

***El amor por el amor mismo.***

**Un relato de fanáticos y fanáticas de Sandro**

---

**Tesina de grado de Marie Sindo**

**2013**

**Carrera de Ciencias de la Comunicación**

**Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires**

## Índice

<b>PRÓLOGO EN 2021.....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
1. Planteamiento del problema.....	6
2. Un análisis sobre los públicos y sus consumos.....	8
3. Un acercamiento al objeto de estudio.....	9
4. Consideraciones metodológicas.....	12
5. Organización del trabajo.....	13
6. Aclaraciones pertinentes.....	13
<b>CAPITULO UNO: El mito. Diacronía, <i>grasada</i> y muerte.....</b>	<b>15</b>
1. La construcción del relato.....	15
1. a. “ <i>Realmente, ¿los ídolos piensan?</i> ”.....	15
1. b. “ <i>Tiene tendencia a engordar</i> ”.....	17
1. c. “ <i>Luis Miguel es mucho más inteligente que el astro argentino</i> ”.....	17
1. d. “ <i>Sinónimo de leyenda</i> ”.....	18
1. e. “ <i>Lo que los argentinos queremos ser</i> ”.....	20
2. El fanatismo estereotipado.....	23
2. a. Eróticas.....	23
2. b. Históricas.....	24
2. c. Mujeres.....	24
2. d. Edad.....	25
<b>CAPITULO DOS: Discurso de Sandro. Autenticidad, simetría y agradecimiento.....</b>	<b>26</b>
1. Una carrera artística de 47 años.....	26
2. El universo de valores de Sandro.....	27
2. a. La circularidad del barrio como punto de partida y de llegada.....	29
2. b. El pueblo como simetría.....	29
2. c. El trabajo y el éxito como consecuencia de la honestidad.....	29
2. d. Las relaciones interpersonales por sobre la bonanza económica.....	29
2. e. La resistencia al “sistema” ante un pasado que fue mejor.....	30
2. f. La utopía de una sociedad sin conflictos.....	30
2. g. El oxímoron legítimo de la transgresión permitida.....	31
2. h. La estética de la libertad.....	31
2. i. La Patria.....	31
3. Las caderas, la panza y la bata: el cambiante pero permanente erotismo de Sandro.....	33
3. a. Desde 1963 hasta mediados de los '80.....	33
3. b. Medios de los '80 hasta 1998.....	34
3. c. Desde 1998 hasta el 4 de enero de 2010.....	35
<b>CAPITULO TRES: Fanáticos de juventud. Nostalgia, moral de clase y erotismo.....</b>	<b>37</b>

1. Euforia juvenil.....	37
2. El retorno del amor.....	41
3. Nostalgia masculina.....	47
4. La “música de fondo” de la juventud.....	50
<b>CAPITULO CUATRO: Fanáticas históricas. Códigos, valores y censura.....</b>	<b>52</b>
1. “Nenas”.....	52
1. a. Carmen.....	52
1. b. Mariana.....	54
1. c. Marta.....	56
1. d. Laura.....	58
1. e. Carolina.....	60
2. “Amor en Buenos Aires”.....	63
<b>CAPITULO CINCO: Fanáticos históricos. Identificación, admiración y simetría.....</b>	<b>65</b>
1. Los que “querían ser como él”.....	65
1. a. Miguel.....	65
1. b. Ramón.....	66
1. c. Daniel.....	69
1. d. Raúl.....	72
2. “Canción agradecida”.....	75
<b>CAPITULO SEIS: Usos y consumos de los fanáticos de Sandro. Amor, identificación y reconocimiento.....</b>	<b>77</b>
1. Producción artística.....	77
1. a. Canciones.....	77
1. b. Películas.....	81
2. Un discurso subalterno.....	84
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>87</b>
1. Síntesis de un universo de legitimidades subalternas.....	87
2. Reconfiguraciones en torno a la categoría “grasa”.....	89
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>91</b>

## PRÓLOGO EN 2021

Por una cuestión estrictamente académica no lo pude decir en su momento, pero hoy me doy el gusto de decirlo en la primera oración del prólogo: hice este trabajo por la tremenda admiración que tengo por Roberto Sánchez, Sandro, el Gitano, o como le decimos algunxs, “el ídolo”.

