

Amistades apasionadas: Reflexiones en torno a las representaciones masculinas presentes en la película argentina *Soñar, soñar*, de Leonardo Favio

Santiago Navone

Universidad Nacional de Mar Del Plata, Argentina

Abstract

The aim of this article is to analyze the ambiguous characteristics of the male representations in Leonardo Favio's *Soñar, soñar* (1976). Favio was one of the most popular directors of the period. His films always present figures related to Argentina's popular classes. In *Soñar, soñar*, Carlos, a young man from a small town (played by Carlos Monzón) and a popular Argentine boxing champion, meets Mario, an urban artist (played by Gian Franco Pagliaro) and a popular Argentine singer. Carlos decides to travel with Mario to Buenos Aires to become an artist himself. The affective relationship between the characters is ambiguous and exceeds the usual boundaries of Argentine homosocial bonds. Specifically, Carlos's character is a "country man" in a performance that, intensifying sentimentalism and ridicule, vindicates his subaltern position, thus exceeding the usual limits of the traditional Argentine conceptions of masculinity. These disruptive male figures are displayed in a plot with elements of popular melodrama.

El objetivo de este trabajo es analizar las representaciones masculinas presentes en la película de 1976, *Soñar, soñar*, de Leonardo Favio. Esta propuesta lleva el análisis a abordar otro tipo de fuentes complementarias, como son la revista *Pelo* y la revista *Primera plana*. Creo que el filme comparte con estas publicaciones estilos masculinos novedosos que desafiaban ciertas pautas tradicionales de masculinidad en el marco de un formato narrativo melodramático alterado. Para empezar, con respecto a los estilos, diremos que el filme presenta en pantalla estilos diversos como el del hombre moderno, que reforzaba valores tales como el éxito en los negocios y una formalidad al vestir, y el del joven artista que enfatizaba los de la bohemia, la libertad y el arte. Para entender estos estilos, es necesario brindar un breve marco socio-histórico de la época.

Studies in Latin American Popular Culture, Vol. 33, 2015

© 2015 by the University of Texas Press

DOI: 10.7560/SLAPC3306

Los años 60 fueron un periodo de importantes transformaciones en la sociedad argentina. Durante esta década, la cultura en Argentina presentó algunos cambios que no solo abarcaron la consideración de cierto público sino el surgimiento de nuevos segmentos de la población. El historiador Matthew Karush enumera dichas modificaciones:

Primero, mientras la radio y el cine del período anterior se dirigían a sus audiencias como una masa popular definida en oposición a los ricos, la cultura de masas de posperonismo le hablaba principalmente a la clase media [. . .] Segundo, la comercialización de los productos de la cultura de masas específicamente para gente joven era una novedad. Por último, la intensa politización de los años sesenta y setenta no tenía equivalencia en el período anterior. (277)

Estos cambios dentro de la cultura popular argentina coincidieron y se re-actualizaron de un importante quiebre generacional (Pujol) que gestó discursos que tomaron distancia de ciertas pautas socioculturales tradicionales vinculadas al género: aspectos relacionados a lo femenino, lo masculino y lo nacional comenzaron a ser objeto de debates, disputas y tensiones.

La nueva generación de mujeres se presentó distanciada de las tradicionales amas de casa, por lo menos en las grandes metrópolis, gracias a su incursión masiva en la esfera laboral (Neri, Feijoó). Estas “jóvenes modernas” —como las denomina Isabella Cosse en su trabajo *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*— comenzaron a separar la capacidad reproductiva del placer mediante la utilización de las pastillas anticonceptivas empujando los límites de una moral sexual que tenuemente comenzó a cuestionarse. El carácter moderado de dichos planteos se debió a que la aparición de la píldora coincidió con la instauración de la dictadura cívico militar de 1966 que significó un retorno a formas más tradicionales de género (Felliti).¹ De todos modos, en este panorama de represión y efervescencia política, la vida en pareja evidenció ciertos cambios: Según el trabajo arriba citado de Cosse diversas pautas vinculadas al cortejo protocolar tradicional centrado en el matrimonio —flirteo, festejo, noviazgo y casamiento— empezaron a ser cuestionadas a favor de otras que parecían más naturales y relajadas. En este sentido la iniciación sexual de los varones también comenzó a “mutar”: la tradicional “ceremonia” del debut con prostitutas empezó a dejarle terreno al debut sexual entre pares.

