



## El viaje de Mariel: Sui Generis y las tensiones intergeneracionales sobre la moral sexual a principios de los setenta

Mariel's journey: Sui Generis and intergenerational tensions around sexual morality in the early seventies

Facundo Guzmán

Doctorado en historia

IDAES, Universidad de San Martín, Buenos Aires

[guzman.facundo@live.com.ar](mailto:guzman.facundo@live.com.ar)

Recibido: 13/ 6/2022

Aceptado: 6/ 7/2022

**Resumen:** La aparición de Sui Generis y su disco *Vida* (1972) fue un punto de inflexión en el que muchas mujeres se incorporaron como público al ambiente del rock en Argentina. En este primer disco, temas como el amor romántico, la sexualidad y la masculinidad se tocaron de forma innovadora y disruptiva. Desde un abordaje que da importancia a los efectos performativos genéricos de la música, el siguiente trabajo intentará comprender este fenómeno a partir del análisis de “Mariel y el capitán”. La canción aborda con humor las tensiones intergeneracionales de la época acerca de la moral sexual, y propone un “nosotros” y un “ellos” que habilitan la articulación de una identidad entre las oyentes. A la vez, veremos cómo entrando en la segunda década del siglo XXI, y en el contexto de la reciente sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario (2010), las interpretaciones sobre la canción se actualizan a través de rumores sobre su composición.

**Palabras clave:** rock argentino, Sui Generis, Mariel y el capitán, género, moral sexual.

**Abstract:** The emergence of the band Sui Generis and the release of their album *Vida* (1972) was a social turning point for many women who were, as of that point, able to join the Argentine rock scene as part of the audience. In this first album, topics such as love, sexuality and masculinity were explored in an innovative and disruptive way. Using an approach based on the importance of the generic performative effects of music, the following paper will try to understand this phenomenon based on an analysis of the song “Mariel y el capitán”. The song humorously addresses intergenerational tensions concerning sexual morality that existed during that time, and proposes an “us” and a “them” that enable the articulation of an identity among female listeners. Additionally, we will see how, in the second decade of the 21st century, and in the context of the recent sanctioning of the Equal Marriage Law (2010), the meaning of the song has been updated due to rumors about how it was written.

**Keywords:** Argentinian rock, Sui Generis, Mariel and the Captain, gender, sexual morality.

La historiadora Valeria Manzano (2017) habla de los comienzos del rock en Argentina como una fraternidad de varones pelilargos. Las mujeres tenían escasa y nula participación en los escenarios<sup>1</sup> además de poca presencia entre el público. En este marco, la irrupción de Sui Generis

<sup>1</sup> Para seguir la participación de las mujeres a lo largo del rock argentino ver Zanellato 2020.

y su primer álbum *Vida*, marca un reconocido punto de inflexión. A partir de allí, muchas mujeres se sumarán al movimiento del rock (Pujol 2019).

Judith Butler (1988) indica que el género debe ser pensado en gerundio, es un proceso que se va haciendo, construyendo y modificando. Si, como expresa Butler, el género es asemejable a un libreto teatral, por lo que puede ser actuado de diversas maneras; el cuerpo lo actúa dentro de una agencia determinada por el contexto histórico. En *Feminine Endings*, Susan McClary (1991) afirma, por otro lado, que el estudio de la significación en la música no puede realizarse de forma aislada de los contextos humanos que la crean, transmiten y responden a ella. La música y otros discursos no reflejan simplemente una realidad social existente e inmutable; más bien, la propia realidad social se constituye dentro de tales prácticas discursivas. Es de acuerdo a los términos proporcionados por el lenguaje, el cine, la publicidad o la música que los individuos son socializados: asumen identidades de género, aprenden rangos de comportamiento adecuados, estructuran sus percepciones e incluso sus experiencias. La música popular se nutre del contexto y, en un proceso simultáneo, habilita modelos, restringe otros y propone nuevas formas de actuación del género. Por lo tanto, como afirma Simon Frith (2003), crea a la vez nuevas identidades.

Considero que en el primer disco de Sui Generis se dieron cambios fundamentales en la forma de hacer rock que fueron claves para convocar a un nuevo público. Mi hipótesis es que estos cambios tienen que ver con las formas de cantar sobre amor, sexo y romance; lo cual conduce a resignificar las definiciones de lo que implica ser hombre o ser mujer.

