

Masculinidades melodramáticas en tres filmes de Sandro

Santiago Navone¹  0000-0001-8762-5975

¹Universidad Nacional de Mar Del Plata, Mar del Plata, BA, Argentina. B7602AYL



Resumen: En el presente artículo nos proponemos realizar un análisis de las representaciones masculinas presentes en tres melodramas argentinos de principios de los 70 protagonizados por Roberto Sánchez, mejor conocido como Sandro: *Muchacho* (1970); *Siempre te amaré* (1971), y *Embrujo de amor* (1971), dirigidas por Leo Fleendeir. Desde una perspectiva de género, las tramas melodramáticas presentes en estos tres filmes pueden pensarse como un rito de pasaje desde una desvirilización juvenil a la conquista de la hombría vinculada a la concreción del amor heterosexual. En este esquema, el cuerpo masculino es presentado en pantalla como un objeto de deseo e identificación desde la cámara, presentando marcas de raza y clase que se condensan dentro de las escenas musicales de los filmes, de las cuales también se analizarán las letras de los temas que las constituyen. El artículo indaga cómo la performance de Sandro potencia sentidos y formas de representación que tensionan los estándares hegemónicos de género de la época.

Palabras clave: masculinidades; representaciones de género; cine; melodrama.

Masculinidades melodramáticas em três filmes de Sandro

Resumo: Neste artigo temos como proposta realizar uma análise das representações masculinas presentes em três melodramas argentinos de principios dos anos 70 protagonizados por Roberto Sanchez, mais conhecido como Sandro: *Muchacho* (1970), *Siempre te amaré* (1971), e *Embrujo de amor* (1971), dirigidos por Leio Fleendeir. A partir de uma perspectiva de gênero, as tramas melodramáticas presentes nestes três filmes podem ser pensadas como um rito de passagem de uma desvirilização juvenil à conquista da hombridade vinculada à concretização do amor heterossexual. Neste esquema, o corpo masculino é apresentado em tela como um objeto de desejo e identificação por meio da câmera, apresentando marcas de raça e classe que se condensam dentro das cenas musicais dos filmes, cujas letras das canções que as constituem também foram analisadas. O artigo indaga como a performance de Sandro potencializa sentidos e formas de representação que tensionam os padrões hegemônicos de gênero da época.

Palavras-chave: Masculinidades; representações de gênero; cinema; melodrama.

Melodramatics Masculinities in Three Films Starred by Sandro

Abstract: The aim of this article is to explore the representations of masculinity in three melodramas starred by Sandro: *Muchacho* (1970); *Siempre te amaré* (1971); and *Embrujo de amor* (1971). From a genre perspective, our analysis focuses on the melodramatic plots of these films, which can be thought as rites of passage from a not virile youth to the conquest of the manliness linked with heterosexual love. The masculine body is regarded as an object of desire and identification built by the camera, using class and race marks, which are condensed in the musical scenes of these films. The article also examines the lyrics of the songs used in them. It shows that Sandro's performances potentialized meanings and ways of representing the masculine body that tensioned the hegemonic standards of the time.

Key words: Masculinities; Representations of gender; Cinema; Melodrama.

Melodrama musical y masculinidad en los 70. A modo de introducción

Hacia fines de los 60 y principios de los 70 el cine comercial argentino seguía convocando público pese a la profunda crisis que había sufrido durante la segunda parte de la década del 50 (Claudio ESPAÑA; Ricardo MANETTI, 1999). La fórmula para sortear las dificultades, provocadas por la falta de subsidios estatales y el agotamiento generacional, se basó en dos estrategias: por un lado, la realización de remakes de grandes éxitos de los 30 y los 40 (Luis ORMACHEA, 2005), y por el otro la asimilación de tópicos de la nueva cultura juvenil multimedia mediante el *melodrama musical*. Se trató de un complejo experimento comercial que vinculó a diversos realizadores cinematográficos, con artistas juveniles provenientes del fenómeno de la *nueva ola musical* y los productores de las discográficas multinacionales. Emilio Vieyra, director de una de esas películas comenta:

Salvador Valverde Calvo fue designado por Columbia [compañía discográfica], que tenía a Sandro, para escribir el guión de la historia que yo propusiera. La trama se me ocurrió escuchando un tema que cantaba Sandro 'Así', cuya historia desarrollé. Como título quedó 'Quiero llenarme de ti' porque en ese momento era su canción más famosa. (...) Resultó un fracaso, como dicen los mexicanos. Un éxito arrasador. Más adelante con 'Los irrompibles' hice un millón de espectadores. Pero con las de Sandro llegué a los dos millones. En los barrios había colas de dos cuadras. (Pablo ALONSO, 2016, p. 225)

Este éxito de convocatoria no puede pensarse por fuera del éxito que Sandro había cosechado en el mundo de la música romántica. El cantante era parte de una camada de baladistas jóvenes que se perfilaban para constituirse en objeto de consumo de una subcultura juvenil tanto nacional como internacional de carácter multimediático. Palito Ortega, Leo Dan y Leonardo Favio pasaron tanto por los estudios de grabación como por los set de filmación nutriendo al cine industrial de contenido frente al cine de autor, político y experimental. Se constituyó así una red comercial donde las baladas musicales y los discos impulsaban filmes y éstos eran motivos de nuevos lanzamientos discográficos.

Particularmente, Sandro comenzó su carrera interpretando en castellano los éxitos de Elvis Presley o Ray Charles para la CBS. A fines de los 60, sin embargo, el artista decidió dar un giro a su carrera, dedicándose a la balada. Este género musical venía prefigurándose como uno de los grandes éxitos de la industria discográfica, de fuerte impacto no solo en Latinoamérica sino también en Europa. Según Alejandro Madrid (2016), "La industria musical no quería una balada mexicana, argentina o española; por el contrario, este tipo de canciones debía articular la sensibilidad romántica de audiencias a lo largo del mundo hispano y lusófono" (p. 50). Sandro con su voz y con una performance corporal, tributaria de su antigua etapa rockera, se constituyó en uno de los más grandes baladistas de Latinoamérica. En una época marcada por diversas campañas estatales de moralidad, preocupadas por las costumbres sexuales y los comportamientos juveniles (Valeria MANZANO, 2005), el joven artista presentaba una performance que se adentraba en "senderos más arriesgados en términos estéticos y sexuales, probando los límites de lo permisible en la cultura pública argentina" (MANZANO, 2010, p. 45). A pesar del giro en su carrera musical, Sandro no renunció a las performances eróticamente provocativas, las que se potenciaron con las letras de las baladas que reforzaban sentidos de amor y sexo heterosexuales explícitos (Daniel PARTY, 2003). Desde ciertos trabajos tributarios a los estudios culturales, esta trayectoria que jugaba con los límites ha sido analizada como una compleja expresión de lo subalterno cultural que combinó la balada con un show corporal, propio del rock, produciendo la exposición de una sexualidad marcada por la clase (Pablo ALABARCES, 2012). Sexo y subalternidad resultan dos marcas "atractivas" a la hora de pensar los discursos sociales involucrados en las provocaciones que generaba la performance del artista, pero parece dejarse de lado una marca más obvia pero menos visible: la de género. A lo largo de su carrera, Sandro encarnó un determinado tipo de masculinidad exótica, cuya marca racial centra su poder discursivo en la inestabilidad sexo género. Más que "escamotear" la clase, la performance exótica trabaja con excesos y vulnerabilidades que entran en tensión con una masculinidad blanca de clase media.

La masculinidad, como identidad de género, ha sido explorada por diversas perspectivas investigativas que han reparado en la multiplicidad de experiencias que la conforman. Desde una perspectiva construccionista, cercana al feminismo, se ha hecho hincapié en cómo las diversas experiencias se organizan jerárquicamente en base a un modelo hegemónico que varía según la época, y que sus sentidos pueden llegar a ser apropiados y resignificados por mujeres o por varones de otras etnias y clases (Raewyn CONNELL; James MESSERCHMIDT, 2013). Más que un patrón estable, la masculinidad parece responder a actos performativos siempre variables en el tiempo, relacionados a normas de género circulantes mediante tecnologías de género. (Judith BUTLER, 2005; Teresa De LAURETIS, 1996).