Este cambio generacional junto con las transformaciones apuntadas de la cultura de masas trajo consigo el surgimiento de diversos estilos masculinos, que se vinculan a subculturas relacionadas con formas de consumo de mercancías, según Dick Hebdige: “Es a través de los rituales distintivos del consumo, a través del estilo, como la subcultura revela su identidad secreta y comunica sus significados prohibidos” (142). Mirta Varela, en su trabajo “Cuerpos nacionales: Cultura de masas y política en la imagen de la

Juventud Peronista”, explora como muchos militantes que buscaron romper con sus familias de clase media tradicionalmente antiperonistas, y también diferenciarse de un sindicalismo peronista burocratizado, desarrollaron un estilo simple en donde lo humilde era sinónimo de bello y verdadero. Paralelamente a la politización de un sector de la juventud, otros estilos masculinos empezaron a surgir con fuerza durante aquellos años. Uno de ellos estuvo relacionado con el ambiente artístico y con el incipiente rock argentino. Este movimiento cultural constituyó un estilo donde predominaba la reticencia a la lucha armada debido a su oposición a toda violencia. Sin embargo, esta postura no significó jugar a favor del sistema. Como lo señala Valeria Manzano, en su artículo “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representation of Youth in Early 1960s Buenos Aires”, “el rockero” también era perseguido por la policía y el ejército.

La subcultura del rock se hizo evidente dentro de las páginas de la revista *Pelo*, que pretendió ser un canal de amplificación de dicha corriente cultural. Entre sus páginas abundaron publicidades de equipos de música, amplificadores, guitarras, discos y también indumentarias juveniles, en especial los pantalones. Desde una posición más hegemónica en el espectro cultural relacionada a una clase media intelectualizada y a un mundo empresarial surgió otro estilo masculino vinculado a la formalidad y el éxito en los negocios plasmados en la revista *Primera plana*. La revista buscó “propugnar una mayor racionalidad y eficiencia para potenciar la productividad industrial” (Terán 82), de aquí que sus principales publicistas hayan sido empresas como Siam, Pirelli, Kodak, Ford y otros. A estas marcas se le sumaron aquellas relacionadas con artículos masculinos como fijador capilar, cigarrillos, colonias cuyas publicidades apelaron a cierta idea de virilidad masculina, estableciendo una alianza entre un *look* formal y las ideas de una economía moderna que tenía como “empresariado modelo” los *self-made men*, al estilo Henry Ford (83). De alguna manera estos estilos nos indican que la forma tradicional de ser varón fue puesta en revisión desde posturas subversivas o modernistas. *Soñar, soñar* presenta representaciones masculinas marcadas por esa interacción compleja entre los estilos y la cultura popular de la época.

La producción setentista de Leonardo Favio recurre a la cultura popular, mediante innovaciones del lenguaje cinematográfico mezcladas con tradiciones como el radioteatro, el folletín y el melodrama separando su trabajo de otros exponentes del cine de autor. Históricamente el melodrama fue entendido como un espectáculo hiperbólico y excesivo en cuanto a las emociones. En términos generales en el cine norteamericano películas como los westerns o los policiales presentaban en pantalla a un héroe activo mientras que los melodramas lo presentan como pasivo o impotente (Gledhill 72).

En la Argentina el melodrama conformó su centro narrativo alrededor del conflicto entre los mandatos sociales y la pasión. Según Isabella Cosse en el pasaje destinado al análisis de este tipo de filmes dentro de su trabajo *Esquemas de nacimiento: Peronismo y orden familiar 1946-1955*:

Sus historias refieren al sufrimiento y los dilemas morales implicados en la búsqueda de la felicidad y la elaboración de la identidad (social y de género) donde el amor iguala a los seres humanos y rompe las jerarquías sociales. (69, 70)

Sin embargo, a pesar de este signo conservador, el melodrama afirmaba los valores de la cultura popular de signo clasista. En palabras de Karush:

Esta correspondencia con el gusto plebeyo producía distinción y legitimaba la jerarquía social, pero también provocaba, de parte de los fans del melodrama, una crítica al esnobismo y una tendencia a llevar la afiliación de la cultura popular como si fuera una medalla de honor. (123)

Teniendo en cuenta esto, podríamos afirmar que la película de Favio respeta y altera el formato melodramático desde la elección misma de los protagonistas.

Sñar, snar respeta el melodrama clásico en el sentido en que los protagonistas son personajes pertenecientes a los sectores populares, como los actores que los interpretan. Se trata de dos figuras populares no pertenecientes al mundo del cine: Carlos Monzón (1942–1995) y Gian Franco Pagliaro (1941–2012). El primero, campeón argentino de boxeo y estereotipo de hombre viril, produce sorpresivamente una imagen poco viril y subordinada a la de Pagliaro. La idea de virilidad que encarnaba el boxeador por aquellas épocas fue importante. Pocos años antes había sido el coprotagonista de *La Mary*, de Daniel Tinayre (1974), junto a Susana Giménez —una de las mujeres argentinas más deseadas del momento— con la cual había llevado a cabo para esa época audaces escenas de desnudos en las cuales se explotaba la belleza del cuerpo exóticamente erótico de Carlos Monzón. El exotismo de su cuerpo provenía de sus orígenes étnicos y de clase. El boxeador era descendiente de una comunidad indígena: los mocovíes y de una familia de clase baja. Por su parte Gian Franco Pagliaro fue un cantante romántico y de protesta de alcance continental durante los años 70.² Inmigrante italiano de niño fue uno de los artistas que menos apariciones tuvo en televisión y la película de Favio fue su única incursión en el mundo del cine. Según Mariela Genovesi, con la integración de estos dos (no) actores, Favio

intentará producir un efecto de transferencia entre el plano narrativo y el plano de lo real al elegir a dos “actores” —referentes de un campo (el arte) y del otro (el deporte)— para que encarnen a los protagonistas en el film. Uno Carlos Monzón —metáfora del desclasado que triunfa a partir del boxeo— y el otro Gian Franco Pagliaro —metáfora del inmigrante italiano que triunfa a partir de la canción popular. (5)