Siendo el análisis del disco completo un proyecto que excede los límites de este artículo, me centraré en la canción “Mariel y el capitán” e intentaré mostrar cómo el discurso de Sui Generis sintonizó con las tensiones intergeneracionales del momento, especialmente las sufridas por las jóvenes que luchaban por conseguir mayores espacios de libertad. Esta sintonía dio espacio para la creación de un “nosotros” estructurado a partir de la experiencia colectiva de la música, su escucha y su canto.

### Los “blanditos” al ataque

Charly García era un pianista de formación clásica que irrumpía, como dice Alabarces (1993), en un mundo de orejeros<sup>2</sup>. El rock argentino tenía organistas de renombre como Ciro Fogliatta de Los Gatos o Carlos Cutaia de Pescado Rabioso, pero no existían canciones en las que el piano tuviera un protagonismo principal; era un instrumento prácticamente ausente en las producciones de aquellos tiempos. En Argentina, un grupo de músicos ya asiduos en la escena, buscaba “endurecer” el rock, y eso se llevaba a cabo con guitarras eléctricas y pedales de distorsión, no con piano clásico. Como explica Lucy Green, los teclados estuvieron históricamente restringidos al hogar o al ámbito religioso: “(...) se tocan en una postura sedante, ‘femenina’. Las mujeres han solido utilizarlos para acompañar la práctica musical primordial, afirmativa, que siempre han realizado: el canto” (2001:64). Green cita el testimonio del baterista del grupo Anthrax que al ser consultado sobre la posibilidad de incorporar teclados a la banda, respondió “Es una mariconada... esta es una banda de guitarras” (2001:78).

Complementando el piano de García, se sumaba la flauta traversa de Nito Mestre. Si bien este instrumento contaba con el prestigioso antecedente de Ian Anderson en Jethro Tull, en

<sup>2</sup> Con “orejeros”, Alabarces refiere a aquellos músicos que apelan a su oído musical y a la intuición, por sobre los conocimientos musicales.

Argentina rock y flauta parecían incompatibles. El sonido “dulce”, la postura al tocar y la forma fálica no contribuían para nada con la idea de “endurecer” al rock. En sintonía con el testimonio citado por Green, el guitarrista Norberto Napolitano (Pappo), reflexionaría un tiempo después en un programa de televisión:

Yo iba por el tercer disco [...] veníamos en una... triunfando, veníamos como guerreros, así, en la batalla a imponer una música que no era muy popular en este país. Y aparecen dos estúpidos, uno tocando el pianito y el otro la flautita, Sui Generis [...], y bueno... ablandaron la milanesa, viste. (TN 2004)

Sui Generis no siempre fue un dúo. Distintas circunstancias y dificultades llevaron a varios de sus integrantes a abandonar el grupo, del cual sobrevivieron solo Charly García y Nito Mestre. Por lo tanto, para grabar su primer disco tuvieron que conseguir músicos de urgencia. Al ser producidos por Jorge Álvarez y Giuliano Canterini –Billy Bond– ellos pusieron a disposición a la ya conocida y respetada banda La Pesada del Rock and Roll<sup>3</sup> en la cual Canterini se desempeñaba como cantante. Paradójicamente, el disco que inaugura a los “blanditos”, tiene como banda soporte a los músicos más “duros”.

Si bien un análisis integral del disco queda por fuera de los límites de este trabajo, para contextualizar se pueden adelantar algunas ideas sobre los tópicos principales que tocan las canciones de *Vida*. El primero de ellos es el paso a la adultez y el “convertirse en hombre”. Tres canciones en particular, hablan con distinto tono de esta problemática: “Canción para mi muerte”, “Dime quién me lo robo” y “Cuando comenzamos a nacer”. Esta tríada podría ser clave para situarnos a comienzos de los setenta y pensar en los hombres y su masculinidad como construcciones socioculturales e históricas. El segundo tópico de este disco es el amor romántico y la sexualidad. Algunas canciones lo tienen como temática central: “Quizás por qué”, “Necesito” y “Estación”; pero en todo el disco son temas omnipresentes. A lo largo de este trabajo me centraré en “Mariel y el capitán”, canción que se focaliza en ambas cuestiones y en las tensiones intergeneracionales sobre la moralidad sexual.

## Mariel y el capitán

Un piano salpica con tres notas sueltas el riff de una guitarra criolla en Re mayor. El comienzo nos parece anticipar el tono lúdico y *teatralizador* que van a desempeñar las instrumentaciones. Son unos breves segundos hasta que Nito Mestre nos empieza a contar una historia de amor.

