía vincularse al recrudecimiento del conflicto político y la radicalización de la protesta social. Aunque el comentario podía intuirse, en ciertos casos, bastante

directo, era el tradicional cariz político de la poética rockera local—fundado en el antiautoritarismo, el pacifismo y una abstracta imagen libertaria (esa que el dúo había expresado en la mencionada entrevista con *Gente*)—, el que afloraba mayormente. Potenciando tanto el costado más irónico de su pluma (“El show de los muertos”) como su ya característica capacidad narrativa (“Las increíbles aventuras del Señor Tijeras”), Charly García no sólo denunciaba de forma incisiva la violencia política sino otros aspectos, más cotidianos y permanentes, de la represión social. Sin embargo, el álbum estaba lejos de basarse en una simple “politización de las palabras”. El tono general del disco estaba más bien marcado por la búsqueda de un lenguaje complejo que diera cuenta, por su misma constitución, de una realidad también compleja: en ese plano, la profundidad poética de las nuevas letras del grupo superaba con amplitud el promedio de la producción rockera.

Pero sin dudas era al nivel del discurso musical donde se jugaba la mayor apuesta artística y política del grupo. En ese sentido el abandono del formato anterior era un paso fundamental: “para nosotros sería muy cómodo seguir haciendo acústico, porque evidentemente es algo que nos sale bien, y que no tiene demasiadas complicaciones. Pero queremos seguir buscando siempre” comentaba Charly García en *Pelo*. Y, efectivamente, sólo dos canciones (“El ciego y los tuertos” y “Para quién canto yo entonces”) mantenían el sonido acústico de *Vida y Confesiones de invierno*, con la guitarra rasgueada, el piano y las voces limpias del dúo en primer plano. Las otras siete incorporaban, en cambio, una serie de herramientas y recursos novedosos para la época<sup>21</sup>.

En primer lugar, la banda se había convertido en un cuarteto, incorporando a Juan Rodríguez en la batería y Rinaldo Rafanelli en el bajo. El disco contaba además con la colaboración de algunos de los músicos del rock más importantes del momento: Carlos Cutaia (órgano Hammond en “Tema de Natalio”), León Gieco (armónica en “Para quien canto yo entonces”), David Lebón (guitarra eléctrica), Oscar Moro (Batería) y Jorge Pinchevsky (violín en “El tuerto y los ciegos” y “Tema de Natalio”). Sin embargo, sería la incorporación de una serie de teclados de última generación—un Piano Fender Rhodes, un ARP String ensemble, un Clavinet Hohner y un Mini Moog—la que marcaría de forma indeleble el nuevo sonido de Suí Generis. Estos nuevos instrumentos no funcionaban tan sólo como un avance técnico, sino que eran la puerta de entrada a una propuesta musical inspirada en el rock progresivo/sinfónico inglés de la

---

<sup>21</sup> La exclusión de dos canciones —“Botas locas” y “Juan Represión”, ambas con un estilo acústico—de la versión final del disco reforzaba este carácter innovador del álbum. Véase infra.

época: canciones con estructuras complejas (que rompían con el esquema estrofa/estribillo), ritmos, armonías y melodías más elaboradas, segmentos instrumentales largos y técnicamente exigentes, y referencias y elementos propios de otras músicas (fundamentalmente, la música clásica y el jazz)<sup>22</sup>.

La notable transformación de Sui Generis repercutió sobre todos los aspectos de su música. Así, por poner tan sólo un ejemplo sumamente gráfico, la duración misma de sus nuevas canciones se modificó radicalmente: frente a los treinta y cinco minutos de los dos primeros álbumes, el tercer disco contiene cincuenta minutos de música, de los cuales una buena parte son puramente instrumentales. En ese sentido, y siguiendo a Diego Madoery (2008), se podría sostener que la aparición de nuevos recursos técnicos (“procedimientos operacionales”), con su consiguiente impacto en términos composicionales, está lejos de representar un cambio superficial y define, por el contrario, el inicio de una segunda etapa en la extensa carrera musical de Charly García<sup>23</sup>. Y la afirmación podría extenderse aún más allá, considerando la edición *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* como el punto de partida para un nuevo período en la historia del rock argentino, que quedará definitivamente inaugurado un año después con la separación de Sui Generis y la formación de conjuntos como *García y la Máquina de Hacer Pájaros*, *Espíritu* y *Crucis*.