El terreno fílmico es una entrada importante para el análisis de los sentidos de masculinidad condensados por el artista, debido a que las representaciones de género (Joan SCOTT, 1996) en

general y las masculinas en particular, producidas y reproducidas dentro del cine, condensan sentidos de raza (Eduardo RESTREPO, 2010, p. 23), clase, sexo y género, apelando a la fascinación y la identificación del público. Es por esta razón que en el presente trabajo nos proponemos emprender un rastreo y análisis de las representaciones masculinas presentes en tres melodramas musicales argentinos de principios de la década del 70 protagonizados por Sandro: *Muchacho* (1970), *Embrujo de amor* (1971) y *Siempre te amaré* (1971).

La capacidad de producir y reproducir representaciones de género vuelve al medio cinematográfico una tecnología de género (DE LAURETIS, 1996). Su funcionamiento puede entenderse de dos maneras: como lazo entre imagen fílmica y subjetividad del espectador/a, y como condensador de discursos sociales de época para la producción y reproducción de las representaciones. Se trata de explorar la forma en que el cine condensa los elementos culturales provenientes de diversos sectores de la sociedad: música, teatro, discurso político, delimitados por un discurso hegemónico (Marc ANGENOT, 2010) que está dado por el sistema sexo/género de una época, para la generación de representaciones de género heterogéneas y en tensión. Dichos elementos funcionan interactuando con tramas que organizan y dan diversos matices a la "acción masculina" dentro del filme (Hayden WHITE, 1998).

Particularmente, los filmes seleccionados parecen nutrirse de los tópicos propios de la trama clásica melodramática. Esta trama melodramática, con su combinación de conflicto y reconciliación, puede ser entendida como una matriz cultural latinoamericana que abarcó la producción cultural del cine, pero también de la música y la literatura, la cual "ayudó a elaborar formas de narrar la vida, los acontecimientos, las dificultades, las alegrías las ansiedades e incluso maneras de vivir y forjar la política" (Simone Luci PEREIRA, 2016, p. 25). En Argentina, durante la primera parte del siglo XX, la complejidad del melodrama se plasmó en su carácter clasista que antepone los valores morales de los pobres a las avaricias y desviaciones de los ricos.

Desde una perspectiva de género, se puede evidenciar dentro de este tipo de trama una masculinidad que debe sortear obstáculos y que, de una u otra manera, llega a la plenitud con una conciliación que no disimula las tensiones que la constituyen y la inspiran. En los melodramas musicales de los 60 y 70, estas características se articularon con escenas musicales en las cuales se reproducían los éxitos de los cantantes. Sin llegar a ser un musical hollywoodense, este tipo de filme argentino adquirió mucho de su complejidad con respecto a la exposición del cuerpo masculino en escena (mucho más en el caso de Sandro). En dichos fragmentos, el varón deja de ser el motor de la narrativa y pasa a convertirse en un objeto de deseo, rompiendo la distancia diegética y con ello la demarcación convencional de la diferencia sexual (Steven COHAN, 1993, p.47).

Emprenderemos el análisis de las representaciones y sus sentidos masculinos centrándonos en las tres figuras protagonistas dentro de las películas seleccionadas: el príncipe plebeyo (*Embrujo de amor*), el huérfano (*Muchacho*) y el deportista exitoso (*Siempre te amaré*). Las mismas establecen ritos de pasaje, donde se combinan de forma compleja erotismo, pasión, vulnerabilidad con moralidad. Revisaremos tanto la narrativa general de cada filme como las escenas musicales, su relación con la trama, el rol de lo femenino dentro de las mismas y las formas de presentar el cuerpo. También abordaremos las letras de los temas de dichas escenas para poder entrever qué sentidos de la masculinidad se potencian entre imagen fílmica y lírica melódica.

El príncipe plebeyo

Embrujo de amor es una película que cuenta la historia de amor entre un príncipe gitano y la doncella Sovira (Carmen Sevilla) del ducado de Estultus. Tiempo y lugar no son especificados, otorgando tintes de leyenda a la historia. El personaje interpretado por Sandro se llama Toxzo y si bien es el príncipe de la tribu de Sabad, sus rasgos físicos (pelo, piel, labios se combinan con trajes pegados al cuerpo, capas y botas) hacen evidentes marcas de clase y raza, otorgándole cierto exotismo a su masculinidad, la que, a su vez, es representada como libre, audaz y apasionada.

Estas características se dejan ver en las primeras escenas del filme, la primera cuando los jóvenes se conocen, y la segunda cuando el protagonista canta una canción en la feria gitana. En la primera escena, Toxzo realiza acrobacias con su corcel junto con sus compañeros en la feria; en ese momento llega la distinguida doncella y lo contempla fascinada al bajar de su carruaje. El espectáculo del que ella es festigo evidencia destreza en el control de los animales, que forma parte de una masculinidad exótica, algo también evidente en el filme *Gitano* de 1970, dirigido por Emilio Vieyra¹. En la segunda escena, para agasajar a los nobles en un primer contacto y presentarse ante la doncella, Toxzo sube a un escenario y canta *Yo soy Gitano*, un tema que resume los caracteres nobles del personaje, aunque su composición y arreglos (uso del redoblante, cuerdas y flautín) encajan más en las melodías propias de un castillo feudal que en un campamento

¹ Se trata de una escena musical inicial del filme donde el cantante aparece vestido solamente con un pantalón blanco recorriendo la playa sobre un corcel, mientras se escucha un tema que habla sobre la inmortalidad del amor.

gitano (ALONSO, 2016, p. 368). Sobre el escenario, el protagonista resume sus características: "señor de muchos caminos, amante y aventurero/soy de la raza gitana/ su príncipe y heredero". La letra adelanta que la virilidad del personaje girará en torno a tres pilares: libertad, pasión y orgullo. El carácter seductor apasionado queda claro cuando, intercambiando miradas con la doncella, el joven la interpela directamente cantando: "Peleo ante la injusticia y me rindo ante la belleza." En esta escena musical, la cámara oscila entre el primer plano del rostro, el plano medio y el plano contrapicado, el cual simula la visión de la doncella que se encuentra abajo del escenario y engrandece la figura masculina de Toxzo. Mientras los nobles poseen ropas anchas, el gitano se presenta durante la performance con una camisa abierta que deja ver parte de su pecho, un chaleco negro y pantalones ajustados. Esta exposición del cuerpo (también presente en los otros filmes) mediante indumentaria pegada al cuerpo puede vincularse a ciertas modas de la época, como las del blue jeans, que marcaban una fuerte ruptura entre los jóvenes y la generación precedente, provocando diversos discursos que alertaban sobre los peligros de un desdibujamiento de las barreras de género (MANZANO, 2009).