Pero los roles asignados a éstos exceden los estereotipos tradicionales del melodrama: si la fórmula tradicional de dicho género descansaba en las pe-

ripecias o en las dificultades de una pareja heterosexual (cuyo amor siempre parece obstaculizado por diferencias de clase o dilemas morales), el centro del drama es ocupado por una pareja de amigos que buscan triunfar como artistas. En este dúo Monzón presenta una actuación poco viril que va desde sus poses tímidas, hasta su incontinencia emocional que lo apartan del galán de clase trabajadora del filme de Tinayre, mientras que Gian Franco Pagliaro un personaje patético, un artista en decadencia. Ambos personajes constituirán una relación de dependencia afectiva que habilitará escenas de discusiones sentimentales melodramáticas que exceden su homosociabilidad dejando a los espectadores perplejos ante escenas de gritos, llantos y discusiones apasionadas. Es en esa trama en donde los novedosos estilos masculinos interactúan.

En el filme Carlos Monzón interpreta a Carlitos, un humilde empleado de la municipalidad de un pueblo de la provincia de Buenos Aires que conoce a Mario “el Rulo” (Gian Franco Pagliaro), un artista de varietés en decadencia, proveniente de la gran ciudad, que lo deslumbra. El encuentro entre ambos representa una epifanía en la cual el “don nadie” que es Carlos asume una nueva identidad: la de artista. Al encontrarse con Mario, el artista, de camino al trabajo Carlos peinado a la gomina y vestido con un impecable traje de saco y corbata se detiene y le pide fuego. Al acceder al pedido, Mario exclama: “Charles Bronson. Sos igualito a Charles Bronson”. A esto, Carlos responde con una sonrisa y con un “bueno chao” y Mario lo despide: “OK, Charly, good-bye”. Desde su bicicleta, Carlos exclama “OK, goobai [*sic*]”, internándose en el camino que lo lleva, como todos los días, a su trabajo. La importancia de la influencia de Mario en Carlos es inmediata gracias a ese halago inesperado: ser comparado con Charles Bronson, un actor, un artista de aquellas películas de Hollywood que llegaban a los pueblos y representaban grandes novedades y objeto de asombro. Ante ese inesperado suceso el personaje de Monzón se mira por el espejito de su bicicleta y guiñándose el ojo se dice: “Charles Bronson, OK, baby, dios mío”. El peso de ese “halago” repercute en Carlos y modifica la mirada sobre sí mismo: él es Charles Bronson. Su sueño de ser artista, de ser alguien —como afirma en diversos tramos del filme— parece confirmarse con las palabras de Mario, por eso sucesivamente, primero en el espejo de la bicicleta y luego en el de la municipalidad busca aquella sensación, producida por esa mirada, observando con alegría su propio reflejo y exclamando: “OK, baby”, que podríamos interpretar como un “¿Por qué no?” Pero el ser artista parece un anhelo imposible en su pueblo. Es por esto que Carlos decide “adoptar” a Mario —un forastero— como maestro, aprender lo necesario para ser un artista y migrar a Buenos Aires.

Lentamente la relación entre Carlos y Mario se afianza. Luego de un *show* llevado a cabo por Mario en el bar, donde realiza unos números de fono playback, Carlos lo invita a pasar la noche en su casa para evitarle una costosa espera en el café del pueblo hasta el próximo tren hacia Buenos Aires y aprender todo lo que pueda de él. El cuerpo de Carlos se presenta nervioso