Por otra parte, el viraje estético también era un indicador, como se dijo, del creciente reconocimiento por parte de los músicos de la inevitable carga política de sus canciones. Es en ese sentido que el disco de Sui Generis también resulta tan trascendente, ya que pone en escena algunas de las problemáticas centrales en torno a las relaciones entre rock y política en este período de la historia argentina. Al respecto, un episodio particular que marcaría la grabación del álbum es especialmente significativo. En medio de las sesiones, el productor Jorge Álvarez convencería al conjunto de la necesidad de excluir ciertas canciones y cambiar las letras de otras, de forma de evitar lo que se auguraba como un acto de censura sobre el disco por parte de las autoridades gubernamentales. Con el acuerdo de los músicos, dos temas ya registrados (“Juan Represión” y “Botas Locas”) fueron quitados del álbum, al tiempo que las letras con un contenido político explícito eran “corregidas”. En reemplazo de las canciones abandonadas,

---

<sup>22</sup> Los principales conjuntos y álbumes de esta vertiente rockera eran: Emerson, Lake and Palmer (*Emerson, Lake and Palmer*, 1970), Yes (*Close to the Edge*, 1972), King Crimson (*Larks' Tongues in Aspic*, 1973), Jethro Tull (*Thick as a Brick*, 1972), Génesis (*Foxtrot*, 1972) o Mike Oldfield (*Tubular Bells*, 1973).

<sup>23</sup> Desde una perspectiva musicológica, Madoery realiza un análisis integral de la propuesta musical del álbum en Madoery 2008b.

Charly García compuso “Tango en segunda”, que incluía dos versos que—según reconocería su autor mucho tiempo después—eran un mensaje solapado hacia Álvarez: “A mí no me gusta tu cara/ y no me gusta tu olor”<sup>24</sup>.

A pesar de aquella frase, y de que para algunos “el LP perdió todo el mensaje y la coherencia que tenía, quedando una obra entre sutil e híbrida” (Fernández Bitar 1997: “Juegos postergados”), el acto de auto-censura ofrece una imagen sugestiva de la lógica política con la que Sui Generis y los rockeros en general entendían por entonces su trabajo. ¿Acaso no podía considerarse que retroceder ante el riesgo de censura era una de las formas posibles de aquella traición a la que los músicos tanto criticaban en la nota otorgada a la revista *Gente* un año atrás? Nada de esto pareció preocupar demasiado al grupo. De hecho, en aquellas declaraciones posteriores Charly García llegaría también a asegurar que “*Instituciones* es mejor como salió que como hubiera sido con las letras originales”. Y ciertamente las dos canciones descartadas representaban un momento composicional previo de la banda (más cercano a sus dos primeros trabajos) y su supresión, junto con la reescritura de ciertas letras, terminó de dar forma a la propuesta musical y poéticamente arriesgada del disco.

Pero además, y éste tal vez sea el hecho fundamental a destacar, a nivel propiamente musical no existió amenaza de censura alguna sobre Sui Generis (o sobre cualquier otra banda de rock de la época)<sup>25</sup>. La falta de atención de los censores hacia esa dimensión—o su incapacidad para ir más allá de una escucha superficial y centrada en el contenido de las letras—es un elemento esencial a remarcar a la hora de intentar profundizar la reflexión sobre las relaciones entre rock y política en los años setenta. En ese sentido, la cuestión central pasaría por discutir si una perspectiva centrada únicamente en la recepción permite comprender en su totalidad los efectos políticos de las canciones o si, por el contrario, el análisis debe abordar otros aspectos de la actividad artística: las intenciones de los autores, en principio, pero fundamentalmente los contenidos internos de la obra misma<sup>26</sup>. El caso de Sui Generis, en tanto da cuenta de la politicidad intrínseca de la música—y de su sentido histórico más profundo—, sugiere las potencialidades de esta última línea de investigación.

Un último elemento a considerar del álbum es su arte de tapa. Para la tarea fue convocado nuevamente el diseñador Juan O. Gatti, quien ya había

---

<sup>24</sup> “Charly, Talk”, *Rolling Stone*, mayo de 2002

<sup>25</sup> Sobre los actos de censura en el período 1960-1983, véase Avellaneda 1986.

<sup>26</sup> Sobre los alcances y límites de la interpretación y la distinción entre una *intentio auctoris*, una *intentio lectoris* y una *intentio operis* véase Eco 1992.

trabajado con el grupo en las dos anteriores ocasiones. En una época en que sólo existían las ediciones originales, la presentación material poseía una gran importancia. Comprar un disco de vinilo suponía el acceso no sólo a un número de canciones, sino a un universo musical que las imágenes que ilustraban la caja y el objeto como tal, ocupando un espacio real, contribuían a formar. Si en *Confesiones de invierno* Gatti había creado un retrato hippie del dúo, con sus caras sonrientes y al viento, pintadas de forma colorida, ahora la portada contenía seis recuadros en blanco y negro dedicados a distintas canciones. Los dibujos aludían a las canciones: “El show de los muertos” (arriba a la derecha), “Las increíbles aventuras del Señor Tijeras” (abajo a la derecha), “Música de fondo para cualquier fiesta animada” (arriba a la izquierda), “El tuerto y los ciegos” (abajo a la izquierda), “Pequeñas delicias de la vida conyugal” (abajo en el centro) e “Instituciones (arriba en el centro, junto con las imágenes de los dos músicos). Este formato “de historieta”, reforzaba la idea de un álbum conceptual, con varios relatos conectados entre sí. El estilo futurista del diseño y la estética del cómic sugerían además, y desde el principio, un imaginario que los oyentes podían asociar con la innovación musical que se proponía<sup>27</sup>.