Cursando el seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (la materia más importante de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA) en 2012, me acerqué después de un teórico al titular de la cátedra, Pablo Alabarces, para decirle que no estaba de acuerdo con algo que había dicho de Sandro. Mi obstinación por refutarle cosas a Alabarces siguió durante tres años, con él como mi tutor de tesina (final de la materia con el tema “El gesto popular en el cuerpo de Sandro” aprobado por él mediante), y luego como jefe del equipo de la materia a la que me invitó a ser parte.

Aunque silenciosamente, Pablo es un personaje central en el análisis académico respecto de Sandro, y hay que agradecerle muchísimo. Sé que es algo que a muchos desprevenidos y desprevenidas les puede parecer una payasada intrascendente, pero a fin de cuentas la persistencia del análisis sirve para comprender un poco más a nuestros ídolos populares, es decir, esas personas a las que elegimos para reconocernos dentro de una comunidad de valores, para aprender educación sentimental, para interpretarnos estéticamente, para establecer jerarquías y diferencias dentro de una sociedad y hacia afuera.

Es por eso que me pone muy feliz que durante todo este tiempo en el cual me hice un poco más conocida con Marie Sindo decenas y decenas de personas hayan pedido insistentemente mi tesina “El amor por el amor mismo: un relato de fanáticos y fanáticas de Sandro”. Porque en este período de crisis que atraviesa nuestra narrativa patriótica, enmarañados en una fragmentación en la representación, y recibiendo constantemente mensajes muy pelotudos que cobran una fuerza inusitada más por su reiteración en redes sociales y medios de comunicación tradicionales que por la entereza moral y vocación democrática de sus emisores originales, siempre es importante reencontrarnos en esos lugares en donde somos todos y todas argentinos y argentinas.

Sí: como la incurable nerd que soy, estoy haciendo una reivindicación de las Ciencias Sociales y, especialmente, de los estudios de Cultura Popular y Cultura Masiva, porque creo que son fundamentales para volver a hablar de nuestra identidad nacional, para recordar que tenemos un sentido de pertenencia, ídolos, estéticas, frases y sentimientos que nos hermanan. Y siento que ese interés, o esa necesidad de saber más sobre una de las personas más importantes de la historia de nuestra cultura como es Roberto Sánchez es un gesto positivo (y si me voy muy arriba), incluso esperanzador.

Para leer este trabajo, cuyo hilo conductor es la conflictividad de clase latente manifestada en productos musicales, hay que tener en cuenta que fue realizado en 2013 cuando gobernaba Cristina Fernández de Kirchner -sin pandemia- y por tanto, la narrativa patriótica, el humor social y los discursos políticos eran absolutamente diferentes. Es decir: hay que entender esta tesina de acuerdo al momento en que fue escrita.

Por último, les quiero decir que realicé este trabajo con muchísimo cariño, y sin error de imprenta les digo que cambió mi vida. No sólo los estudios de Cultura Popular (que son el marco teórico con el cual interpreto la vida) , no sólo los testimonios de los entrevistados que me enseñaron a ver al mundo no desde el prejuicio sino desde el extrañamiento y el interés legítimo por las rutinas sentimentales que no conozco. Sino que, fundamentalmente, *leer* a Roberto Sánchez me dio la posibilidad de conocer otra perspectiva con la cual entender el mundo y establecer relaciones interpersonales. Si no fuera por él Marie Sindo no existiría. Todo el respeto hacia ustedes con el que hago mi trabajo lo aprendí del ídolo. Yo sé que deben estar pensando que manejo un nivel de intensidad importante: cuando terminen de leer este trabajo, van a decir que me quedé corta.