Varias son las singularidades que convierten a “Mariel y el capitán” en una canción novedosa, disruptiva como todo el primer disco de Sui Generis respecto a lo que se venía haciendo en el rock argentino. En primer lugar, podemos destacar el uso del humor<sup>4</sup>. El rock era un reducto de seriedad en el que se hablaba de cosas importantes, se pensaba en la forma de “cambiar el sistema”, y tenía vedado el baile. “Mariel y el capitán” irrumpe con un riff que parece convocar a unirnos en una ronda, enredar nuestros brazos y desatar una ola de alegría.

<sup>3</sup> Claudio Gabis se ocupó de la guitarra, Alejandro Medina del bajo y Jorge Pinchevsky del violín. En la batería, a pesar de las reticencias de Álvarez, Charly y Nito pudieron imponer a Francisco Pratti, su antiguo baterista.

<sup>4</sup> Podemos encontrar como antecedente del uso del humor en el rock el disco de Pedro y Pablo, *Yo vivo en una ciudad* editado en 1970.

La combinación es llamativa: el clima festivo del riff y la fluidez armónica de la estrofa, se entremezclan con una letra que nos cuenta una historia turbia, con oscuros personajes. La canción narra un enfrentamiento en el que la música parece diseñada para acompañar el destino de los villanos. La particularidad es que en la historia terminan festejando los “malos”, aunque un guiño final nos deja un sabor más dulce al enterarnos de que en algún lugar, los amantes de la canción acaban juntos más allá de la muerte.

Otra novedad importante es la teatralidad presente en el disco. La música nos lleva a visualizar la historia como si estuviera montada sobre un escenario o como parte de un radioteatro. Para ello se despliegan una serie de recursos: al decir que Mariel toca la puerta del capitán, escuchamos los dos golpes; al contar que el ascensor en el que ella viajaba se cae, el piano realiza un barrido descendente por todas las teclas para representar el efecto de la caída –o *Mickey Mousing*–. Sin embargo, lo más novedoso de la canción de Charly García, es la historia. Estamos en 1972 y Alejandro Agustín Lanusse es el presidente de un país que vive en dictadura desde hace seis años<sup>5</sup>. En 1966, luego de una campaña de prensa despiadada, el presidente Illia fue desplazado de sus funciones por las Fuerzas Armadas en lo que la mayoría de los medios de comunicación anunciaban como una “vuelta a la autoridad”. El compositor de esta canción, entonces apodado Charlie García, vivió desde los quince años en un país gobernado por la “Revolución Argentina”.

En ese contexto, el discurso del rock se erigió como una respuesta ante las constantes campañas moralizantes de los gobiernos militares y su visión “ordenada” de la sociedad. Sin embargo, las Fuerzas Armadas aparecen en la obra de García por primera vez representadas por el “héroe” de la canción. Para comprender esto, imaginemos un poco al personaje del capitán con los datos que tenemos. Ser capitán de fragata es ocupar una posición intermedia en el escalafón jerárquico. Eso nos indica que el protagonista ya tenía una carrera importante en la Armada. Teniendo este dato en cuenta, nos aventuramos a pensar que tampoco era un hombre demasiado joven, ya que debió haber hecho cierto recorrido para llegar a ese lugar.

El capitán recibe a Mariel, por lo tanto, podemos deducir que no vive con ella. Y en el acto de recibirla, “deja el sombrero y sirve té con limón, o a lo mejor café”. Esta frase tiene sentido si la sacamos de la literalidad. Ningún capitán tiene el sombrero puesto cuando está solo en la casa, el “dejar el sombrero” hace referencia a su paso de capitán a civil, a dejar de comportarse como soldado, abandonar los formalismos y los grados. Esto se concreta cuando es él quien la sirve a ella. Por otro lado, la simple visita desata la ira del Consorcio. El capitán no acude a la reunión por encontrarse con Mariel en su departamento y eso provoca un enojo tal que lleva a las damas a desatar su venganza. La amada del capitán es asesinada cuando se dirige a verlo. En consecuencia, el capitán “lleno de espanto y de dolor” se suicida.

En una sociedad en la que los gobiernos militares buscan presentarse continuamente como los restauradores de un orden jerárquico perdido que se remonta a un origen mítico nacional “occidental y cristiano”, el capitán de esta historia es un personaje disonante. Recibe a una mujer en su casa y se queda con ella a solas. El capitán ama con intensidad y cuando le quitan a su amada, decide terminar con su vida. No se inmola por la patria, ni va en busca de justicia, no lucha. El capitán se suicida por amor.