*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* fue finalmente editado el lunes 16 de diciembre de 1974 por Talent Microfón. Tres días antes, el 13 de diciembre, el público colmó el Teatro Astral para escuchar por primera vez los nuevos temas de Sui Generis. A continuación, se analizarán en toda su extensión dos de ellos, de manera de acercarse a las características centrales de la propuesta musical del álbum.

*“Instituciones”: el futuro hoy*

El recuadro central y superior de la tapa muestra al dúo inmerso en una ciudad futurista y tecnológica. Contiene el nombre de la banda y el título del álbum y es además, en particular, una referencia a la canción inaugural. “Instituciones” funciona como una gran introducción y síntesis de la nueva propuesta musical de Sui Generis: el dibujo colorido, campestre y hippie de *Confesiones de invierno* transformado en un retrato de dos jóvenes viviendo en una ciudad sombría y mecanizada. Es una imagen que remite a los imaginarios de la ciencia ficción, con sus mundos distópicos y alegóricos.

---

<sup>27</sup> Véase el siguiente apartado, dedicado al análisis de la canción “Instituciones”. El recurso estaba mejor utilizado que en el caso de “García y la Máquina de Hacer Pájaros”, que Charly García editaría en 1976. Allí la historieta ofrecía una “ficha técnica” del disco, pero se conectaba mucho menos directamente con la propuesta estética del mismo.

Esta imagen, reforzada por las fotos interiores del vinilo original—donde los dos músicos parecen encerrados en (o por) una metrópolis llena de edificios burocráticos de dimensiones inconmensurables<sup>28</sup>—, ofrece un posible marco interpretativo para la canción. Su letra realiza una denuncia de las distintas formas de control social (las “Instituciones” en cuestión) que atrapan a los hombres y, muy puntualmente, a la juventud<sup>29</sup>. En ella Charly García demuestra una consciencia más clara como compositor del significado y el impacto de sus palabras, proponiendo una serie de recursos poéticos que, como ha demostrado Mara Favoretto (2013), seguiría desarrollando en los años siguientes<sup>30</sup>. Es que las modificaciones en esta esfera no sólo son de contenido sino también formales: las metáforas se tornan más complejas, el vocabulario utilizado más amplio, la organización de los versos y su métrica menos convencional.

---

<sup>28</sup> Las fotos también fueron tomadas por Juan O. Gatti. La sesión se realizó en la calle 25 de mayo, en pleno microcentro porteño.

<sup>29</sup> “Instituciones” de Sui Generis, primera pista del álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974).

Yo miro por el día que vendrá  
hermoso como un sol en la ciudad.  
Y si me escuchas bien  
creo que entenderás,  
porque yo espere en vano  
que me dieras tu mano.  
De mis huesos la humanidad  
debes salvar.

Los magos, los acróbatas, los clowns  
mueven los hilos con habilidad.  
¿Pero no es el terror a la soledad  
lo que hacen los payasos,  
uno rojo, otro blanco  
y a los viejos romper la voz  
para cantar?

"Oye hijo las cosas están de este modo,  
la radio en mi cuarto me lo dice todo".  
¡No preguntes más!  
"Tenes sábados, hembras y televisores,  
tenés días para dar aún sin los pantalones."  
¡No preguntes más!

Siempre el mismo terror  
a la soledad  
me hizo esperar en vano  
que me dieras tu mano  
cuando el sol me viene a buscar,  
a llevar mis sueños al justo lugar.

<sup>30</sup> La autora se concentra en el uso de la alegoría por parte de Charly García, una de cuyas expresiones más acabadas es la famosa “Canción de Alicia en el País”, editada en el álbum *Bicicleta* (1980) de su grupo Serú Girán.

A su vez, en el plano musical, no sólo se incorporan novedosos instrumentos (cuya sonoridad remite, de por sí, a un cierto futurismo), sino que se recurre a una estructura compleja, con partes armónica y melódicamente muy distintas entre sí (estrofa-estribillo-puente), transiciones elaboradas y referencias al mundo de la música clásica, del jazz y, fundamentalmente, del rock progresivo. Asimismo, a nivel de la grabación, la canción propone nuevos parámetros de calidad y trabajo en la sala, incorporando pistas múltiples, con dos o tres teclados al mismo tiempo, regrabaciones de voces (dobladadas y hasta triplicadas) y sonidos de estudio (por ejemplo, los platillos de la batería).

“Instituciones” reactualiza y refuerza la estrategia narrativa del grupo. La resignificación de las palabras por la música es más fuerte aún que en los trabajos previos; al mismo tiempo, la potencia poética de la letra marca de forma indeleble el relato musical. La narración musical comienza con una breve obertura a cargo de uno de los nuevos teclados, el *ARP String Ensemble*, que reenvía directamente al rock sinfónico—por ejemplo del grupo *Yes*—. La estrofa inicial presenta un retrato del mundo de las “Instituciones”: el panorama es triste, casi trágico. La música suena “apagada”: un simple arpeggio que recorre en el bajo, de forma circular, una tercera menor (mi, fa#, sol, fa#, mi). El personaje (que, pocas dudas quedan, es un joven) resiste con su esperanza en este universo asfixiante: “yo miro por el día que vendrá / hermoso como un sol en la ciudad”.