—el rostro de Monzón en primer plano se nota empapado— ante la presencia del invitado en su hogar. El “íntimo” ritual del peinado que comienza a realizar Mario sentado en la cama —necesario para mantener sus rulos y su “personalidad”— despierta la curiosidad del dueño de casa que juntado coraje mientras prepara el café logra preguntarle, “Eso ¿para qué es?” refiriéndose a los rulos. Mario responde, “Para la personalidad”. Fascinado, Carlos pregunta, “¿No le sobra alguno?” A partir de aquí se produce un quiebre en la imagen de Carlos: si en las primeras escenas se presentaba con su impecable traje —otorgado por la municipalidad en donde era empleado— y prolijamente peinado gracias al fijador capilar, a partir de la pregunta, irrumpe un plano general de Carlos en ropa interior y bata gris abierta, dejando ver su torso desnudo, sentado con las piernas cruzadas mientras Mario, con sus rulos puestos, coloca los adminículos en la cabeza del dueño de casa. Desde el punto de vista estético y de representaciones masculinas la escena funciona también como una gran provocación al espectador de la época, debido a la pose femenina que asume el cuerpo de Carlos. Favio parece demostrar que la virilidad o la falta de ella, están a solo “una pose de distancia”, provocando al “espectador modelo”³ heterosexual presentando ese cuerpo “indudablemente” masculino, feminizadamente. Podríamos pensar que en esa provocación parece evidenciarse tanto el peso de la norma — es decir, lo que se entiende por masculinidad— como su propia fragilidad, deconstruyendo la certeza, para desnudar la “rareza” de ese cuerpo masculino.⁴ Pero para circunscribir este análisis al contexto sociocultural de la época intentaremos vincular la figura de Monzón y sus rulos primero a la existencia de los estilos masculinos surgidos durante los años 60 y 70 en Argentina y luego a la reformulación paródica del melodrama popular argentino.

Hombres modernos, tradicionales y rockeros: Los estilos

El quiebre generacional y la proliferación de un discurso modernizador junto con el surgimiento de expresiones artísticas novedosas produjeron la aparición de diversas subculturas poseedoras de estilos masculinos propios. Ejemplo de estos estilos son el que podríamos llamar “hombre moderno”, vinculado al prototipo del varón exitoso en los negocios o la figura cinematográfica del espía James Bond, y el “joven rockero” de estilo más libre — recordemos la boina, los rulos, el chaleco y jeans de Mario— vinculado a la cultura juvenil pero alejado de la política.

En un número de 1966 de la revista *Primera plana* puede leerse una nota de tapa a propósito de la recién estrenada en Buenos Aires: *Operación Trueno*, la cuarta película de la saga de James Bond. En el extenso artículo de cinco páginas se reproducen supuestos⁵ testimonios de personas que expresaban su admiración por la figura del espía como ideal masculino:

Adriana Divarian, de 45 años, madre de tres hijos, admitió que Sean Connery [. . .] representa el ideal masculino y que el propio personaje es algo así como un soplo de Dios. Miguel Bersaiz, un estudiante de arquitectura de 20 años, explicó: Admiro su seducción. Pero lo que más me fascina son sus rasgos de sadismo. Tulio Suárez, de 31 años, agente publicitario, opinó que Bond sintetizaba todas nuestras ansias. (28)

La formalidad, la elegancia eran rasgos distintivos de la figura de Bond que en *Primera plana* se vinculaba al *look* y la virilidad del empresario moderno, como se puede ver en el número 246 en una publicidad de fijador de cabello en la que un hombre de saco, camisa y corbata —atuendo que coincidía con el de los modernos espías— mira a la cámara, mientras una muchacha lo observa fascinada por su peinado; la foto es acompañada por la frase: “Vigor de hombre. Serenamente firme. Naturalmente vital. Plenamente hombre. Muy hombre, basta ver su peinado y está todo dicho. Usa Capilena. El fijador para los que son decididamente masculinos” (65).

En *Soñar, soñar*, Carlos encarna a un hombre moderno mientras que Mario representa a un artista transgresor. El traje y el fijador de pelo están presentes en el cuerpo del personaje de Carlos durante el filme. El personaje no es un ser tradicional o arcaico su inmediata convicción de ser un artista, su atracción hacia esa subcultura representada por Mario, denota que el personaje esta al tanto de las novedades de Hollywood y de otros estilos sofisticados provenientes de la ciudad. Es Mario quien en el filme representa a la subcultura del artista errante y por esto deslumbra a Carlos. Gian Franco Pagliaro, desarrolló un *look* para su personaje similar al del hippie norteamericano. El mismo se compuso mediante rasgos bien definidos como una abundante cabellera y ropa unisex. El estilo del “artista” puede rastrearse en la revista *Pelo*. En el número 32 de dicha publicación del año 1972 encontramos una nota sobre el músico británico David Bowie titulada “Con el apoyo del pueblo, dominare al pueblo”, resaltando las características bisexuales del artista. En el artículo el cantante afirmaba: “soy bisexual, aunque nunca he tratado de resaltarlo ni de dejar de serlo”. La nota era acompañada por unas fotos del músico, arriba de una de ellas—en la que se lo veía con ropa ajustada unisex y tocando su guitarra—se podía leer un epígrafe que afirmaba: “la mayor parte de su actual fama la ha logrado gracias a sus ropitas y gestos unisex” (31).