## INTRODUCCIÓN

### 1. Planteamiento del problema

Diez años de kirchnerismo reconfiguraron, sin dudas, legitimidades en torno a la cultura popular. Puntualmente, como sostiene Adamovsky (2012), la “negritud” –que, como marca identitaria de clase comenzara a gestarse desde fines de los '80, profundizándose a partir de 2001, luego de la crisis de legitimidad que estalló en diciembre de ese año–, empezó a visibilizarse en el relato estatal a partir de 2008, cuando “se multiplicaron las oportunidades para que 'lo negro/morocho' apareciera públicamente con un valor político” (358), luego de que el *lock out* llevado a cabo por las entidades patronales del campo exigiendo una reducción de las retenciones a la exportación, significara un cambio de discurso kirchnerista “dando lugar a la primera utilización del clivaje blancos–negros con fines políticos en la historia reciente de la Argentina” (356). Pero fueron los festejos por el Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 los que “significaron un cambio drástico respecto de las narrativas oficiales de la nación que el Estado patrocinó en el pasado” (362), ya que “mostraron el cuestionamiento del carácter exclusivamente blanco-europeo del ethos nacional” (363).

En este sentido, Alabarces (2014) sostiene que ese evento “marcó la reaparición del Estado como gran narrador de la patria” (10) con una “banda de sonido de la patria” integrada por “las músicas nacionales y populares, argentinas y latinoamericanas, ordenada por la dominancia del mainstream en cada género, y se condimenta, asimismo, con una retórica progresista y bienpensante”; además que reclama por la ausencia de la cumbia en esa banda de sonido, aunque en realidad el grupo “Los Palmeras” participó como representante del género en los actos del Bicentenario. Pero la inclusión del género en actos patrios tuvo su clímax cuando el 25 de mayo de 2013, precisamente en el momento en que la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner cierra su discurso, un escenario montado desciende de las alturas con una grúa y comienza a sonar la música de Pablo Lescano, bajo un remixado del DJ Poncho que acompaña desde la superficie. La potencia que significó que un cantante de cumbia, exponente del género y uno de los protagonistas de esa identidad subalterna, fuera el siguiente *orador* en el acto precedido por la primera mandataria –sobre ese escenario que, como mínimo, nos graficaba la inversión de los términos de la subalternidad–, sin dudas profundizó un cambio de rumbo del relato patrio, en relación a la configuración de un *ethos* nacional que, ya expuesto durante el Bicentenario, en el festejo patrio del 2013 confirmó su potente y arrolladora continuidad en el tiempo.

Las producciones musicales ligadas a “lo negro” –expresión entendida como una marca identitaria de clase–, que son las que se visibilizan a partir de una legitimación dada por el relato estatal, merecen una contextualización que no las ubique en una sincronía únicamente patriótica, porque la potencia que significa *tener voz* desde un relato estatal en donde históricamente lo marginal fue relegado bajo la excusa de una patria blanca y europea, confirma esas identidades resistentes.

Pero en el esfuerzo democratizador por la inserción de los sectores populares desde un relato estatal que incluye ese clivaje blanco-negro como sostiene Adamovsky, aún persiste en los márgenes del discurso un lugar negado, silenciado o tergiversado que no encuentra su fuerza identitaria ni en el polo *blanco* ni en el polo *negro*, un lugar en donde descansan, podríamos decir, las identidades de la *gente*

*común*, vestigios de plebeyismo<sup>1</sup> (Alabarces, 2011) y de una clase media empobrecida que conserva elementos propios de la cultura dominante pero cuya territorialidad se convierte en una marca de clase y consecuente estigma.

Podríamos hablar de varios productos masivos dedicados a ese público, tales como los programas televisivos de Marcelo Tinelli o de Susana Gimenez, los teatros del género llamado “revista”, las producciones cinematográficas o televisivas de Rodolfo Ledo, pero nos centraremos en la discusión de los relatos musicales porque, tal como sostiene Alabarces (2014), “la música popular también discute la patria”, y es sobre esa matriz que una cantidad de músicos de canciones predominantemente melódicas, baladistas o cantautores (podríamos nombrar en esa lista a Sergio Denis, Vicentico o al guatemalteco Ricardo Arjona, entre otros), se insertan de manera marginal en el debate sobre lo patriótico, desde la escucha de los públicos subalternos, no así a partir de un relato estatal.