Y ese día parece llegar, a través de la música. Una entrada estridente de toda la banda en la tonalidad de Sol mayor, suena como una suerte de gran grito de esperanza y fe: “Y si me escuchas bien / creo que entenderás”.

No casualmente, en esa nueva situación, se escucha el segmento de la canción más parecido al “viejo” Sui Generis. Como un recuerdo lejano y al mismo tiempo una promesa redentora, la guitarra y el piano marcan los acordes mientras el dúo canta a coro. Es entonces que aquello que parece inconcebible (“Porque yo esperé en vano,/ que me dieras la mano”), un gesto de amor, se muestra como una potencial realidad (“de mis huesos, la humanidad, debes salvar”).

Un solo de guitarra marca la mitad de la canción. Luego, la historia recomienza, aunque con ciertos rasgos distintivos. En la segunda estrofa, la referencia a las “Instituciones” del título se hace más personalizada, denunciando a “los magos, los acróbatas, los clowns” que “mueven los hilos con habilidad”. Estos personajes hipócritas, perversos, oscuros son transformados en simples humanos que se equivocan por el miedo al irreductible aislamiento humano:

¿Pero no es el terror  
a la soledad  
lo que hace a los payasos

uno rojo, otro blanco,  
y a los viejos romper la voz  
para cantar?<sup>31</sup>

La estructura se quiebra entonces con un puente. El recurso musical utilizado es particularmente sugerente: si en las estrofas la tonalidad de Mi menor reflejaba el “lado oscuro” de la realidad y en los estribillos el Sol mayor representaba la posibilidad de una alteración de lo dado, aquí se utiliza Mi mayor como una forma de representar a la voz del “sistema”. En el mismo sentido, los teclados ganan un espacio casi absoluto, aportando su sonido tecnológico, casi robótico, y las voces del dúo resuenan con un timbre agudo, metálico. Como si fuera un spot televisivo o un mensaje subliminal, la canción se transforma en un elogio irónico de la pasividad. La letra enumera todo lo que la “realidad” ofrece:

Oye, hijo, las cosas están de este modo  
una radio en mi cuarto me lo dice todo.  
¡No preguntes más!  
Tenés sábados, hembras y televisores,  
tenés días para amar, aún sin pantalones.  
¡No preguntes más!

Como una orden internalizada en la conciencia de los sujetos, el “no preguntes más” parece resumir la esencia del mundo de las “Instituciones”. Pero la banda responde con una tercera estrofa, suerte de moraleja de la canción. Una vez más la oscuridad cotidiana aparece contrastada por la irrupción de una luz transformadora:

Siempre el mismo terror  
a la soledad,  
me hizo esperar en vano  
que me dieras la mano,  
cuando el sol me viene a buscar<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> La idea de la soledad enajenante del hombre también era central en la música de Luis Alberto Spinetta. Puntualmente en Almendra, en canciones como “A estos hombres tristes” (“Cuánta ciudad/ cuánta sed/ y tú un hombre solo”).

<sup>32</sup> Esta es una de las secciones “autocensuradas” por la banda. En la versión original, la letra decía:

“Pero yo ya me harté de esta libertad,  
no quiero más padre que acaricie mi espalda.  
Soy un hombre que quiere andar  
sin pedir permiso para ir a llorar”.

Como se puede observar, en su forma definitiva, la canción evita referirse al hartazgo, el rechazo al padre o los permisos para llorar. Sin embargo, a nivel del relato no ocurren modificaciones significativas.

La música se apaga, de regreso a la “realidad”. El arpegio que recorre en el bajo una tercera menor vuelve a oírse. Sin embargo, ahora la insinuación no se agota, resiste un poco más y alcanza a vislumbrarse dentro del mundo sombrío: “A llevar mis sueños al justo lugar”.

En esa superposición, la canción da forma definitiva a su reivindicación de la música como una forma en que la juventud puede oponerse—y construir—en el mundo banal, absurdo e insensible de las “Instituciones”. Como un gran canto de esperanza final, la coda instrumental en modo mayor es la escenificación de ese camino, el anuncio de la transformación de la distopía en utopía. O incluso en un futuro real.

*“El show de los muertos”: una mirada singular sobre “el flagelo de la violencia”*

¿Cómo continuar con el antiguo Sui Generis en un contexto en el que la violencia es parte de la realidad cotidiana? “El show de los muertos” es la respuesta a una imposibilidad<sup>33</sup>. La desgarradora denuncia de la transformación de

---

<sup>33</sup> “El show de los muertos” de Sui Generis. Tercera pista de Pequeñas anécdotas sobre las instituciones (1974).

Tengo los muertos todos aquí  
¿quién quiere que se los muestre?  
Unos hincados, otros de pie,  
todos muertos para siempre.

Elija usted en cuál de todas ellas  
se puso a pensar.