La ropa unisex era una mercancía importante para la subcultura juvenil: en el número 34 de la juvenil revista puede verse la publicidad de la tela Kansas Brushed —prendas de jean— donde un muchacho vestido con esas “novedosas” prendas —camisa y pantalón— cubre parte de la cabeza de la que parece su novia con su camisa y ésta lo mira sonriendo. La joven aparece vestida de la misma manera que él, produciendo el efecto visual de dos cuerpos íntimamente conectados por la prenda que cierra su significado con la frase: “La nueva tela Kansas se llama Kansas Brushed. Para

reconocerla no hay más que acariciarla. La sensación de brushed es la suavidad que Kansas ha creado para sentir más intensamente una manera de vivir” (Kansas Brushed, 1972). La publicidad enlazaba el producto con valores juveniles de la época como la intensidad y la sensualidad asociados a la intimidad de la pareja. Sin embargo, Mario posee aspectos que contrastan con ese ideal juvenil, asimilándose más a un personaje en decadencia. Su hora de fama ha pasado; su sueño también ha sido frustrado y solo queda su parodia.

Curiosamente el encuentro con este artista decadente es el que provoca una “mutación” en el estilo formal de Carlos. La escena de los rulos parece un ritual, la confirmación de que Carlos ha entrado a la subcultura del artista. Como toda subcultura, ésta implica la utilización de adminículos que producen su propio significado. Según Dick Hebdige, “Es el modo en que las mercancías son utilizadas en la subcultura lo que, básicamente, la distingue de formaciones culturales más ortodoxas” (143). En este sentido los rulos, las prendas de vestir y los anteojos de Mario representan esa forma de consumo necesaria para tener pertenencia al mundo artístico. Este cambio de apariencia de Carlos lo lleva a decidir viajar con Mario a Buenos Aires a probar suerte como artista dejando atrás su casa, su trabajo y —en definitiva— su existencia monótona y gris.

Alterando el melodrama popular: Mario “El rulo”, Carlos “el cowboy memoria” y Carmen

Algunas investigaciones han marcado que la performance llevada cabo por Monzón en esta película “investiga formas de intensificación de lo sentimental y lo caricaturesco: el empleo del llanto continuo e infantil, los gestos ingenuos, la oralidad popular y las situaciones de humor grotesco que reivindican lo subalterno” (Aisemberg 639). Esta aproximación al personaje de Monzón nos permite pensarlo como la reivindicación de la inocencia y la honestidad del “hombre popular”, aquel que proviene de un pequeño pueblo y viaja a la ciudad a cumplir su sueño de ser artista, una forma de ascenso social. Pero ¿de dónde proviene lo caricaturesco y lo grotesco? Creemos que se debe precisamente a que su virilidad entra en cuestión con un rol pasivo e impotente que tradicionalmente en el melodrama argentino era desempeñado por una mujer para representar como afirma Isabela Cosse en *Estigmas de nacimiento*, “una admonición sobre los peligros de mudar la pertenencia social de origen” (71). En los melodramas clásicos una muchacha de pueblo o de barrio, humilde e inocente —pero con “hambre de gloria”— es seducida por un joven oriundo de la ciudad que la lleva, a fuerza de engaños, hacia la mala vida urbana vinculada habitualmente a la prostitución. Este rol de mujer engañada presente en tangos de los años 20 como “Mano cruel”⁶ de Armando Tagini (1929) y películas como la *Costurerita que dio el mal paso* de José Agustín Ferreyra (1926), en el filme de Favio es llevado a cabo por

Carlos desbordando la imagen viril del fuerte boxeador Carlos Monzón. En *Soñar, soñar* Carlos era feliz en su pueblo, querido por sus vecinos, había nacido allí —de la misma forma que la protagonista del tango de Tagini— y es su deseo de éxito incentivado por su encuentro con Mario lo que lo lleva por un camino urbano descendente.