Siguiendo las reglas del melodrama, el amor entre los jóvenes es obstaculizado por los abusos que los nobles del ducado cometen contra la tribu nómada de Sabad. Los mismos se resumen en el enfrentamiento viril homosocial entre el noble Delipiz (Walter Kliche) y Toxzo. Ambos forman un triángulo de deseo con Sovira, donde el noble ocupa un lugar de obstáculo en la concreción del amor de los jóvenes. El "distinguido" hombre reacciona disgustado ante la performance orgullosa y sugerente del gitano arriba del escenario, percatándose de que ese "intruso" ha captado la atención de la joven deseada, iniciando su rivalidad. Se inicia así una validación homosocial constante entre ambos. Según Michael Kimmel (1997), en la sociedad androcéntrica los desempeños masculinos son evaluados por pares que comparten un modelo hegemónico de masculinidad. Más que una relación asimétrica entre clases o razas, parece evidenciarse un choque de masculinidades, donde el melodrama sabe utilizar a favor de Sandro (figura masculina indiscutible del momento) el juego de sentidos entre "hombre" como universal humano y "hombre" como varón viril. Las primeras escenas presentan al personaje de Sandro como un experto jinete, y es sobre esa capacidad que Delipiz intenta avanzar. Cuando el noble pretende comprar un caballo a la tribu, elige precisamente el corcel de Toxzo. Ante la pregunta de cuánto valía el corcel, el joven contesta: "no hay dinero que pague este caballo". El noble responde con tono despectivo: "todo tiene precio, gitano". Este acto de arrogancia desafiante hace que el personaje de Sandro conteste: "os equivocáis señor, solo tiene precio lo que está en venta". A continuación, le ofrece otro caballo, diciendo que es un príncipe. Delipiz lo rechaza, preguntándole al protagonista que si lo que ofrecía era un príncipe, ¿cómo calificaba al caballo que le pertenecía y no quería vender? El gitano lo mira desafiante y contesta: "Un rey. Y un rey no se vende." Hasta aquí el marco del desafío es mediante el sentido de Hombre libre vs noble, donde este último no merece el corcel por su arrogancia y abuso de poder, pero dicho sentido irá cambiando a medida que los roces se agudicen. Más adelante, en un encuentro comercial entre el duque, su corte y los gitanos, Delipiz insiste en comprar el caballo del protagonista y el gitano accede, pero a condición de que el noble se mantenga un minuto arriba de su corcel (capacidad de doblegar la naturaleza). Es importante la forma en que el gitano desafía al noble verbalmente: "Primero deberá el señor demostrarme si es lo suficientemente hombre...perdón, jinete como para montar y dominar a mi caballo". Es interesante pensar este desafío entendiendo al corcel como una extensión de la corporalidad del protagonista, como la marca más importante de su virilidad. Aceptando, el soberbio Delipiz termina cayendo del codiciado animal, quedando en ridículo frente a los presentes. Esto provoca que el duque mande a arrestar a Toxzo, encerrándolo en un calabozo por poner en ridículo a un noble. La virilidad cortesana parece no poder alcanzar a la gitana, la misma parece encarnar una masculinidad desbordada. Para Pablo Alabarces (2012), la marca gitana utilizada para explotar la figura de Sandro (y que el filme hace de ello su leitmotiv) sirve para desviar la fuerza del carácter plebeyo de clase que se desprendía de la figura del artista. En sus palabras: "Sandro antes que nada es un morocho del suburbano, y entonces la gitaneidad permite el escamoteo de la subalternidad de clase para reemplazarla por la subalternidad de etnia que, aunque discriminada, se reconoce como juego antes que como condena" (ALABARCES, 2012, p.106-7). El problema con este análisis es que desplaza la marca de género por la de clase y/o raza. Lo que Toxzo personifica es una forma de corporizar la hombría relacionada a la libertad, la audacia y la seducción, donde las marcas raciales funcionan como "excusas" de esas características. Un exceso de virilidad que se pone en evidencia al contraponerse con la masculinidad refinada del "villano" del filme, y que remite a las rupturas generacionales de la época en cuanto a encarnar la masculinidad y su sexualidad.

Finalmente, a pesar de su encierro, en una nueva audiencia entre los gitanos y el duque, el protagonista se niega a disculparse y pregunta cuál ha sido su delito. La pregunta incómoda al soberano de la comarca, el cual lo increpa molesto, afirmando que su actitud no es propia de un gitano. El joven acusado se defiende: "mi arrogancia no proviene de ser gitano, sino de ser un

hombre, único privilegio que no se hereda ni se compra". En esta frase parece apelarse nuevamente a la idea de hombre libre vs el privilegio nobiliario, pero su sentido cambiará cuando Delipiz intente explicarle al gitano que debe aceptar la ley del ducado: "Gitano, de ser tu un par mío, hubiéramos arreglado este entredicho a la manera en que lo imponen las reglas de un caballero". Toxzo aumenta la apuesta, contestando ingeniosamente: "perdón ¿es que acaso has dicho: 'un par mío'? ¿es que acaso vos no os consideráis un hombre?" Delipiz, ofendido, intenta abofetearlo con su guante, pero la reacción de los amigos del joven (levantan su puñal amenazando al duque y su corte) fuerza a que se realice un duelo a caballo entre, ahora sí, los dos hombres.

Es interesante analizar como la virilidad apasionada moralmente noble y desafiante tiene un momento de debilitamiento o interrupción cuando el joven es encarcelado. Es en dicha situación donde irrumpe otra escena musical que expresa la tragedia del amor apasionado, pero prohibido. Tomado de las rejas del calabozo, Toxzo entona las estrofas de *Como Romeo y Julieta*, canción compuesta por Fabio Espinoza e incluida en el disco EP² del filme. Apoyado frente a la ventana del calabozo el príncipe se lamenta "por qué si no hay razón/ y con tanta obsesión/ pretenden separarnos", mientras la joven doncella sale a su balcón atraída por la melodía y el canto. Esta balada pone en evidencia cómo el "tú y yo" propio de la lírica de la balada parece totalmente compatible con el "tú y yo" constituido por la pareja protagonista del filme. Balada y película manejan los sentidos melodramáticos del amor heterosexual, un amor apasionado por el cual vale la pena dar la vida: "Ya que no quieren ver nuestras almas unidas/juramos nuestras vidas con la muerte". En este encierro (físico y sentimental), el cuerpo del protagonista asume poses de abatimiento. Luego de cantada la balada, el príncipe se sienta en su cama y apoya su torso sobre sus brazos en una medianera del calabozo desesperanzado. La balada concluye con un recitado de la joven doncella. Sovira había arriesgado su reputación colándose en los calabozos disfrazada de soldado para estar junto a su amado y luego, al escuchar los lamentos del joven desde su balcón, triste, con su mirada perdida, recita: "ayer amaba los jardines y los grandes colores de las flores, ahora solo tengo entre mis manos ramas, pétalos, hojas y nada"; así la doncella termina la escena musical (su escena se hace con la orquestación del tema de fondo) explicitando su deseo y también su frustración. La inclusión de la doncella en la escena marca cierta distancia con un modelo femenino pasivo; de hecho, era Carmen Sevilla la que le daba cierta fuerza internacional al filme, por ende, su personaje debía ser un coprotagonista más que una "estrella de reparto". Es ella la que lo visita al calabozo, es ella la que le advertirá sobre los planes de los nobles contra los gitanos y, como veremos, será ella la que tendrá un rol importante en la última escena musical.

A pesar de vencer a su contrincante en el duelo, Toxzo y su gente siguen recibiendo el hostigamiento de los nobles, los que acusan a los gitanos de atacar y robar las propiedades de los aldeanos. Para peor, Sovira es recluida en un convento por su padre, una vez que éste descubre sus sentimientos por el protagonista. No obstante, antes de dejar la comarca, Toxzo y sus amigos encuentran a la doncella y, frente a la cruz, el gitano le pregunta si estaría dispuesta a jugarse por él, a lo que la joven contesta afirmativamente jurando su amor y emprendiendo una fuga junto a su amado y sus amigos. Una vez alejados del ducado, los dos sellan su amor mediante una boda gitana. Es allí donde irrumpe una extensa escena de baile que ensalza al amor heterosexual. La misma se musicaliza con el tema orquestal *Leyenda de amor gitano*, compuesta por el propio Sandro y Oscar Anderle. Durante la larga escena podemos ver al joven príncipe vestido con un traje blanco pegado al cuerpo y a la joven princesa con un vestido rojo de amplia falda (vestimenta que simboliza su transformación en gitana luego de concretarse la ceremonia del casamiento). La danza tiene dos partes: la primera, con la pareja como protagonista, donde los jóvenes se acercan y se distancian, se toman de las manos, y la segunda, donde, luego de que la mujer baila alrededor del varón, los jóvenes de la tribu comienzan a bailar formando un círculo. La diferencia sexual parece expresarse en momentos específicos para cada amante dentro de la danza, donde uno es el objeto visual del otro: En un momento el príncipe se arrodilla aplaudiendo a su amada que contonea su vestido al ritmo de la danza frente a él (figura 1). En otro, la joven aplaude los movimientos de su amado que

Figura 1



² Los EP (Extended Play) eran discos que contenían 3 a 5 canciones, y los sencillos que poseían duraciones cortas con un solo tema. El EP de *Embrujo de amor* fue publicado por la CBS en 1971 y constaba de cuatro temas, dos por cada lado del vinilo. En el lado A: *Como Romeo y Julieta*, y *El camino no es tan largo*; en el lado B: *Yo soy Gitano* y *Con tanto amor*.

baila en cuclillas (figura 2). La destreza mutua evidencia como el musical (inclusive en su versión melodramática latinoamericana) excede el esquema binario que vincula la masculinidad a la acción y a lo femenino a la contemplación (Laura MULVEY, 1999). Los sentidos de unión heterosexual que imponen sentidos binarios de género dentro de la escena no deben soslayar la forma en que

Figura 2



la corporalidad masculina se vuelve un objeto de contemplación en la performance descripta.