Tengo los llantos todos aquí  
cómo una llovizna fría.  
¿Cuál es la mueca que él le dirá  
la de su espectro o la mía?

Elija usted en cuál de estas muertes  
se puso a llorar.

Yo crecí con sonrisas de casa  
cielos claros y verde el jardín.  
¿Y qué estoy haciendo  
acá en esta calle con hambre?

¿Cuántas veces tendré que morir para ser siempre yo?

Y no ése que duerme tranquilo  
después de asesinar sin saber  
y ríe en su casa  
con el cuerpo limpio de muertes,  
solo con su propia muerte, pequeña, trivial  
en su espalda.

Bailen las viudas  
vuelen los velos al infinito.

la muerte en una suerte de programa de televisión, observado por un público pasivo e indiferente. Como explica Marina Franco, durante la primera mitad de los años setenta se generó un verdadero “sentido común”, que reducía “el conflicto social y político (...) a la ‘violencia’, vista como una realidad total, omnipresente y explícita” (2012: 71). La canción de Sui Generis podría ser entendida como una expresión elaborada y crítica de ese discurso sobre “el flagelo de la violencia” (2012: 200): no ya una queja sobre los “actos terroristas”, sino la denuncia de una sociedad en verdad ciega ante el hecho terriblemente trágico de cada crimen.

En la introducción, un teclado solitario repite, suavemente y en tiempo de vals, los acordes de Sol mayor (primera de la tonalidad) y Fa mayor (séptima bemol de la tonalidad). La tensa calma que generan los dos acordes se agudiza con la intercalación de extraños sonidos generados con la guitarra. Sin embargo son las sirenas de la policía (otro sonido oscilante), asociadas usualmente con la alarma y la inseguridad, las que sin dudas otorgan a la canción su clima específico: en este mismo momento (en cualquier momento), parecen decir, algo malo sucede en algún lugar, un peligro acecha.

El narrador comienza a cantar y rápidamente sus palabras lo muestran como un ser con total impunidad:

Tengo los muertos todos aquí,  
¿quién quiere que se los muestre?  
Unos sin cara, otros de pie  
todos muertos para siempre.

La muerte, brutal y dolorosa, está a la vista. No obstante, parece ser, a los ojos de los espectadores, un simple número sin importancia. El asesino ofrece mostrar lo que a nadie le interesa. Ni siquiera la insistencia en que la muerte es “para siempre” (una idea que podría considerarse redundante) parece alcanzar para extraerla de la contingencia y la banalidad. A lo mismo contribuyen también la melodía y el tono de la voz que, escuchados sin atender a las palabras, recuerdan a un juego o una canción infantil.

Enseguida, la canción termina de poner en juego todo su sarcasmo. “Elija usted en cuál de todas ellas se puso a pensar”, propone el narrador. Pero no hay palabras de respuesta: en cambio, un saxo toca una melodía tranquila y relajada<sup>34</sup>.

---

Caigan las balas sanas aquí,  
que las otras se harán grito.  
Algo anda mal señor,  
¿qué es eso rojo en su pantalón?

<sup>34</sup> La aparición del saxo recuerda, por otra parte, a ciertos temas del rock progresivo, por ejemplo “Us and them” de *Pink Floyd* (1973).

La segunda estrofa refuerza la idea, con la incorporación de la banda y de unos coros pop *alla* Beach Boys que contrastan netamente con la cruda letra:

Tengo los llantos todos aquí  
 como una llovizna fría.  
 ¿Cuál es la mueca que elegirá  
 la de su espectro o la mía?  
 Elija usted en cuál de estas muertes se puso a llorar.

Si nadie reflexiona sobre los muertos, su ausencia tampoco genera repercusiones en el plano emocional. Nadie los piensa, nadie los llora. Las dos estrofas simétricas, cada una con cuatro versos y un refrán, describen así la frialdad y la insensibilidad con la que la sociedad acepta la muerte cotidiana.

Pero el discurso crítico de “El show de los muertos” va más allá. Es en su propia estructura que la complejidad de la situación relatada queda expresada. Con gran versatilidad, en lugar de recurrir a un estribillo (como en “Instituciones”), o dirigirse hacia una parte B (lo que ocurre en “Tango en segunda”, segunda canción del álbum), el grupo propone una tercera resolución. Aparece entonces una sección intermedia de dos estrofas, que sugiere una atmósfera completamente distinta a la de la primera parte. Una transición instrumental abre paso al cantante quien, acompañado de su guitarra, toma la palabra para ponerse del lado de los muertos, de las víctimas de la violencia. El suyo es, en principio, un relato nostálgico de tiempos mejores. No casualmente está escrito, tal como sucedía en el estribillo de “Instituciones”, en la tonalidad de Sol mayor. Remitiendo a las canciones de los primeros días del grupo, se remite a un pasado idílico: “Yo crecí con sonrisas de casa / Cielos claros y verde jardín”.