<sup>5</sup> Hay discusiones sobre la fecha de publicación de *Vida*. En *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*, Roque Di Pietro afirma que el disco fue editado a principios de 1973.

### Moviendo significados con notas

La gran mayoría de las canciones de rock presentaban a un yo lírico definido que contaba su visión del mundo. En cambio, “Mariel y el capitán” se aleja del clásico relato en primera persona que hace honor a la autenticidad como regla imperativa del género. En este caso, el narrador se posiciona como un relator “objetivo” de los hechos, nos está contando un cuento. A la vez, la narración carece de juicios morales sobre los protagonistas. Excepto el calificativo de “valiente” dado al capitán, en ningún momento se adjetiva a las damas del Consorcio como malvadas o a Mariel y al capitán como los buenos.

Sin embargo, en la búsqueda de una narración objetiva y sin adjetivaciones, la música es la que asigna sentido afectivo, poniendo en cuestión la pretensión de objetividad. Retomando la afirmación de Montes y Díaz (2020), creo que no puede analizarse lo afectivo de la canción tomando solo su componente lingüístico. El efecto emotivo depende de la articulación entre la historia narrada y ciertos rasgos musicales y performáticos. “Mariel y el capitán” denota significados asociados al juego y la inocencia, que casi podemos pensar melódicamente como una canción infantil. Los arpeggios de piano y guitarra en tonos mayores invitan a un estado de relajación y sonrisa; todo fluye con naturalidad en la estrofa. El riff parece invitarnos a un baile en ronda, colectivo, no suena a esa clase de música que pueda bailarse de forma individual, sino que necesita de los otros. El estribillo tiene un tinte más rockero: se suman con fuerza el bajo y la batería, y en la armonía aparecen un Do becuadro y un Si bemol, en lugar de los propios de la escala de Re mayor. Si bien son enlaces bastante comunes en el rock y en la música de García, ponen un freno a la naturalidad con la que fluye la armonía de la estrofa<sup>6</sup>.

Un cambio importante se da al hablar del asesinato de Mariel y el consecuente suicidio del capitán: el primer grado se convierte en menor, dando así una sensación de oscuridad y tragedia. Hasta ese momento, ni la estrofa ni el estribillo habían utilizado acordes menores. La melodía alegre viene repitiendo un patrón en las estrofas que se cierran con la cadencia IV - V - I, pero al irrumpir la muerte en el relato, sorpresivamente la cadencia hace IV - V - Im y el riff se despliega sobre el acorde menor. La sorpresa se produce al retornar al tono mayor en el estribillo para mostrarnos la vil reacción de las damas del Consorcio ante la muerte: un festejo y, para agregar morbo, en el mismo departamento en que Mariel y el capitán vivían su amor. De este modo, la música no funciona como simple soporte del texto, sino que mueve su significado: a la tragedia de la muerte le corresponde una música trágica, pero luego le responde la restauración de la alegría y el festejo. Las damas festejan la muerte y este festejo no se armoniza con acordes macabros, sino con la vuelta a los tonos mayores y la alegría.

### Lo no dicho

Para analizar en profundidad la canción, tenemos que responder una pregunta cuya respuesta no está explícita en la letra: ¿Por qué mataron a Mariel? ¿Por qué estaban tan enojadas las damas? Es un saber compartido por fuera de la canción, el que sirve como amalgama para la identificación de las jóvenes. Montes y Díaz proponen la noción de *culturas afectivas*: “Si los distintos sujetos y grupos desarrollan respuestas emotivas diferentes ante las mismas músicas es

<sup>6</sup> Puede pensarse como un intercambio modal en el que Do y Si bemol funcionan como VII y VI de Re menor. Según Diego Madoery, el uso del modo mayor con intercambio modal “constituye uno de los núcleos estilísticos de Chary García” (2020: 117, 183).

porque existen lo que Le Breton ha llamado culturas afectivas que comparten los mismos repertorios culturales que regulan la emoción” (2020: 44). A la vez, las culturas afectivas son parte de identidades sociales, las cuales lejos de ser esenciales son inestables y necesitan de narraciones que las estructuren. La música expresa identidades y, en un proceso simultáneo, contribuye a su producción.