Por último, la concreción del amor no significa un sometimiento a la ley entendida como acceso a la vida adulta, sino más bien una victoria de ambos jóvenes sobre los obstáculos que los separaban y, mediante dicha victoria, la confirmación de la hombría del protagonista. Las filiaciones primordiales, los vínculos familiares que vehiculizan las tramas melodramáticas (Jesús MARTÍN-BARBERO, 1991), no tienen un peso relevante en la confirmación de la hombría de Toxzo, como sí la tendrán con Muchacho, el protagonista del próximo filme a analizar.

El huérfano

En el caso del filme titulado *Muchacho*, Sandro interpreta a un joven huérfano que vive con su abuela adoptiva en el delta del Tigre. La abuela (Olinda Bozan) es la capitana de un barco turístico en el cual el protagonista se desempeña como músico para entretenimiento de los pasajeros. En el filme, la masculinidad se presenta exótica no por una referencia racial explícita, como el caso anterior, sino por una asociación visual y narrativa entre la exuberancia del entorno y su masculinidad. La misma presenta marcas eróticas, como se puede ver en las escenas donde los paisajes amplios del delta del Tigre son acompañados por imágenes del protagonista en shorts apretados de color rojo o negro, nadando o realizando trabajos. La estética va de la mano de la narrativa, como dijimos, la moral del personaje está basada en los “dones naturales” que el entorno y su abuela le otorgaron. Sentidos de naturaleza que parecen subrayarse mediante el tema de apertura del filme *Las colinas del amor* compuesta por Sandro, Anderle y Techeiro. Un tema de estilo folk (con guitarras y violines) que acompaña las imágenes del Delta del Tigre³. La letra prefigura cierta melancolía del personaje (la voz de Sandro es la voz de Muchacho) por la ausencia del amor, como en la estrofa “el tiempo, la gente/ saluda y va/sonriendo al presente/ y tú no estás”. Más adelante, el tema pone al paisaje como escenario del amor: “colinas del amor/nos vieron caminar”; luego es ese paisaje el que acompaña el desamor: “y el ombú se quedó/ sin sombras para dar/no sé por qué no estás”. El tema enlaza la naturaleza a la pasión, y esta con la soledad inicial del protagonista.

Soledad que no durará mucho, obviamente: en uno de los viajes turísticos, el joven conoce a Marta (Irán Eory), una muchacha de clase alta de la cual se enamora. La joven se fija en él, mientras Muchacho reparaba la chimenea del barco turístico. La cámara toma el lugar de la mirada de Marta, volviendo un objeto erótico el cuerpo del galán, con su torso desnudo y manchado de grasa, no solo para el personaje de la joven sino para los y las espectadores/as. En una entrevista reciente una seguidora del artista, interrogada sobre las películas de su ídolo, resaltaba el encanto visual de la figura de Sandro dentro de las mismas: “Miro las películas de cuando era jovencito y digo ‘¡qué hermoso era!’” (Marisol DE AMBROSIO, 2013, p. 82)

Esa masculinidad humilde y trabajadora se amalgama con lo exótico: él es el oriundo del delta, conoce su naturaleza y aprende de ella; esta cualidad le otorga una capacidad de seducción, donde virilidad y naturaleza pueden sortear o desafiar las diferencias de clase, atrayendo el deseo de Marta. Luego de impresionar a los turistas (y en especial a las muchachas) con su canto, una joven le pregunta quién le ha enseñado a cantar, y Muchacho responde (vestido con un short apretado y una camisa negra): “El mismo que le enseñó a los pájaros. ¿Nunca pensaste que el mejor maestro de lo bueno es la naturaleza? Y además todo lo da gratis”. De pronto, una recién llegada, Marta, repregunta “¿Hasta el amor?”. Sorprendido, el joven gira hacia ella (en un juego de plano y contraplano que resalta las miradas deseantes) y luego de contemplarla, responde: “Todo lo noble

³ El filme tuvo su EP de la CBS en 1970, el cual traía en el lado A: *La vida sigue igual, Te propongo* y en el lado B: *Mi barca y el río* y *Qué tarde la de esta tarde*. También el filme contó con un Long Play en el mismo año y que constaba de 11 temas, entre los cuales se encontraban *Colinas del amor, Ave de paso, o Trigal*.

es amor, la abeja en la flor, la lucha desesperada del dorado por no morir, el sauce acariciando con sus ramas el agua, todo". Esta virilidad que apela a "los dones de la naturaleza" habilita metáforas donde masculinidad y libertad se combinan en discursos vinculados al sexo y el amor, como se evidencia en la escena musical donde se escucha el tema *Ave de paso*. En la misma, Muchacho aparece vestido de camisa azul y pantalón blanco ajustado, bailando mientras toca la guitarra arriba del barco amarrado al puerto. El joven incluso llega a danzar sobre la chimenea de la embarcación (Figura 3). La destreza física acompaña el sentido de libertad sexual varonil que posee la letra en estrofas como "luego de volar/ me detendré a descansar en el ocaso/ en otros brazos". El que vuela (el que baila) no puede ser atrapado fácilmente, "y al salir el sol continuaré y me escaparé de tu abrazo/ ave de paso". Sin embargo, la idea de escapar deja entrever un otro femenino activo del cual hay que huir. Bailar, volar remite a acciones que parecen exclusivas del varón, pero dicha destreza parece limitada por la soledad (como nos había adelantado el tema *Colinas del amor*), el cuerpo de muchacho se presenta aislado en el techo de la embarcación ante la mirada y el goce de una multitud que baila al ritmo de la canción arriba del muelle.

Figura 3



La distancia entre Muchacho y el público es similar a la distancia de los amantes. En una escena en donde, invitado a una fiesta en casa de Marta, el joven entona el tema *Trigal*, sentado frente la muchacha con una camisa abierta en el pecho y rodeado de sus amigos, el protagonista entona las estrofas del sugerente tema. La canción denota un tinte erótico tanto en su ritmo, que mezcla bossa nova y beat, como en su letra: "Trigal, donde mis manos se dilatan/ se comprimen y arrebatan/ (...) dame el trigal de tus amores/ para calmar viejos ardores (...) dame tu surco y dame vida." Del mismo modo que en *Ave de paso* la naturaleza como metáfora es nuevamente usada, en este caso para referirse al pubis femenino y el deseo del amante masculino. Dichos versos son acompañados por primeros planos del rostro del protagonista que mira sugerente a la muchacha que se encuentra enfrente de él, y el primer plano de la joven balanceándose en su silla estimulada por el ritmo, esbozando así un clima erótico que nunca logra consolidarse del todo por el abuso de ciertas tomas en primeros planos de otros invitados que no poseen ninguna relevancia. En esta escena se intenta aludir a una intimidad juvenil constantemente obstaculizada, similar a las que evocaban las letras del rock de la época que, según Andrea Andújar (2009), presentaban erosiones a las pautas tradicionales vinculadas a las relaciones sexuales entre los jóvenes de la época. Sandro conserva la provocación del rock no solo en la performance corporal, sino también en su lírica. Si prestamos atención podemos evidenciar cómo en la letra de *Trigal* se constituye una alusión erótica a un cuerpo femenino que es demandado por el deseo masculino. Un deseo que no "toma" lo que dicta su ansia, que no puede concretarse sin "pedir". Esa dependencia es lo que podría definir a Sandro, según Sergio Pujol (2010), como un "suplicante de amor". A la hora de analizar la letra del tema, el autor expone que: "En efecto, Sandro es un suplicante del amor, que siempre pide con metáforas más o menos delicadas. Este registro de poesía Lugoniana no tapa la demanda sexual" (PUJOL, 2010, p. 220).