Partimos de una afirmación: esos músicos y consecuentemente su público continúan siendo estigmatizados. No sólo a raíz de la histórica omisión estatal en el relato patriótico, sino también luego de que el discurso hegemónico de los medios de comunicación que captaron el *vacío estatal* en los '90, se apropiaron de ese marcado plebeyismo y reconfiguraron significados en torno a los productos de la cultura popular (Alabarces, 2012), fundamentalmente tomando el contenido de las canciones de matriz predominantemente romántica, y entendidas como destinadas a un público femenino. Pero al ser legitimada la dimensión de “lo negro” desde el relato estatal, junto con un reconocimiento proveniente de la industria musical que revalida esos consumos al ampliarlos a otros sectores de la sociedad –claro que, también, por un público que los acepta–, esa otra dimensión popular queda relegada y catalogada de una forma nueva, al ser lo “negro” una marca de clase: la categoría de “grasa” irrumpe en escena, esta vez, bajo un desdoblamiento semántico y epistemológico de la categoría de “negro”<sup>2</sup>.

Definiremos “grasa” como un adjetivo con el que se identifica a objetos de la cultura de masas y cuyos consumidores serían sujetos de los sectores populares. Dicho adjetivo se inserta dentro de lo que Grignon y Passeron denominarían la “cuasi-simil-cultura” de las capas sociales fronterizas de la pequeña burguesía” (1991: 97), aunque relacionado con un discurso ligado a la cotidianidad popular que contiene un *factor erótico indiciario* (Alabarces, 2012).

“Hasta no hace mucho tiempo, ‘Rosa Rosa’ era el paradigma de la grasada”, le sugiere la periodista Irene Amuchástegui al cantante popular de baladas Sandro (Roberto Sánchez), en una entrevista que le realizó para la colección “Grandes ídolos de la música popular argentina” editada por el diario *Clarín* en el año 2008: este trabajo, que propone estudiar el discurso de los fanáticos y las fanáticas de Sandro, versa sobre esa afirmación y fundamentalmente, sobre la aseveración de que dicho “paradigma

---

<sup>1</sup> Alabarces (2012) entiende a la plebeyización como “una gramática extendida en la producción de discursos sociales de las clases medias y medias altas, especialmente en su captura mediática que expande –se apropia de– significados tradicionalmente sobre-marcados por las clases populares al resto de la estructura social. Se transforma en una retórica –pretendidamente– democrática justamente por sus marcas –pretendidamente– más plebeyas”.

<sup>2</sup> Nótese que volvemos sobre dos marcas identitarias del primer peronismo que interpelaban por igual a los sectores obreros: si los adversarios de Perón “empleaban con frecuencia expresiones despectivas, su incorporación al lenguaje del peronismo les otorgó nuevo status” (James, 1988: 48). En este contexto, ser “negro” y ser “grasita” configuraban identidades afirmativas desde la voz nada menos que de Evita. Con esta consideración queremos señalar que un análisis diagonal pero contundente sobre los términos empleados por las clases dominantes para discriminar a los sectores populares, nos permite afirmar que el estigma hegemónico sobre lo subalterno siempre mantuvo su misma matriz discriminadora con eje en esa “adopción de términos e inversión de sus significados simbólicos” (1988: 47), sólo que lo “negro”, por esos laberintos del lenguaje, configuró identidades resistentes por posición corriéndose del sinónimo de “grasa”. Una investigación sociosemiótica sobre la cual no nos detendremos en este trabajo, pero dejamos abierto el interrogante.

de la grasada” se inscribe en una historia pasada, puesto que Sandro, a lo largo de 47 años de carrera –y 50 de vigencia-, aunque especialmente desde los '80<sup>3</sup> y hasta fines de la década de 1990, fue catalogado por la prensa masiva como “grasa” y “kitsch”, para luego convertirse en un mito permitido, un “ídolo popular”.

No nos detendremos en esta introducción en la construcción de ese relato; por lo pronto afirmaremos, en sintonía con Peter Burke (2000), que los “mitos” se construyen a partir de una “mitogénesis que se explica por la percepción, de una coincidencia en algunos aspectos entre un individuo determinado (...) y esta coincidencia, cautiva la imaginación de la gente y empiezan a circular historias, al principio oralmente” en las que asoman “mecanismos de distorsión tales como la 'nivelación' y la 'intensificación””, procesos que “contribuyen a la asimilación de la vida del individuo concreto a un estereotipo determinado del repertorio presente en la memoria colectiva de una cultura dada” (75).