Analicemos entonces el contexto histórico para aproximarnos a las culturas afectivas que rodean esta canción. Según la historiadora Isabella Cosse, los años sesenta fueron el escenario de una revolución sexual discreta en Argentina<sup>7</sup>:

Se había cuestionado que la virginidad fuese necesaria para la respetabilidad femenina y requisito para el matrimonio, y legitimado, en forma simultánea, tres nuevos patrones de conducta: la aceptación del sexo entre los jóvenes solteros como prueba para el matrimonio, como expresión del amor y como parte del cortejo. Sin embargo, también resultaba innegable la discreción de las impugnaciones al paradigma sexual instituido, puesto que se mantenía la centralidad de la pauta heterosexual, de la sexualidad unida a la afectividad y de las diferencias de género (2010: 113).

El grueso de la sociedad comenzó a aceptar determinados cambios relativos a la sexualidad y a los modos de vinculación afectiva. Sin embargo, estos cambios no se dieron libres de tensiones y rechazos. Valeria Manzano (2017) indica que hacia finales de los sesenta el sexo prematrimonial contaba con crecientes niveles de aceptación. Cita un estudio de la revista *Análisis* con resultados reveladores: un 57% de los jóvenes no creían que la virginidad fuera un dato de importancia. Pero si hablamos de un 57% de los jóvenes, tenemos que pensar que entre los adultos este porcentaje sería considerablemente menor, y ni hablar entre los sectores conservadores. Manzano afirma que ante los cambios “Los voceros católicos salieron al cruce de la nueva actitud con advertencias para disuadir a los jóvenes y un discurso erotizado sobre el matrimonio” (2017:185).

La canción de Sui Generis es una teatralización de las tensiones producidas por estos cambios. Cuando la letra se refiere a las “damas del Consorcio”, no puede soslayarse el significado de llamar “dama” a una mujer. Está hablando de un estatus de señora “bien”, adulta y casada –o viuda– y de edad madura. Incluso puede pensarse una identificación con la Liga de Madres de Familia que desde los años cincuenta venía interviniendo en nombre de la moral cristiana y de la autoridad patriarcal en los medios de comunicación; además de solicitar censuras y recortes en el cine, la televisión y los medios gráficos –obteniéndolos en gran porcentaje–. Los cambios en los comportamientos sexuales están llegando a planos insospechados, en “Mariel y el capitán” el mismísimo capitán de la fragata, soldado patriota y defensor del orden sucumbe ante la tentación. Los sectores más conservadores de la sociedad ven cómo su institución más sagrada y patriótica se deja llevar por las “degeneraciones” modernas.

La canción da en el clavo, pero no en la descripción de Mariel y del capitán. Ellos están lejos de ser dos rebeldes en una lucha contra el conservadurismo. La apelación a la cultura afectiva surte efecto por la descripción de las “damas”, es decir, por medio de la oposición. Es la identificación de un “enemigo común” que impide el goce, la diversión y, sobre todo, el amor. La empatía con Mariel tiene sentido desde su lugar de víctima: sufre, al igual que gran parte de los jóvenes de la época, con las restricciones que la sociedad tradicional les impone. Mariel y los jóvenes son víctimas de la misma injusticia. Las damas, que pueden representar a la Liga de Madres, a la Iglesia, al gobierno, pero también a sus propios padres quedan ridiculizadas y se muestran como gente realmente malvada. A tal punto llega la obsesión moral de estas mujeres,

<sup>7</sup> Cosse extiende su estudio más allá de la década y analiza los cambios ocurridos hasta el golpe de Estado de 1976.

que en pos de los valores de la patria occidental y cristiana, terminan festejando el suicidio de un representante de la patria occidental y cristiana.

Como señalan Montes y Díaz, las culturas afectivas son parte de las identidades sociales, pero estas no se mantienen inmutables. Son inestables y necesitan una narración que establezca fronteras de pertenencia y oposición: un nosotros/otros. La narración de García hace hincapié en la cultura afectiva del momento, al construir la letra a partir de la oposición entre las damas y Mariel, el nosotros/otros de esta canción. Como expresa Frith, la música “representa, simboliza y ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva” (2003:206). Y explica: “[...] si la narrativa es la base del placer musical, también es central para nuestro sentido de la identidad. Esta, entonces, procede de afuera y no de adentro; es algo que nos ponemos o nos probamos, no algo que revelamos o descubrimos” (2003:206).