Sin embargo, las imágenes bucólicas son ahora quiméricas. Puestas en un nuevo contexto (musical e histórico) los versos simbolizan lo que se ha perdido. La realidad ha cambiado fuertemente: “¿Y qué estoy haciendo acá en esta calle con hambre? / ¿Cuántas veces tendré que morir para ser siempre yo?”.

El espacio para las sutilezas se acota velozmente. En la segunda estrofa se suman la batería, los teclados y dos guitarras eléctricas que improvisan al mismo tiempo. La guitarra acústica y los coros se pierden entre tanto sonido. La letra hace un retrato directo y agresivo del violento protagonista de la primera parte, explicitando su naturaleza y contrastándola con ese “yo” siempre auténtico del cantante. La crítica se vuelve explícita:

Y no ése, que duerme tranquilo  
 después de asesinar sin saber  
 y ríe en su casa  
 con el cuerpo limpio de muertes.

Luego, la canción retoma su sendero inicial, aunque con un cambio clave. El verdugo ha perdido la palabra y ahora hay un tercer narrador que canta: son los muertos mismos quienes, a través de sus viudas, reclaman justicia. Sus palabras suenan, ciertamente, como una promesa de redención. Sin embargo, o quizás por ello mismo, son enigmáticas.

Es que si esta última estrofa advierte sobre la posibilidad de algo diferente, esto no parece posible sino bajo un nuevo orden que únicamente el lenguaje musical permite entrever. Los versos se desordenan, los sentidos de las palabras se esconden y obtienen plena musicalidad. Llevando al extremo una manera de cantar inaugurada en el rock argentino por Luis Alberto Spinetta, Charly García pone el acento de forma “errónea” sobre las palabras. La melodía de voz se apropia así, profunda y originalmente, de las palabras.

Bailen las vi-  
das vuelen los ve-  
los negros al in-  
finito.

Caigan las ba-  
las sanas aquí  
que las otras se ha-  
rán grito.

La canción está prácticamente terminada. Pero aún queda el refrán de la estrofa. Y ese momento ocupa un lugar central en la estrategia narrativa de la canción. Porque es un detalle mínimo, apenas un resquicio, el que permite adivinar, cuando ya todo ha sido prácticamente dicho, la presencia inocultable de la realidad: “Algo anda mal señor / ¿Qué es eso rojo en su pantalón?”.

Un punto único, una pequeña mancha roja en el pantalón del asesino, devela así lo que pretende quedarse escondido. El fragmento, una buena muestra de la evolución de Charly García como compositor, es sumamente preciso e irónico. En la conclusión de que “algo anda mal” (cantada con una melodía de voz ascendente), resuenan las quejas contra la violencia de los grandes medios de comunicación y una parte de la sociedad, reclamos de naturaleza simplista e irreflexiva. Sin embargo, la pregunta (cuya respuesta la canción decide no explicitar) muestra que, contra la voluntad del personaje principal y la complicidad de algunas personas, los actos de violencia no pueden pasar desapercibidos por completo (tal como la melodía de voz descendente). De hecho, en su juego de contrastes, en su ironía, en su mirada sutil, la canción de Sui Generis intenta, justamente, sacarlos a la luz.

El último minuto es una coda instrumental, suerte de “gran retirada” al estilo de *The Beatles* o *Pink Floyd*, donde la música (ahora más relajada que tensa) se mezcla con extraños sonidos y lejanas voces. Entre el ruido, se distingue una animadora de televisión que, con tono falso y ridículo, inaugura su emisión: “Hola lindísima gente”, saluda, recibiendo los aplausos predeterminados del público. Allí está “El show de los muertos”: el programa de entretenimiento representa la indiferencia de una sociedad que se comporta como si nada pasara. Algo semejante a lo que se puede ver en la imagen ubicada a la derecha y arriba, en la portada del álbum. Allí, una pareja baila entre candelabros: no parecen notar que las velas que los iluminan están apoyadas sobre tres calaveras.

*A modo de conclusión: una reflexión sobre el final de Sui Generis*

1975 se anunciaba como un momento de consagración para Sui Generis. El éxito de ventas de sus anteriores álbumes le permitió al grupo presentar *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* en dos grandes conciertos (el primero a fines de 1974, en el Teatro Coliseo, el segundo en abril de 1975, en el Teatro Gran Rex), posicionándose en un lugar de privilegio dentro de la música popular argentina.

Sin embargo, ese mismo año el grupo tomaría una vez más una decisión sorpresiva. En una larga entrevista publicada en junio de 1975, la revista *Pelo* anunciaba en tono solemne:

Muchas veces desde estas páginas hemos tenido que informar sobre las separaciones de grupos de rock nacional. (...) En esta oportunidad se ha separado Sui Generis. Probablemente el grupo de música con actitud progresiva, que más consenso popular obtuvo fuera de las élites rockeras. Precisamente adoptan esta determinación en el momento más alto de su carrera. Sus conciertos son los más taquilleros, y sus discos alcanzan cifras masivas de venta como nadie. Pero, como todos estos datos no van más allá de la estadística anecdótica, Sui Generis adoptó una actitud clara y firme.<sup>35</sup>

La noticia llamaba ciertamente la atención. Al menos desde una perspectiva, la “estadística” no era anecdótica, sobre todo en tanto, como el tercer álbum parecía demostrar, el éxito no constreñía la libertad creativa del grupo. Pero lo cierto es que, para sus integrantes, eso sí sucedía.