Los sentidos de una masculinidad vulnerable se hacen presentes en la escena del cortejo con *Trigal* y en la de la muerte de la abuela hacia el final del filme: llantos, suspiros, pedidos otorgan a la performance erótica un fuerte sesgo melodramático apasionado que circulaba tanto en los filmes como en las canciones melódicas. Según Alejandro Madrid, las canciones románticas o baladas como la analizada requerían una actuación del baladista centrada en los tonos dramáticos de la obra, así algunos artistas "desarrollaron un estilo de canto afectado que evocaba llantos o gemidos" (MADRID, 2016, p. 51). Esta virilidad exótica y vulnerable gira en torno a un conflicto de identidad: su simple apodo (Muchacho) reemplaza un nombre y denota una situación de orfandad que se ha ido subsanando mediante la relación con la abuela adoptiva.

El tópico de orfandad e hijos ilegítimos ha sido uno de los más importantes dentro del melodrama argentino clásico de las décadas del 30, 40 y 50. Los mismos exploraban el peso del estigma que pesaba sobre los huérfanos o hijos extramatrimoniales y ensayaba resoluciones felices por medio de la trama (Isabella COSSE, 2006). En el filme, la identidad del protagonista nunca es revelada, es la relación con la abuela adoptiva la que terminará dándole un reconocimiento al joven protagonista. La virilidad es fruto de un camino de autodescubrimiento motorizado, por un lado, por la relación entre el protagonista y la capitana, y por otro, obviamente su atracción hacia Marta. En primer lugar la mutua atracción de los jóvenes desencadenará los celos de la abuela, que se opone y conspira contra el encuentro de ambos. A pesar de su edad,

la abuela, en la primera parte del filme, resalta como una figura de autoridad que se irá “apagando”, a medida que el protagonista vaya madurando en su hombría. La capitana cumple el rol de un personaje que otorga virilidad cumpliendo una función narrativa vinculada a lo que Vladimir Propp denominaba *donante*. El personaje femenino donante es un resabio de historias vinculadas a sucesiones de mando antiguas en las cuales el rey otorgaba poder a su yerno mediante la princesa. Al producirse el paso de esa forma de transmisión del poder a otra vinculada a sucesiones hereditarias de padres a hijos, la figura de la princesa fue devaluándose, transformándose en un donante, un sujeto cuya única función era poner a prueba o develar las cualidades del héroe (DE LAURETIS, 1992). Particularmente el personaje de Bozan llevará a cabo dicha función mediante dos caminos: el primero, obstaculizar para más tarde celebrar el amor de los jóvenes, y luego morir, dando una herencia material que funciona como confirmación del parentesco no natal y ascenso social.

Con respecto al lazo familiar, si en un primer momento es la anciana mujer, movida por los celos, la que entorpece la relación entre Muchacho y Marta diciéndole a ésta que el joven tiene novia, luego lo consentirá confesando la verdad e interpretando la unión de los jóvenes como la forma en que el protagonista puede volverse todo un hombre. Esta última interpretación del amor juvenil está plasmada en la escena en donde, dentro del barco turístico, la abuela conoce a la madre de Marta y a sus amigas de la ciudad. Observando a la joven pareja, una de las mujeres le pregunta a la anciana: “¿Estudia su nieto señora?” A lo que la capitana responde: “Mi nieto estudió a leer de corrido, a escribir sin faltas de ortografías, a hacer cuentas sin trampas ni dedos, hacer fuego sin fósforos, a nadar como un dorado y es limpio, humilde, valiente y leal”. La descripción condensa el ideal masculino popular encarnado por el personaje y reconoce el rol parental. Ante la insistencia de las mujeres sobre su formación académica mediante la pregunta “¿Y qué título tiene?”, la capitana afirma: “Y mire, por lo que estoy viendo [los jóvenes se empezaban a abrazar] se recibe pronto del más difícil de todos los títulos: de hombre.” En estas palabras, la capitana explicita el rito de pasaje melodramático que sintetiza el filme. Ante los ideales de las mujeres de ciudad que en su indagación prefiguran una masculinidad “formada académicamente” como sinónimo de éxito y ascenso social, la capitana impone otra, vinculada a la autosuficiencia y cierta superioridad moral. Esta contraposición de valores también parece derivarse de la cultura clasista melodramática que era propia de la cultura de masas argentina marcada por Mathew Karush (2013). Según el autor:

el potencial contra hegemónico del melodrama se vio acentuado por su insistente orientación clasista. El anti elitismo visceral del melodrama argentino frecuentemente pesaba más que cualquier lección sobre la necesidad de someterse a la moral convencional y a la jerarquía social.” (p. 24)

La concreción de la unión heterosexual y el ascenso social es facilitada por la capitana a través de su muerte, que deviene en herencia. El desencadenante de su fallecimiento se explica por sus problemas de salud vinculados al alcohol, problemas que atenúan el carácter autosuficiente del personaje. Al ir empeorando la condición de la mujer, el joven se ocupa de su cuidado y del mantenimiento de la lancha turística. En otra escena musical, a pedido de la anciana, Muchacho la lleva a pasear en el barco a modo de último viaje de la capitana. Tiernamente el joven coloca el sombrero en la cabeza de su abuela, y entona *Pobre mi madre querida*⁴ de José Betinoffi, una canción muy popular en el mundo del tango, que habla sobre los sacrificios y sufrimientos que recaen sobre una madre: “pobre mi madre querida/cuanto disgustos le he dado/cuanto veces escondida/llorando triste y vencida/en un rincón la he encontrado.” Los primeros planos del cantante afligido por la condición de su abuela se contraponen a los de la anciana que, agonizante, escucha a su nieto. La voz de Sandro presenta inflexiones dramáticas, su voz se quiebra por el llanto mientras advierte: “hijos que madres tenéis oíd esta voz que retumba/quererla mucho debéis.” Finalmente termina llorando arrodillado en las piernas de la capitana ya fallecida, exclamando “mamá”. Se trata tanto de la confirmación de su lazo familiar con la anciana, que sutura el conflicto de su orfandad, como de un distanciamiento natural de dicha figura maternal. La muerte viriliza al protagonista mediante la herencia que, ahora sí, su madre adoptiva le deja y le permite ascender socialmente para alcanzar a Marta.

La herencia es el “regalo” con el cual muchacho puede “vencer” o “sortear” otro gran obstáculo para concretar su amor: el padre de Marta. El importante hombre de negocios de la ciudad conoce al protagonista en el bote de la capitana. Más tarde, se entera de que es ese “bofoero” (así lo define) el que está saliendo con su hija y lo echa de la casa, oponiéndose a la unión de ambos jóvenes. Solo el ascenso social del protagonista puede acercar a los enamorados nuevamente y concretar su vínculo. Una vez vuelto millonario, Muchacho realiza una fiesta a la que invita a Marta y su familia. Es en esta exclusiva fiesta en donde ambos jóvenes realizan un baile de a dos que, de manera similar a *Embrujo de amor*, parece celebrar la unión heterosexual. El protagonista se presenta de esmoquin, marcando el tránsito de la clase popular a una clase

⁴ El tema se agregó como quinto tema del lado B del longplay *Temas de su película muchacho* de 1970.