A través del humor y la satirización, la canción habilita a las jóvenes a reírse de las posturas reaccionarias que buscan devolverlas al ámbito privado. Crea un espacio en el que el sufrimiento se compensa con la diversión y el canto enérgico. Como dice Julián Delgado (2016), una de las claves del éxito de Sui Generis reside en generar canciones con acordes accesibles para guitarristas principiantes que pueden sonar en cualquier fogón o reunión. Apelemos a la imaginación para visualizar una ronda de chicas y chicos en un “asalto”<sup>8</sup> cantando a los gritos una “inocente” canción que se burla de sus propios padres. A la vez, el riff de guitarra y el piano, llaman al baile colectivo y, en sintonía con la letra, proponen un nosotros. La alegría de las malvadas damas es apropiada por los jóvenes que al cantar juntos en un recital o en una guitarreada, la viven, bailan y cantan.

La clave en la recepción de la canción radica en lo “no dicho”. Las jóvenes de la época no necesitan explicaciones para la indignación de las damas; esta se sobreentiende a partir de sus experiencias. Mariel y el capitán transgredieron algunas reglas ya vetustas relacionadas con el modo del cortejo; reglas obsoletas para la mayoría de la sociedad de 1972. La exagerada reacción de las damas es parte de la sátira: si ellas le hacen eso a la inocente Mariel, ¡imaginen lo que son capaces de hacer contra las jóvenes oyentes de Sui Generis!

## **El viaje de Mariel**

En el proceso de investigación para la realización de este trabajo, se me ocurrió buscar en internet menciones e interpretaciones de esta canción. La sorpresa fue grande cuando descubrí la viralización de una curiosa historia: cuando García la compuso, en realidad la protagonista no era Mariel, sino Ariel. La canción, entonces, abordaba la historia de un amor prohibido entre dos hombres (uno de los cuales pertenecía a la Armada), pero para evitar la censura de la época, el compositor había convertido a Ariel en Mariel. Esta teoría puede descartarse con facilidad<sup>9</sup>, pero más interesante que desenmascarar su falsedad, es tratar de comprenderla. En 1921 Marc Bloch

<sup>8</sup> Se llamaban “asaltos” las reuniones mixtas realizadas por los jóvenes de clase media en casas particulares. Por lo general, las mujeres se encargaban de la bebida y los hombres de la comida.

<sup>9</sup> En primer lugar, podríamos señalar la dificultad de cambiar los pronombres. Si hacemos un repaso por la letra, el cambio de Mariel a Ariel requeriría cambios estructurales y no un simple reemplazo. En segundo lugar, los posteos que se refieren a esta teoría hablan de que “Charly lo contó en una entrevista”. Busqué la entrevista, pero nunca apareció; y aunque Charly lo haya dicho, nada nos garantiza que nos diga la verdad. Por otro lado, el mismo Nito Mestre lo desmintió en un grupo de Facebook de fanáticos de Sui Generis. Por último, están los estudios académicos sobre las relaciones homoeróticas de los sesenta y setenta, que nos vuelven muy difícil imaginar a García componiendo sobre una relación entre dos hombres como la supuestamente planteada en “Mariel y el capitán”. Ver textos de Joaquín Insausti y Pablo Ben (2017) y Guido Vespucci (2017).

ya hablaba sobre la importancia de los rumores como fuentes de información histórica. Para Bloch (1999), la propagación de un rumor expresa un estado de ánimo colectivo que puede ser muy útil para entender el periodo.

En el apartado anterior mencioné que una de las claves de la canción está en lo no dicho, en lo sobreentendido. La respuesta a la causa del asesinato de Mariel está en la cultura afectiva de determinado público, en este caso, las jóvenes de clase media que vivían en la Argentina de 1972. Pero los tiempos en que las señoras “bien” se indignaban con las jóvenes por cambios en las formas de cortejo o el noviazgo heterosexual, nos quedan más lejos. Las problemáticas generacionales en cuanto a la moral sexual sobreviven, pero de distintas maneras y reaccionando a otras actitudes. La pregunta de por qué mataron a Mariel se vuelve más difícil de responder con el paso del tiempo. Entonces la respuesta se actualiza en tenor a las nuevas tensiones. Veamos algunos comentarios: “¿Nadie se puso a pensar porqué el consorcio hacía tanto escándalo por la visita de una mujer a un capitán? La respuesta es simple, quien visitaba a el Capitán no era Mariel sino Ariel” (Zabala, A: 12/12/2015); “[...] nunca me había cerrado por qué se enojaban tanto viste re ortivas al pedo ja gracias ” (Tweet, 2/ 4/2020); “[...] Mi cerebro explotó. Ahora tiene re mil sentido todo” (Tweet, 13/ 8/2021)<sup>10</sup>.