En *Soñar, soñar* ese rol melodramático femenino desarrollado por Monzón parece reforzado por elementos pasionales vinculados a su afecto por Mario. Esto puede evidenciarse en diversas escenas donde ciertas discusiones profesionales terminan en discusiones que involucran lo sentimental. Por ejemplo, luego de fracasar en un número de magia dentro de una feria circense, Mario le propone realizar otro acto donde el joven debería tragarse un sable a lo que Carlos contesta sorprendido: “¿Tragarme qué? Yo no me lo trago. Si querés te presento yo”. La negativa y la propuesta de cambio de roles provoca la furia de Mario, que lo insulta: “¿Vos vas a presentarme a mí? ¡Deficiente! ¡Indio!” El joven se enfurece y grita: “¡Yo indio! ¡Yo indio! Y vos ¿qué sos?” A lo que Mario contesta, “Europeo yo soy europeo. Si tuviera al enano”. La figura del enano, un ex compañero de Mario con el que alcanzó la “fama”, parece provocar celos en Carlos quien furioso increpa a su maestro: “¡Andá a buscarlo al enano, siempre me venís con el enano, andá a buscarlo al enano!” Luego la discusión prosigue dentro de un café, el personaje de Monzón dolorido porque Mario lo maltrata por no aceptar su idea y acusarlo de vago exclama llorando mordiéndose los labios —“pero vos no me querés entonces”. Mirándolo por sobre sus anteojos de sol, Mario responde, “Ma’ que no te quiero. ¿Quién te cuidó en la pulmonía?” Carlos deja de mirar la ventana y esboza una sonrisa contestando “Vos”, y cuando Mario remata “¿Porque decís que no te quiero?” Carlos más calmado exclama, “¿Por qué me salís siempre con el enano, eh?” Y Mario aclara “porque vos no querés trabajar”. De esta manera, la discusión profesional —sobre que número van a realizar y los roles que cada uno ocupará —parece deslizarse a una conversación apasionada sobre los sentimientos de uno hacia el otro. Al igual que la escena de los rúleros este intercambio desborda la imagen viril de Monzón a tal punto que durante el rodaje el boxeador llamó al director para decirle: “Yo esta escena no la hago, Leonardo, parezco puto”. Favio en una entrevista recordará que convenció al boxeador de hacerla diciéndole: “Pero no, [. . .] eso se lo estás diciendo a tu papá, es un sueño. Cómo le vas a decir ‘vos no me querés’ a Pagliaro, ¿estás loco? Pagliaro es sólo una referencia.”, para luego reflexionar: “Todo vale para crear . . .” (Carbonari 2004). Es interesante pensar que ese diálogo de Favio y Monzón se asemeja al diálogo entre Mario y Carlos cuando el primero le propone el acto de tragar sables. A este rol subordinado y aleccionador por parte del hombre moderno, hay que sumarle una característica: la exposición del cuerpo de Carlos.

Particularmente la belleza de Carlos lo torna un objeto de placer estético: en el número de la variedad circense en el que fracasan Carlos es presentado por Mario como “Charly el cowboy memoria”, vestido con un

sombrero de cowboy, pantalones de cuero ajustados y su torso desnudo. En la escena de la discusión con Mario se presenta con una camisa blanca ajustada y un short apretado, evidenciando su esbelta figura viril. Esa objetivización del cuerpo de Monzón ya había sido realizada en las escenas de desnudo de *La Mary* pero, creemos, con otro significado. En aquella película, el cuerpo de Monzón se presenta erguido y firme. Cuando aparece desnudo, lo hace en un primer plano duchándose, dejando a los espectadores ver su torso y parte de su ingle, luego de la noche de bodas en donde se concreta la relación sexual con la joven protagonista. Esta representación del hombre popular parece más coincidente con los roles masculinos populares del melodrama argentino: El cholo es un trabajador de un frigorífico que viene de una familia honesta y humilde —igual que la familia del personaje de Susana Giménez— y las escenas de sexo con la protagonista remarcaban una pose masculina viril. En el filme de Favio, sin embargo, la belleza del cuerpo de Monzón —símbolo de esa virilidad masculina tan popular por la época— se presenta con poses menos erguidas. El personaje de Carlos aparece tímido, apasionado y como un objeto apropiable por terceros. Carlos es manipulado en su inocencia por otros para intentar lograr sus fines: por Mario cuando lo presenta en la *Varieté*, cuando intenta que se trague un sable o cuando afirma que deben irse a Europa a probar suerte porque “allá los actores de cine son todos maricones. Con la pinta que tenés vos reventamos todo”, y por parte de unos productores cinematográficos europeos cuando Carlos, al acompañar a Mario a un casting, es, sorpresivamente, seleccionado para ser el extra de una película. El sueño de Carlos solo tiene cabida con su cuerpo desnudo. Creemos que esto se vincula a que el personaje no se presenta en representación clasista sino en clave étnica. Carlos es el indio subordinado, utilizado, explotado pero a la vez inocente, puro en su desnudez. También es una mercancía cuando es utilizado por los productores de International Films, una productora que quiere su cuerpo para representar a un héroe latino, que vestido de príncipe napoleónico —su vestimenta es similar a la de la figura histórica— debe saltar por un barranco con su caballo gritando “antes muerto que vencido”. Lo étnico se vuelve mercancía: “quiero al negro”, dice el responsable del casting.

Por su parte, el cuerpo de Mario parece siempre un proyecto imposible y en decadencia. En la ciudad sus performances no despiertan ninguna atención —salvo la devoción de su amigo— y su “talento” actoral aparece aplastado por la realidad de la ciudad. Esto se sugiere en la escena donde Mario ayuda a memorizar las líneas del papel que Carlos debe llevar adelante: el rulo grita “antes muerto que vencido” una y otra vez, imprimiéndole un tono dramático y épico, pero los ruidos de la ciudad comienzan a tapan su voz hasta que una vecina grita “no dejan dormir a los vecinos”. Esta escena es interesante, como una vez más el artista se vuelve un espectáculo para Carlos: las escenas de Mario recitando las líneas con pasión se superponen a las de Carlos aplaudiéndolo fascinado.