superior, de la sensualidad a la sofisticación, de la juventud a la adultez. Este tránsito de estilo masculino también remite al gran pasaje artístico que llevó a Sandro del rock and roll a la música melódica. Según Alabarces (2012), “La campera negra rockera queda guardada en el ropero, desplazada por el esmoquin o el traje, los moños y la corbata...” (p. 109). De hecho, en el poster promocional de *Muchacho* se aprecia al protagonista con dicha indumentaria. Los jóvenes se encuentran bailando en el centro de un círculo de pares, quienes los alientan y también se mueven al ritmo de la música. Ambos protagonistas bailan juntos apretados por momentos y separados contemplándose mutuamente. La cámara capta en primeros planos la destreza de ambos para el baile de forma similar que en la boda gitana de *Embrujo de amor*, habilitando tanto la mirada deseante sobre Sandro como sobre Marta. A pesar de que el esmoquin puede denotar cierto recato, el cuerpo de Sandro no se priva de realizar una danza solitaria donde los movimientos pélvicos resaltan mientras todo su cuerpo gira sobre su eje (Figura 4). En esta escena es notable el peso del grupo de pares que bailan un ritmo alegre separado de los adultos que los miran. La juventud aparece como una marca de movimiento y alegría que genera el contexto para la danza de la pareja. En la última escena, ante los ojos de un sorprendido padre, los jóvenes escapan de la mano hacia la lancha de la capitana donde concretan el beso que no habían podido darse desde que se conocieron. Se pone un punto final a un rito de pasaje que vuelve a parecerse a una victoria más que a un “disciplinamiento”, más que lecciones que aprender, en la historia de *Muchacho* parece evidente el peso del descubrimiento de la identidad (por medio del personaje de la abuela), una identidad que enlaza hombría con ascenso social garantizando la unión heterosexual. Esto cambiará en el tercer caso: el deportista exitoso deberá aprender una lección importante antes de poder “recibirse” de hombre.

Figura 4



El deportista exitoso

El rito de pasaje masculino presente en *Siempre te amaré* difiere del de los dos filmes anteriores, debido a que su eje se establece entre dos modelos de masculinidad: el juvenil exitoso y engeído en contraposición del maduro, calmo y sabio. En la primera parte de la película, el protagonista es un exitoso corredor de coches de una importante escudería. Su procedencia humilde hace que compense la desigualdad que siente con su exclusivo entorno, con una personalidad arrogante y desafiante. Es en este contexto donde la validación homosocial cobra una importancia crucial: su extraordinaria pericia en el manejo de autos de competición lo lleva a constantes roces con sus compañeros de escudería y hasta con el propio líder de la misma. En una reunión con los amigos de su amante, Elisa (Elena Sedova), uno de los invitados Marcelo (Alberto Mazzini) señala la soberbia del corredor a lo que el joven lo desafía a manejar un coche de carrera juntos. Fernando logra humillar al muchacho luego de pisarle el acelerador con su propio pie obligándolo a manejar el coche a la velocidad habitual de una competencia, velocidad que Marcelo, obviamente, no puede manejar. Un primer plano capta la cara del protagonista sonriendo yuxtapuesto a otro donde se ve su pie sobre el de Marcelo y la cara preocupada de éste intentando en vano mantener el control. El contrapunto de primeros planos deja en claro cierta superioridad viril del protagonista sobre su “contrincante”; mientras la cara de Fernando parece concentrada e incluso divertida, la de su acompañante presenta síntomas de pánico como sudor y ojos desencajados. Finalmente, Marcelo desesperado le grita al protagonista “Pará pará”, sacando las manos del volante colocándolas en su cara en un, ahora sí claro, ataque de pánico. La humillación se completa cuando al salir del auto el joven derrotado no puede sostener la mirada ante Fernando. Ha aprendido la lección: no puede compararse con un “campeón de raza”. Se repite la idea de una masculinidad ingobernable, salvaje que encarna hazañas que otros no pueden realizar, como también sucedió con Toxzo y el noble Delipiz, en *Embrujo de amor*.

La necesidad de Fernando de medir constantemente su virilidad lo lleva a desafiar al dueño de la escudería Enzo Minelli (Alfredo Iglesias), seduciendo a una madura mujer que su jefe pretendía. Si en el primer caso el desafío resalta la valentía del protagonista, en esta seducción se ponen en juego sentidos clasistas/etarios dicotómicos vinculados a una masculinidad rica mayor que seduce por dinero y posición; y otra masculinidad juvenil que seduce por capacidad propia, sin mediar posesiones ni riquezas. Ante la “decadente” seducción del poder propia de los hombres de la generación precedente, parece levantarse una más legítima que obtiene lo deseado por

derecho, encarnada en Fernando. Él mismo lo deja en claro cuando la mujer le pregunta, en el momento en que él la abandona, qué quiere demostrar: “Que soy más fuerte que Enzo Minelli. Y lo que él consigue con dinero, o figuración, yo... bueno... está claro ¿no?” Se trata de un antihéroe que se abre camino en un mundo hostil como parece dejar entrever cuando Elisa lo increpa sobre su actitud y él responde: “Nací cerca de aquí (...) yo vengo de abajo, entendés. Vengo del barrio, de lo humilde, de lo común (...) Si a veces hago cosas que lastiman es sencillamente porque no estoy preparado para actuar con gente de tu clase.”

Esta actitud desafiante es remarcada por escenas musicales donde se subraya la independencia afectiva del protagonista y su capacidad de seducción. La primera es *Dejalo ya*, canción con reminiscencias latinas (tambores, bajo y trompetas marcan un ritmo similar al candombe), compuesta por Sandro y Anderle que sirve para presentar las características desafiantes del protagonista dentro del filme. Se constituye mediante esta escena un espacio exclusivamente juvenil en el que el cuerpo masculino funciona como el centro siempre del espectáculo. Sentado con pequeños tambores entre sus piernas, vestido con una remera naranja, el protagonista lleva el ritmo de la canción con el movimiento de sus hombros, ante la fascinación de los y las jóvenes que lo acompañan con palmas. Los planos generales de la reunión se vuelven primeros planos del protagonista, mediante zoom, que resaltan su mirada desafiantemente erótica y sus gestos y miradas hacia sus acompañantes mujeres, las cuales responden con agrado al ritmo y las insinuaciones.

En otra escena, mientras maneja su Corvette Stingray hacia una lujosa discoteca, el protagonista canta *Si tú te vas*, uno de los temas bailables de la dupla de compositores que Sandro formaba con Anderle que, en su lírica, expone la confianza del joven ante cualquier posibilidad de abandono, como en los siguientes versos: “Si tú te vas/ igual te quiero/ no desespero/ ya volverás. Pues tu naciste para amarme no has de dejarme/ya lo veras. (...) porque te quiero/ con tanta fuerza/ que ya no puedo más.” Confianza y control sobre sus propios sentimientos que se complementan con su capacidad de manejar un auto deportivo de primer nivel de color rojo. Si a esto se le suman los primeros planos del rostro del joven, es evidente una dosis de erotismo que termina de definir el carácter del personaje. Erotismo que continúa remarcándose en la escena posterior donde Fernando capta la atención de todo el club bailando con una joven el tema *Voy a abrazarme a tus pies*. La cámara varía del plano general, al medio y primer plano donde la figura de Sandro resalta por sobre la de su desconocida acompañante. Así, se pone en primer plano la destreza del protagonista en el baile, los rasgos sensuales y los gestos desafiantes de su rostro mientras su cuerpo se marca por una ajustada indumentaria juvenil (pantalón y camisa negra) (Figura 5). Una vez más la juventud protagoniza un espacio concreto vinculado al goce y el espectáculo. A diferencia de *Muchacho*, este contexto juvenil parece marcado por la sospecha del vicio y los excesos. En sintonía con la autonomía física masculina que desprende la danza del personaje, el tema en cuestión expone una ambigua independencia afectiva: “Voy a abrazarme a tus pies/ para pedir que me dejes. (...) Tantos cosas han pasado/ que el amor se fue muriendo/ y por eso vida mía/ que me dejes estoy pidiendo”. La ambigüedad marcada por la necesidad de pedir la ruptura es similar a la actitud demandante que analizamos en *Trigal*. Se trata de nociones de vulnerabilidad masculina que garantizaban el éxito de la música melódica.