En julio del 2010 se sancionaba en Argentina la Ley de Matrimonio Igualitario. Como pasaba en los sesenta y principios de los setenta, si bien estas transformaciones contaban con una creciente aceptación, las reacciones moralizantes tampoco se hicieron esperar. Los sectores más conservadores pusieron el grito en el cielo en nombre de la “familia”, la religión y la “naturaleza”. En septiembre del 2011, una nota en el diario *La Nación* anunciaba que un teniente coronel y un capitán del Ejército iban a contraer matrimonio. (Gallo, D y Pollack, M 7/ 9/2011). El primer comentario que pude rastrear que mencionaba la teoría de Ariel es de septiembre del 2013 (Anónimo, 13/ 9/2013).

Mariel viaja en el tiempo y se reinterpreta de acuerdo a las nuevas tensiones. La canción se sigue leyendo como un problema intergeneracional, pero en lo no dicho se produce una actualización acorde con las nuevas culturas afectivas. Esta actualización permite una respuesta más accesible a la pregunta formulada por la canción, pero también el enaltecimiento de un artista ya convertido en mito. Sirve para presentar a García como un “adelantado a su época”, alguien a quien su genialidad le permite ver antes que los demás. El Charly de los setenta era el músico prometedor de una escena local en la que no existía la figura de “estrella de rock”; el de la segunda década del siglo XXI es una estrella de rock consagrada. El rumor permite trasladar al rockstar al pasado.

Pero no es solo la figura de García la que se alimenta de este rumor, es también la de aquellos que se identifican como artífices del universo del rock contemporáneo. Cuando al músico Palo Pandolfo le preguntan en 2017 cuál sería el rol del artista, el papel que cumple, responde: “Cantamos para incomodar. Cantamos para perturbar. Escribimos poesía, que si no es perturbadora no es poesía. El arte es perturbar al público [...] Charly García es el letrista rupturista. ¿Viste que ‘Mariel y el capitán’ es originalmente Ariel y el capitán? Un canto homosexual [...] Yo canto para estar en la vereda de enfrente. No estoy en ese lugar de mierda, que ustedes comen toda la mierda que les venden. No, nosotros no comemos esa mierda. Nos alimentamos con nuestros propios errores” (*Revista Hamartia* 2017).

<sup>10</sup> “Ortivas” se escribe con b. Es un término del lunfardo y se usa habitualmente para designar de modo informal al “amargado”, al que arruina la fiesta. Anteriormente su uso estaba más emparentado con el delator o traidor. “re mil” es una forma de decir “muchísimo”. Se pusieron acentos en algunas palabras que les faltaba.



Otra interpretación de un usuario me llamó la atención porque iba aún más lejos: “A que nunca supiste que la canción Mariel y el Capitán se [sic] Sui Generis, Mariel era una chica trans.” (Tweet, 29/05/2020) A este paso, puedo imaginarme reescribiendo este trabajo dentro de unos diez años, volviendo a realizar el ejercicio de búsqueda por internet y encontrarme con que, en realidad, la canción no se llamaba Mariel y el capitán, tampoco Ariel y el capitán. Charly la había compuesto como “Ariel y les capitanes”.

## Reflexiones finales

En el transcurso del artículo, vimos cómo “Mariel y el capitán” sintonizó con las tensiones intergeneracionales que se vivieron en los principios de los setenta, más precisamente, aquellas relacionadas con la moral sexual de las jóvenes. Intenté, a través del análisis de la música, la letra y el contexto histórico, mostrar cómo un elemento fundamental de esta sintonización radica en lo “no dicho”, aquello que las personas de la época no necesitaban escuchar porque ya formaba parte de lo cotidiano. La canción se despliega y cobra un sentido muy claro en el contexto de la revolución sexual discreta de principios de los setenta (Cosse 2010) en la que todavía sonaban fuerte las voces conservadoras que renegaban de los cambios en la moral sexual.

A la vez, volviendo a McClary (1991), no se trata de pensar la canción como reflejo de los problemas de su época. La narración en clave cuentística, el riff que parece invitar al baile colectivo, la puesta en escena teatralizadora y la pregunta que nunca se responde, pero que está clara en la época –¿por qué las damas mataron a Mariel y festejaron el suicidio del capitán?–. Estos elementos hacen de la canción un buen ejemplo de la capacidad performativa de la música, ya que no solo se nutre de las tensiones intergeneracionales, sino que propone un “nosotros”: aquellos que se identifican con los personajes de Mariel y el capitán en contraposición con las damas del Consorcio. No sabemos efectivamente de qué manera las mujeres escuchaban estas canciones en sus casas o sus reuniones y se apropiaban de estos mensajes, pero sí podemos estar seguros de que ese “nosotros” que la música de Sui Generis creaba no era algo imaginado o simbólico, podemos verlo con nuestros ojos en la masiva afluencia de jóvenes a sus recitales.