Es que, en una época en que los discos no eran tan fácilmente accesibles y su circulación era más lenta, el creciente éxito de Sui Generis era más bien una respuesta tardía a sus primeras producciones que una reacción inmediata a los

---

<sup>35</sup> “Entrevista a Sui Generis”, *Pelo*, junio de 1975.

desafiantes cambios musicales que la banda estaba interesada en proponer para entonces. Este desfasaje entre la apuesta estética y las demandas del público era presentado como el primer argumento de la separación: “es una dualidad sumamente molesta. Si te acoplas a la gente, te estás limitando, y si no lo hacés te aburrís. Imaginate lo que significa para un músico hacer un esfuerzo creativo, en el cual uno vuelca todas sus inquietudes, y que la gente siempre insista con las mismas cosas”. La amenaza de la traición, insinuada un año atrás, estaba lejos de haberse disipado. La oportunidad de aprovechar una situación comercial ventajosa para repetir una fórmula musical ponía al grupo frente a un desafío ético: el riesgo del engaño estaba en juego en cada instante y en cada canción. Pero su evolución musical lo alejaba de su audiencia. Sui Generis estaba atrapado en una encrucijada irresoluble.

Ahora bien, a la luz de lo analizado, valdría la pena ir más lejos y preguntarse, ante todo, si la separación de Sui Generis se justificaba exclusivamente en una cuestión de recepción, es decir, en el menor interés de sus oyentes por las complejas canciones que integraban *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. Desde este punto de vista, aunque trasuntara su ya tradicional tono celebratorio frente a la actitud “progresiva” del grupo<sup>36</sup>, lo que aquel párrafo explicativo de la revista *Pelo* parecía pasar por alto era el agudo cambio musical que había ocurrido en el último año. Así como también las profundas conexiones que existían entre esa alteración y un período de acelerada transformación histórica.

Es justamente este aspecto el que se ha buscado destacar en el presente trabajo. Partiendo de una postura teórica que considera la música como un material histórico en sí mismo (y no tan sólo limitado a sus múltiples interpretaciones) se ha propuesto que esta expresión artística, en tanto lenguaje específico, se ofrece como una herramienta para procesar e intervenir sobre la realidad. El tercer álbum de Sui Generis da cuenta de una lectura singular de un momento signado por el conflicto y la violencia política. No se trata simplemente de un “reflejo” de estos procesos, sino de una elaboración de los mismos; algunas de las dinámicas centrales de la época atraviesan la música del grupo y la convierten en un verdadero objeto histórico. De este modo, el caso de *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* da plena cuenta de aquello que afirmara el filósofo Theodor Adorno: “en la música, como en cualquier otra expresión artística, el

---

<sup>36</sup> El tono celebratorio en las noticias de separación era una constante en las páginas de *Pelo*. Los grupos de rock que decidían no seguir juntos eran reivindicados en tanto demostraban su compromiso con la idea “progresivo” y la voluntad de evitar las “tentaciones” que el mercado pudiera ofrecer. Véase, por ejemplo, “La separación de Almendra”, *Pelo*, n°8, septiembre 1970.

material no es meramente subjetivo, sino ‘espíritu sedimentado, algo preformado socialmente, por la conciencia de los hombres’ por lo que ‘la del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra’” (2008: 38-39).

Volviendo al interrogante de la separación, resulta también notable que la misma no fuera azarosa ni implicara una disolución repentina sino que por el contrario se tratara de un plan premeditado. De hecho, Sui Generis no anunciaba una ruptura consumada, sino una separación futura:

De aquí a septiembre, fecha prevista para la separación vamos a grabar un cuarto álbum, haremos giras de despedida por el interior, tratando de tocar en los lugares donde nunca estuvimos, y finalmente daremos un recital monstruo en el Luna Park o en cualquier otro lado donde puede entrar toda la gente que quiera vernos.

Luego, los músicos comenzaban a insinuar explicaciones que se alejaban en cierta medida de las demandas de los oyentes. Rinaldo Rafanelli, el bajista del grupo, afirmaba: “a mí personalmente no me interesa el público que tira para atrás. El artista no debe estar pendiente del público, y de esa forma estará con él de una forma más sutil, más libre”. Sin mencionarla explícitamente, la autenticidad, ese valor esencial del fenómeno rockero en los años setenta, reaparecía así como un segundo argumento que explicaba la separación<sup>37</sup>. Un poco más adelante, Rafanelli desarrollaba su idea en ese preciso sentido: “Cierta tranquilidad económica, el éxito, el reconocimiento público, y todos los elementos inherentes a una banda que trabaja bien, no le ayuda a *sobrellevar lo otro: la historia*. Y en un momento determinado uno duda de lo que está haciendo. En cierta medida es reaccionario agarrarse de algo que ya está establecido”.