Figura 5



El sentido padeciente de masculinidad se exagera en la narrativa del filme, una vez ocurrido el accidente automovilístico que deja a Fernando ciego y psicológicamente parálítico. El mismo representa un paréntesis en la virilidad del protagonista, una profunda prueba que conlleva una revisión de su actitud. Al llegar a un exclusivo hospital cordobés dirigido por monjas, el protagonista encuentra que su actitud arrogante ya no causa el mismo resultado: maltratar a los o las demás solo aumenta su aislamiento. Cuando Dolores (Alicia del Solar), la enfermera que lo atiende le comenta que estaba interesada en ser su amiga, Fernando reacciona de manera tradicional a su forma de ser: “Nunca tuve amigas, nunca. Y no pienso cambiar ahora.” Por esto, la joven lo deja solo, su ceguera no le permite percatarse de la ausencia de la muchacha y exclama: “Pero de cualquier manera, gracias por ofrecérmelo”. Fernando termina hablando solo, como parece darse cuenta inmediatamente luego de pronunciar su frase, y exclamar “¿Dolores?, ¿Dolores?” Finalmente, amargado se reprocha: “Qué imbécil”. En otra escena en donde el protagonista se niega a comer públicamente en el comedor del instituto, porque no quiere dar lástima, la madre Encarnación (Olinda Bozan) le advierte: “Aquí todos tenemos suficientes problemas para andar pensando en eso.” Este proceso parece imponer una nueva dicotomía sobre el cuerpo masculino: el pleno y el discapacitado. El cuerpo masculino con discapacidad ocupa, en el filme, el lugar de padecimiento,

de tragedia individual y también del aprendizaje. Se trata de sentidos que han circulado en el melodrama latinoamericano tanto en sus formatos filmicos como en los de telenovelas, mediante tres tópicos recurrentes: "a) percibir la discapacidad como un suceso terrible, b) reducir su abordaje a los procedimientos médicos y a los procesos de rehabilitación y c) alimentar la ideología de la normalización." (Gloria BERMÚDEZ JAIMES, 2007, p. 117). Estos sentidos de desvirilización también se transmiten mediante una escena musical donde Fernando canta la triste balada *Noche de amantes* en el patio del hospital rodeado de pacientes, enfermeros y amigos. Las tomas de cuerpo completo y en movimiento se transforman en tomas de planos generales medios y cortos que captan al joven en su silla de ruedas tocando en su guitarra los acordes de la balada. Desde el punto de vista lírico, ésta nos presenta a un amante abandonado, alejándose de la autosuficiencia, que reconoce su pesar producto de la ausencia de la amada. "Noche de noches pasadas, cuando tu amor yo tenía/ si hay una ley sobre amores/ te juro no lo sabía. Pero ante tanta ignorancia/ Dios justo me ha sentenciado/ habrá una ley sobre amores/ porque soy un condenado." La escena subraya la idea de condena de la segunda parte del filme, creando una atmósfera de impotencia masculina. Sin embargo, se trata de una impotencia relativa, debido a la capacidad intacta del personaje de llamar la atención con sus atributos, en este caso su voz.

La virilidad desbocada aparente en la primera parte del filme solo puede recibir y conocer el verdadero amor mediante su interrupción, mediante una masculinidad padeciente, pasiva, discapacitada. Es solo en esta condición donde aparece el amor, pero ya no como generador de conflictos, sino como conciliador. Las atenciones, la paciencia y la dulzura de la joven enfermera Dolores despierta "nobles" sentimientos amorosos apartados de las insinuaciones eróticas y las conquistas fugaces de la primera parte del filme. Este desenlace dramático también se evidencia en diversas telenovelas latinoamericanas. Se trata de una característica propia de la representación del varón con discapacidad: el encuentro del protagonista con una "diosa"; la misma

es el modelo de todos los modelos de belleza, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrenal y no terrenal de todos los héroes. (...) El encuentro con la diosa marca para los personajes con discapacidad el aviso de que esta dificultad podrá ser superada gracias a los efectos del amor. (BERMÚDEZ, 2007, p. 127)

De alguna manera, Dolores posee un rol de donante de virilidad al igual que la capitana en *Muchacho*, pero mientras la anciana realizaba dicho rol otorgando identidad al protagonista, la joven enfermera lo hace poniendo en cuestión la identidad arrogante del protagonista y enseñándole otra forma de ser.

Esta asociación entre recuperación física, aprendizaje y amor heterosexual se puede ver claramente en una escena donde el joven busca impresionar a la muchacha que ha cautivado su corazón. A solas con ella, intenta dar unos pasos para terminar en el suelo. Frustrado, le pide a Dolores que llame a su enfermero personal y que ella se retire, pero la muchacha le insiste con que está curado (había logrado dar unos pasos antes de su caída). Enojado por la actitud desafiante de Dolores, el protagonista exclama: "¿Qué pretendés? ¿Que sea así?" La joven le contesta: "Que tengas coraje, que te levantes y camines". "Jamás fui un cobarde", arremete Fernando sintiéndose desafiado. La muchacha replica: "Seguro, cuando había muchos para aplaudirte. Pero ahora estás solo." Ante la persistencia de la actitud "derrotista" del protagonista, la enfermera aumenta la apuesta diciéndole: "Te estoy esperando, cobarde". Con esa provocación el protagonista saca fuerzas para levantarse del piso, ponerse de pie y, caminando unos pasos, terminar abrazado a Dolores. La discapacidad melodramática suspende la cuestión vinculada a la diferencia de clase, y lleva a un desenlace donde recuperación física, amor heterosexual y ascenso social coinciden.

Una vez recuperado, el joven automovilista dará paso al hombre dueño de la escudería y fiel pareja de Dolores. Este es el momento último y definitivo de la representación masculina dentro del filme.

Consideraciones finales

Los filmes analizados son buenos ejemplos de cómo el fenómeno Sandro encontró en el cine la potencialidad de condensar los sentidos de masculinidad que, mediante las marcas de juventud, clase y raza, encarnó una corporalización novedosa de lo masculino. La misma jugaba con los límites del discurso hegemónico de la época, vinculados a la forma de tramitar la corporalidad masculina y su sexualidad. El melodrama musical permitió elaborar un espectáculo donde la narrativa, con sus tópicos vinculados a las tensiones por las diferencias de clase y/o raza y las historias de amor heterosexual, se combinaron con los sentidos circulantes en la música melódica de la época vinculados a una masculinidad apasionada y ambigua.

Desde un punto de vista narrativo, los tres casos constituyen ritos de pasajes con matices de una masculinidad incompleta a otra plena, coronada por la unión heterosexual. En el caso de *Toxzo*, se evidencia un orgullo viril donde se confunde el sentido de la palabra "hombre".

Constantemente, en su revalidación viril, el personaje juega con los sentidos de hombre entendido como sujeto libre, y hombre como sujeto viril frente al noble Delipiz. Este juego es el que le permite atacar y vencer a su contrincante, es la puesta en cuestión de la virilidad del noble la que desestructura su poder. Esta puesta en cuestión gira en torno al caballo, su manejo, la posibilidad de adueñarse de los caminos y por supuesto de los corazones de las mujeres. La concreción de su romance con Sovira es, de forma literal, la celebración de la heterosexualidad juvenil. Celebración que también encontramos en *Muchacho*, pero donde las coordenadas de la virilidad exótica se trasladan de la identidad étnica (la del gitano) a la de la naturaleza como espacio donde cuerpo y pasión se entrelazan. En este filme, la masculinidad está atravesada por la cuestión de la identidad: el rito de pasaje se articula alrededor de la búsqueda de identidad del protagonista. La misma solo es obtenida con la “donación” en forma de herencia material y muerte de la abuela adoptiva que le permite ascender socialmente y concretar su romance con Marta. Romance heterosexual que también se celebra mediante el baile juvenil. Toxzo y Muchacho logran conciliarse con el mundo manteniendo su “esencia”, sus rasgos morales vinculados con la bondad, la pasión y el orgullo, logran vencer los obstáculos. Diferente es el caso de Fernando, cuyo rito de pasaje implica una “revisión” de su pasado y un cambio de actitud que le permita acceder a una masculinidad adulta. Este pasaje solo es posible mediante el periodo de padecimiento donde conoce a Dolores, y la redención del amor heterosexual. Aquí se opta por dejar a un lado la celebración y dejar que el vínculo funcione como “moraleja moral”.