El final del relato deja a Carlos y a Mario dentro de la cárcel —luego de un intento fallido de robo de cartera en un subte— realizando exitosamente su número de memorización, aquel que en la feria no había salido, abrazándose y besándose —en las mejillas— para festejar el “éxito”. Se trata de la conclusión de una historia de amistad entre dos hombres que representan un sueño imposible: el de triunfar siendo artistas. Si en el pueblo el artista solo logra una efímera e ilusoria (como el nombre del bar) actuación, en la ciudad su búsqueda de éxito, su vida de artistas solo tiene un destino: la cárcel.

(In)conclusiones

La película analizada de Favio juega con un reordenamiento del melodrama popular en la cual las representaciones masculinas provienen de posiciones subalternas. Estas representaciones masculinas se nutren de los estilos novedosos de los primeros años de la década del 70: el formal y el del joven artista. Ambos estilos se vinculan a poses y looks masculinos de la época plasmados en diversas publicaciones. El estilo del joven artista ponía en cuestión la vigencia de los roles tradicionales de género con su ropa unisex y sus peinados provocadores —rulos, pelo largo— que se alejaban del estilo formal que proponían las propagandas de fijador de pelo masculinos en las revistas *Primera plana*.

A lo largo del filme, el cuerpo de Carlos se presenta marcado por la diferencia de clase y etnia que lo transforma en un objeto manipulable para los demás pero que es sujeto de una fidelidad inquebrantable hacia su amigo, “virtud” relacionada al hombre de campo. Este cuerpo popular adopta poses y actitudes que rebasan ampliamente la imagen de virilidad que Carlos Monzón, campeón de boxeo, despertó por aquellos años. Favio impone a ese cuerpo viril un rol tradicionalmente femenino propio del melodrama popular: Es él quien proviene del pueblo el que llora y ríe a carcajadas. Es él el que decide adoptar a un artista como su maestro y que se muda a la ciudad. Es él el que viaja del pueblo a la ciudad sufriendo sus vicios morales y finalmente la marginalidad y la cárcel único espacio donde su rol de artista tiene éxito. Es el estilo del joven artista el que empuja a Carlos a dejar su rutina, su pueblo embarcándolo en un arriesgado viaje. Arriesgado debido a que —de manera similar que lo que sucede en el melodrama clásico— muchas veces Carlos es víctima de la manipulación de Mario, vicio del hombre de ciudad, que lo utiliza para intentar recuperar su éxito. A pesar de esto, el personaje interpretado por Pagliaro presenta actitudes afectuosas —no tan apasionadas como las de Carlos— que ponen un límite a esa imagen.

Así Favio reconstituye el melodrama popular portador de desconfianza hacia el ascenso social prometido por las grandes ciudades de las décadas del 20 y 30, pero que en los 60 y 70 cobran nuevos significados poniendo en cuestión nociones populares de la virilidad masculina representada por el

boxeador Carlos Monzón. En el juego entre rol femenino y cuerpo viril popular Favio parece incorporar a la narrativa todas las ambigüedades que la cultura argentina había acumulado entre los años 60 y principios de los 70 con respecto a los roles de género, el cine y la cultura popular argentina.

Notas

1. Dicho régimen irrumpió con el nombre “Revolución argentina” y abarcó desde el año 1966 hasta 1973. La última etapa de este proceso, a partir de 1968, estuvo marcada por su debilitamiento, gracias a una efervescencia política proveniente de los sectores juveniles de clases medias y populares. Cansados de las efímeras experiencias democráticas que proscribían al —por entonces mayoritario— peronismo como fuerza política, del clima represivo instaurado por la dictadura y entusiasmados por las luchas clasistas de base, muchos jóvenes comenzaron a alinearse bajo la izquierda peronista o la izquierda de tendencia trotskista, comunista o maoísta (Gordillo, Terán, Lanusse). Desde su derrocamiento en 1955 por un golpe cívico militar, el peronismo fue proscripto como fuerza política. Los gobiernos que se dieron en este contexto —Arturo Frondizi (1958–1962), Arturo Illia (1963–1968)— estuvieron marcados por lo que Guillermo O’Donnell ha denominado “juego imposible”. En este escenario, la política se dirimió entre partidos políticos y ciudadanos-electores con las Fuerzas Armadas argentinas como árbitros que condicionan a los participantes y las condiciones del juego.

2. La carrera de Gian Franco Pagliaro empezó hacia la segunda mitad de los años 60 cuando un amigo le consiguió trabajar en un piano bar. En 1970 ganó el IVº Festival de la Canción de Buenos Aires con “Las cosas que me alejan de ti”. En 1971 grabó un disco sobre obras de Pablo Neruda, poeta chileno. Algunas canciones como “Yo te nombro” le trajeron problemas con la censura de la época por el contenido político de su letra. Para una biografía del artista, visitar su sitio oficial a <http://www.gianfrancopagliaro.net>.