Por último, queda destacar el viaje que hace la canción en el tiempo. Cuando la respuesta a la pregunta sobre los motivos que incentivaban el odio de las damas pierde su obviedad, una operación viene a dotar de sentido a la historia en clave actual. Mariel era Ariel: la canción habla de un romance entre dos hombres. La nueva teoría sirvió para dar una respuesta, pero también para acrecentar la idea del rockero como genio que se adelanta a su época y del rock como la práctica cultural rebelde por naturaleza.

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Bloch, Marc. 1999. *Historia e historiadores*. Buenos Aires: Akal.
- Butler, Judith. 1988. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate Feminista*, 18: 296-314.
- Cosse, Isabella. 2010. *Pareja, sexualidad y familia en los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Delgado, Julián. 2016. “El show de los muertos: música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis”, *A Contracorriente*, 13/3: 18-49.

- Díaz, Claudio y María de Los Ángeles Montes. 2020. “Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico”, *El oído pensante*, 8/2: 38-64.
- Di Pietro, Roque. 2017. *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Frith, Simon. 2003. “Música e identidad”, en *Cuestiones de identidad cultural*. S. Hall y P. Du Gay eds. Buenos Aires: Amorrortu: 181-213.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001.
- Insausti, Santiago Joaquín y Pablo Ben. 2017. “¿Éramos tan diferentes y nos parecemos tanto! Cambios en las masculinidades hétero y homosexuales durante las últimas cuatro décadas en Argentina”, en *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*. Maristany, José y Jorge Peralta eds. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata: 29-48.
- Madoery, Diego. 2020. *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Manzano, Valeria. 2017. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: FCE.
- Mc Clary, Susan. 1991. *Feminine endings: music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pujol, Sergio. 2019. *El año de Artaud. Rock y política en 1973*. Buenos Aires: Planeta.
- Vespucchi, Guido. 2017. *Homosexualidad, familia y reivindicaciones. De la liberación sexual al matrimonio igualitario*. Buenos Aires: UNSAMEDITA.
- Zanellato, Romina. 2020. *Brilla la luz para ellas: una historia de las mujeres en el rock argentino. 1960-2020*. Buenos Aires: Marea.

### Recursos en línea por orden de aparición

- Tiene la palabra. 2004. Entrevista. Buenos Aires. TN. Disponible en [www.youtube.com/watch?v=Du-ki9qTkdY&t=1276s](http://www.youtube.com/watch?v=Du-ki9qTkdY&t=1276s) [Acceso el 26/09/2021].
- Zabala, A: 12/12/2015. Mariel y el capitán, <http://agoszabala.blogspot.com/2015/12/mariel-y-el-capitan.html?m=1>
- Tweet 2/4/2020. @quepiolapistola. <https://mobile.twitter.com/quepiolapistola/status/1245563281412173825>. [Acceso el 23/09/2021].
- Tweet 13/ 8/2021. @Soffiamacarena. <https://twitter.com/Soffiamacarena/status/1426307427746689026>. [Acceso el 23/ 9/2021].
- Gallo, D. y Pollack, M. Ejército: dos oficiales formarán un matrimonio del mismo sexo. *La Nación* 7/ 9/2011. [www.lanacion.com.ar/sociedad/ejercito-dos-oficiales-formaran-un-matrimonio-del-mismo-sexo-nid1404078/](http://www.lanacion.com.ar/sociedad/ejercito-dos-oficiales-formaran-un-matrimonio-del-mismo-sexo-nid1404078/) [Acceso el 24/ 9/2021].
- Comentario anónimo en página web 13/ 9/2013 <https://songmeanings.com/songs/view/143953/> [Acceso el 23/ 9/2021].
- Revista Hamartia*, 15/ 3/2017 Entrevista a Palo Pandolfo [www.hamartia.com.ar/2017/03/15/el-arte-es-perturbar-al-espíritu-publico/](http://www.hamartia.com.ar/2017/03/15/el-arte-es-perturbar-al-espíritu-publico/) [Acceso el 10/ 6/2022].
- Tweet 29/ 5/2020 @dosculosenelbidet <https://twitter.com/2culosenelbidet/status/1266481188597911552> [Acceso el 23/ 9/2021].