La justificación del fin excedía largamente las ambiciones o conflictos personales, para concentrarse en cambio en el orden de la dinámica interna del grupo. Allí, el “final anunciado” funcionaba a la vez como un punto de llegada y un límite. En *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, Sui Generis había desarrollado un lenguaje musical y poético complejo y profundo. Partiendo de un progresivo reconocimiento de la politicidad inherente a sus canciones, el grupo había encontrado en esa particular vía de evolución una forma de expresar sus agudas percepciones sobre un momento social y político marcado por la confusión y la violencia. Sin embargo, una vez alcanzado ese punto, el argumento de su existencia musical—la relación entre su historia y la de la sociedad argentina en

---

<sup>37</sup> Al respecto, véase Vila 1989.

general—devenía un peso, una carga insoportable. “Sui Generis” se había convertido, siguiendo la fórmula propuesta por el periodista de *Pelo*, “un estigma”.

La separación se presentaba, en tanto resultado de ese vínculo, como una decisión lógica y hasta necesaria. Esa era la intuición de sus protagonistas, que excedía todo cálculo estratégico: “Sui Generis”, entendido como una suerte significativa histórico, era lo que debía desaparecer. Es en ese sentido que la conclusión del grupo podría ser interpretada como el símbolo de un final más amplio. Ante todo, de un momento del rock argentino: como un hito de periodización, la separación del grupo marcaría el comienzo de un nuevo período, que la emergencia de grupos como *García y la Máquina de Hacer Pájaros*, *Espíritu* y *Crucis*, terminaría de abrir un año más tarde. Pero este primer corte se entremezcla con otro mucho más vasto, que concierne a la sociedad argentina en su totalidad. Las canciones de *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* son una expresión notable de un momento de enorme convulsión histórica. Y es de la terminación de ese tiempo, en última instancia, que el final de Sui Generis da cuenta. Un proceso que acaso intuyera “ese río de muchachos” que asistió a los recitales de despedida del grupo, el 5 de septiembre de 1975, y desfiló luego, de regreso a casa, “por una fría avenida Corrientes cada vez más triste y decadente”<sup>38</sup>.

### Obras citadas

Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2008.

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Alabarces, Pablo. *Entre gatos y violadores*. Buenos Aires: Colihue, 1993.

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL, 1986.

Badiou, Alain. *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma, 2006.

Carassai, Sebastián. *Los años sesenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

---

<sup>38</sup> “Entre la histeria y el fanatismo se despidió Sui Generis”, *La Opinión*, 7 de septiembre de 1975.

- Delgado, Julian. *Entre la musique et l'histoire. Les chansons du groupe argentin Sui Generis dans l'Argentine des années 1970-1975*. Tesis de maestría, Master en Sciences Sociales de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.
- De Riz, Liliana. *La política en suspenso, 1966–1976*. Buenos Aires Paidós: Paidós, 2000.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- Favoretto, Mara. *Charly en el país de las alegorías*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.
- Fernández Bitar, Marcelo. *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal, 1987.
- Fléchet, Anaïs y Napolitano, Marcos. “Introduction du dossier Musique et politique en Amérique Latine, XXe-XXIe siècles”, en AA.VV., “Musique et politique en Amérique Latine, XXe-XXIe siècles”, dossier especial de la revista *Nuevos Mundos Mundos Nuevos*, actualización del 11 de junio, (2015).
- Franco, Marina. *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Grinberg, Miguel. *La música progresiva argentina (cómo vino la mano)*. Buenos Aires: Convergencia, 1977.
- Kreimer, Juan Carlos, *Agárrate!!!. Testimonios de la música joven argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Longoni, Ana, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Madoery, Diego R., “Charly García y la Máquina de hacer música. Primera etapa. Desde Sui Géneris a Serú Girán”, en Rubio, Héctor y Sammartin, Federico (eds), *Músicas populares aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, Editorial UNC. (2008a).
- . “Analizando *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. El análisis del disco como unidad”, presentado en el *VIII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*, Lima, Perú, 18-22 de junio, (2008b).
- Manzano, Valeria, “‘Rock Nacional’ and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966–1976”, en *The Americas*, 70.3 (2014): 393-427.
- Moore, Robin D. *Music & Revolution. Cultural change in socialist Cuba*. California: University of California Press, 2006.

Pittaluga, Roberto, “Imágenes de historia. Una mirada sobre los fragmentos visuales de la última dictadura en la Argentina”, en *Contenciosa*, Año II, nro. 3, (2014).

Pucciarelli, Alfredo (ed.). *La primacía de la política: Lanusse, Perón y la Nueva izquierda en tiempos del GAN*. Buenos Aires: EUdeBA, 1999.

Robles, Adriana. *Perejiles: los otros Montoneros*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

Vila, Pablo, “Rock argentino: The Struggle for Meaning”, *Latin American Music Review*, 10.1 (1989): 1-28.

---. (ed.), *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina*. Idaho Falls: Lexington Books, 2014.