3. Con este término Francesco Casetti se refiere a “las maneras en las que un texto pone preventivamente en evidencia a su propio interlocutor, a través de simples señales, o gracias a una abierta exhibición” (35).

4. Utilizo esta palabra de forma intencional, debido a que en inglés la palabra *rareza* se dice “queer” y precisamente con esa palabra se identifica al movimiento que pone en entredicho la “solidez” de las identidades de género, pero que también pone en duda cualquier “etiqueta” o definición con respecto a la orientación sexual, como gay, bisexual o lesbiana.

5. Utilizo el adjetivo *supuestos* debido a que no estoy seguro de si los testimonios son efectivamente reales o si fueron inventados por la revista. Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi, en su artículo “*Primera plana*: El nuevo discurso periodístico de la década del 60”, analizan la inclusión de la ficción en el relato periodístico del semanario. No obstante no dejan de ser importantes para acercarnos a ciertas ideas que sobre la masculinidad circulaban durante el período.

6. En este tango la estructura melodramática gira en torno a la “caída” de una hermosa joven de barrio: “Fuiste la piba mimada / de la calle Pipirí”, debido a los engaños de un “vil ladrón”; “mintió aquel hombre que riqueza te ofreció / con mano cruel ajó tu gracia y tu virtud”.

Obras citadas

- Aisemberg, Alicia. “Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional-popular de Leonardo Favio”. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*. Ed. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. 631–650. Impreso.
- Alvarado, Maite, y Renata Rocco-Cuzzi. “Primera Plana el nuevo discurso periodístico de la década del ’60”. *Punto de Vista* 22 (diciembre 1984): 27–35. Impreso.
- Carbonari, Patricia. “La novena sinfonía”. Radar. Suplemento de cultura del diario *Página 12*. 26 de Marzo de 2004. Web. 14 de noviembre de 2013. <http://www.pagina12.com.ar/Ediario/suplementos/radar/9-1324-2004-03-28.html>.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Barcelona: Cátedra, 1984. Impreso.
- Cosse, Isabella. *Estigmas de nacimiento: Peronismo y orden familiar, 1946–1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- . *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010. Impreso.
- La costurera que dio aquel mal paso*. Dir. José Agustín Ferreyra. Prod. Juan Gilze. 1926.
- Feijoó, María del Carmen, y Nari Marcela. “Women in Argentina during the 1960s”. *Latin American Perspectives* (Winter 1996): 7–27. Impreso.
- Felliti, Karina. “El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta”. Autores Varios. *Historia de las mujeres en Argentina*. Tomo 2. Buenos Aires: Taurus, 2000. 155–171. Impreso.
- Genovesi, Mariela. “La construcción de lo popular en el cine de Leonardo Favio”. En *Agencia Paco Urondo: Periodismo militante*. Web. 10 de noviembre de 2012. genciapacourondo.com.ar/secciones/cultura/9802-2012-11-10-22-49-07.html.
- Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman’s Film*. London: BFI, 1987.
- Gordillo, Mónica. “Protesta, rebelión y movilización: De la resistencia a la lucha armada, 1955–1973”. *Nueva historia Argentina: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)*. Ed. James Daniel. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003. 329–280. Impreso.
- Hebdige, Dick. *Subculturas: El significado de los estilos*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920–1946)*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2013. Impreso.
- Lanusse, Lucas. *Montoneros: El mito de sus 12 fundadores*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina, 2010. Impreso.
- Mano cruel*. Letra: Armando Tagini. Música: Carmelo Mutarelli. 1926.
- Manzano, Valeria. “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representation of Youth in Early 1960s Buenos Aires”. *Journal of the History of Sexuality* (October 2005): 433–461. Impreso.
- O’Donnell, Guillermo. “Un ‘juego imposible’: Competición y coaliciones entre partidos políticos en Argentina, 1955–1966”. *Modernización y autoritarismo*. Buenos Aires: Paidós, 1972. 180–215. Impreso.
- Primera plana*. “Los superhombres están entre nosotros”. 19–25 de abril (1966): 28–32. Impreso.
- Pujol, Sergio. “Rebeldes y modernos: Una cultura de los jóvenes”. *Nueva historia Argentina: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)*. Ed. James Daniel. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003. 283–328. Impreso.

Revista Pelo “Con el apoyo del pueblo dominaré al pueblo” Año 3, N° 32 1972, 31–34.

———. Kansas Brushed, *Aviso*. 3, no. 34 (1972).

Soñar, soñar. Dir. Leonardo Favio. Perf. Carlos Monzón, Gian Franco Pagliaro. Prod. Leonardo Favio 1976.

Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956–1966*. Buenos Aires: Punto Sur, 1991. Impreso.

Varela, Mirta. “Cuerpos nacionales: Cultura de masas y política en la imagen de la Juventud Peronista”. *Los 60 de otra manera: Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Ed. Isabella Cosse, Karina Felliti y Valeria Manzano. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2010. 61–86. Impreso.