En los tres filmes, el cuerpo masculino es un espectáculo a resaltar: Sandro nada en el río, corre carreras, es jinete, trabaja en diversas labores, constituyéndose así en un sujeto de acción que habilita a la identificación. Pero ese mismo cuerpo es el que se presenta de forma sugerente con sus ropas pegadas al cuerpo, bailando o posando ante la mirada de otro (personaje, público o ambos), tornándose un objeto de deseo. La combinación de la exposición corporal con la performance de la voz y las letras de los temas en las escenas musicales termina por configurar la ambigüedad de su masculinidad. En este tipo de escenas se establecen sentidos de amor y sexualidad heterosexuales, exigiendo una performance apasionada por parte de Sandro que, a su vez, es inseparable de la performance de los cantantes melódicos de la época. La exposición masculina vinculada al canto y al baile está enlazada directamente con la ambigüedad existente entre los roles tradicionales de sexo/género y la masculinidad sensible que proviene de las canciones románticas. La carga emotiva propia de la performance de la balada romántica cargada en la voz se “extiende” sobre todo un cuerpo que transmite emociones y deseos. Los cuerpos masculinos de los tres protagonistas de los filmes rompen la diégesis del filme para volverse objeto de la mirada del espectador/dora, expresando una pasión romántico sexual que los excede y los torna vulnerables. Esta performance apasionada es subrayada por las letras de los temas que se escuchan, que evidencian rastros de una masculinidad siempre demandante, que entra en tensión con nociones hegemónicas de la masculinidad sin contradecirlas directamente.

Por otro lado, la figura femenina dentro de los filmes evidencia roles vinculados al otorgamiento de virilidad al protagonista. El caso más claro lo encontramos con la abuela adoptiva de muchacho. Es ella la que primero obstaculiza su relación con Marta para después “bendecirla” y, una vez fallecida, otorgarle una identidad al protagonista que va de la mano de su ascenso social. Algo similar ocurre con la enfermera Dolores, la cual le enseña a un padeciente Fernando valores como la humildad y el amor romántico.

En definitiva, y para terminar, dentro de tópicos que provenían de la cultura de masas clasista argentina y del boom de la música melódica, el cuerpo de Sandro irrumpe como un modelo novedoso y ambiguo de masculinidad que abarcaba diversos medios de comunicación que tensionaba los modelos precedentes, constituyendo un fenómeno de masas.

Referencias bibliográficas

ALABARCES, Pablo. “Gitanos y bombachas”. En: ALABARCES, Pablo. *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.

ALONSO, Pablo. *La música de Sandro. Como se hicieron sus canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016.

ANGENOT, Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

ANDÚJAR, Andrea. “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los 70 batallas, telenovelas y rock and roll”. En: ANDÚJAR, Andrea; D’ANTONIO, Débora; LOZANO, Fernanda Gil; GRAMMATICO, Karín; ROSA, María Laura (Comps.). *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2009. p. 149-169.

- BERMUDEZ JAIMES, Gloria Isabel. *Representaciones de la discapacidad en las telenovelas colombianas que transmiten los canales privados de cubrimientos nacional*. Tesina (Maestría en discapacidad e inclusión social) Universidad Nacional de Colombia, Inédita. 2007.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- COHAN, Steven. "Feminizing the song-and-dance man. Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical". En: COHAN, Steven; RAE HARK, Ina. *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Londres: Routledge, 1993. p. 46-70.
- CONNEL, Raewyn; MESSERCHMIDT, James. "Maculinidade hegemônica. Repensando el conceito". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.
- COSSE, Isabella. *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, Universidad de San Andres, 2006.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, Teresa. "Tecnologías de género". *Rev. Mora*, Buenos Aires, n. 2, p. 6-34, 1996.
- DE AMBROSIO, Marisol. "El amor por el amor mismo. Un relato de fanáticas y fanáticos de Sandro". Tesina (licenciatura de la Carrera de Comunicación) Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Inédita. 2013.
- ESPAÑA, Claudio; MANETTI, Ricardo. "El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis". En: BURUCÚA, José. (Dir.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. p. 235-314.
- KARUSH, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2013.
- KIMMEL Michael. "Homofobia, temor vergüenza y silencio en la identidad masculina". En: VALDÉS, Teresa; OLAVARRÍA, José (Eds.). *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional, Ediciones de Las Mujeres, n. 24, 1997. p. 49-63.
- MANZANO Valeria. "Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early-1960s Buenos Aires". *Journal of the History of Sexuality*, University of Texas Press, v. 14, n. 4, p. 433-46, October 2005.
- MANZANO Valeria. "Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires (1958-1975)", *Journal of Social History*, v. 42, n.3, Oxford University Press, spring, p. 657-676, 2009. Doi: <https://doi.org/10.1353/jsh/42.3.657>.
- MANZANO, Valeria. "Ha llegado la nueva ola musical. Música, Consumo y Juventud en la Argentina 1956-1966". En: COSSE, Isabella; FELITTI, Karina; MANZANO, Valeria. *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2010. p. 19-60.
- MADRID Alejandro. "Más que 'fontas canciones de amor': Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970 y 1980". En: TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Martha; SIMONE, Luci Pereira. *Canção romântica intimidade, mediação e identidade na América*. RJ: Latina Folio digital, 2016. p. 47-71.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires: Ediciones G. Gili, 2.ª edición. 1991.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Eds.). *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, [1975] 1999. p. 365-377.
- ORMAECHEA, Luis. "Las comedias familiares en el cine argentino". En: ANDÚJAR, Andrea; D'ANTONIO, Débora; DOMÍNGUEZ, Nora; GRAMMÁTICO, Karin; GIL LOZANO, Fernanda; PITA, Valeria; RODRÍGUEZ, María Inés. *Historia género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005. p. 476-491.
- PARTY Daniel. "Transnacionalización y la balada latinoamericana". Ponencia presentada en el SEGUNDO CONGRESO CHILENO DE MUSICOLOGÍA, Santiago de Chile, 17 de Enero. 2003. Disponible en: <http://sites.google.com/site/dparty/conferencepresentations/transnacionalizacion>. Acceso en: 28/06/2017.

PEREIRA, Simone Luci. "Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina". En: TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Martha; PEREIRA, Simone Luci. *Canção romântica intimidade, mediação e identidade na américa*. R.J.: Latina Folio digital, 2016. Disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/br>. Acceso en: 28/06/2017.

PUJOL, Sergio. *Canciones Argentinas (1910-2010)*. Buenos Aires: Emecé. 2010.

RESTREPO, Eduardo. "Cuerpos racializados". *Revista Javeriana*, Bogotá, v. 146, n. 770, p. 16-23, 2010.

SCOTT, Joan. "El Género: una categoría útil para el análisis histórico". En: LAMAS, Marta. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Mexico: PUEG, 1996. p. 265-302.

WHITE, Hayden. *Metahistoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998.

Santiago Luis Navone (santiagozappa@yahoo.com.ar) es doctor en Historia de la Universidad Nacional de Mar Del Plata, es profesor y licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Perteneciente al grupo de investigación Familia, Género y Subjetividades. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales, y participado en encuentros académicos sobre su área de investigación: el estudio de las representaciones masculinas en el cine argentino de los 60 y 70.

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO, DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE LA REVISTA

NAVONE, Santiago Luis. "Masculinidades melodramáticas en tres filmes de Sandro". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, e53796, 2019.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

No se aplica

FINANCIACIÓN

El artículo fue confeccionado en el marco de una beca posdoctoral del Consejo Nacional de Ciencia y Técnica.

CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

No se aplica

APROBACIÓN DE COMITÉ DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN

No se aplica

CONFLICTO DE INTERESES

No se aplica

LICENCIA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY Internacional. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTÓRICO

Recebido em 02/11/2017
Reapresentado em 23/08/2018
Aprovado em 05/09/2018