Proponemos un supuesto: ese estereotipo afirmativo construido fundamentalmente por los medios de comunicación excluyó al público de Sandro de esa reconfiguración permitida en “mito”; paradójico si afirmamos que los cantantes populares (podríamos ampliar el razonamiento a las *figuras populares*) no se explican sin esos públicos que los sostienen. Por el contrario, ese público, en especial las “nenas de Sandro” (y nos referimos a ellas porque el público masculino ha sido invisibilizado en el relato), no son contempladas desde la afirmación de legitimidad. Sobre ellas recae el “estigma” del consumo irracionalizado desde la matriz erótica pero además, se feminiza a ese público bajo una marca etaria profunda, lo cual incluso excede el conflicto de clase, ampliándose la crítica a la discusión sobre los consumos supuestamente femeninos y la práctica del erotismo en la adultez.

## 2. Un análisis sobre los públicos y sus consumos

Nuestro interés apunta a desentrañar la raíz de esos estigmas –a fin de cuentas, la conflictividad latente–, a partir de un examen de los usos y los consumos del producto Sandro, en base a un análisis del fenómeno contado por sus protagonistas, los fanáticos y fanáticas del cantante. En especial, porque la matriz discriminadora del discurso sobre los públicos que mencionábamos anteriormente nos remite a la investigación de la categoría de “grasa” pero también a la indagación de lo “popular” entendido desde el relato estatal que comprendemos legitimista (Grignon y Passeron, 1991), ya que si lo “negro” es leído bajo una óptica peronista, como lo subalterno resistente que remite a una posición de clase; y afirma, redefine y reconfigura identidades (Adamovsky, 2012), lo “grasa” es considerado como lo inferiorizante culturalmente, lo negado, que consecuentemente es aplazado por un discurso cultural estatal<sup>4</sup>.

Más: en sintonía con nuestra afirmación sobre la feminización de los consumos musicales “grasas”<sup>5</sup>, la distinción entre esa y la categoría “negro” nos otorga una pista para pensar los clivajes de

---

<sup>3</sup> Podríamos incluso preguntarnos sobre la coincidencia histórica de la emergencia de lo “negro” como marca identitaria (Adamovsky 2012).

<sup>4</sup> Nos referimos exclusivamente al relato estatal nacional.

<sup>5</sup> Debido a la ausencia de textos letrados sobre el tema -o nuestro desconocimiento sobre la existencia de estos- y a modo de ejemplo, ponemos a consideración los primeros 10 de 61 músicos en el ranking de “detestabilidad de músicos grasas” elaborados en 2008 por el blogger “Horacio”: Vicentico, Alejandro Sanz, Patricia Sosa, Diego Torres, Julio Iglesias, Ricardo Montaner, Gloria Estefan, Luis Miguel, Enrique Iglesias y Alejandro Lerner. Dicha selección -en la que en el número 26 se encuentra Sandro, bajo la descripción de “personaje lamentable pero bueno, al menos le agradezco que cuando se pasó a la grasa dejó de ridiculizar al rock”-, nos permite encontrar ciertas continuidades: son cantantes de habla española con raigambre en el público argentino, sus canciones son predominantemente melódicas y domina el género masculino.



género entre un producto musical y otro: mientras que la negritud está asociada con un relato masculino que desdeña al público femenino<sup>6</sup>, (aunque la irreverente posición social, territorialización y explicitación –incluso estética– de la marginalidad constituye una marca identitaria), lo “grasa” –si bien los emisores son masculinos– interpela desde el relato del amor indiciario a un público femenino, lo que se convertiría en un factor de *despolitización* de ese público, ya que ese relato no discurriría ni discursiva, ni estética, ni territorialmente en un conflicto de clase.

Parecería así que la categoría de “grasa” no convive en oposición con la categoría de “negro” –ya que la raigambre popular de su público permite puntos en contacto entre ambos–, sino que es la forma de definición que el discurso hegemónico realiza sobre algunos consumos de ese público entendido popular: para este trabajo, en donde estudiaremos el público de un producto de la cultura de masas considerado como “grasa”, definiremos “discurso hegemónico” a aquel que construyen predominantemente los medios de comunicación sobre el producto Sandro y es reproducido por sectores medios altos y elites intelectuales<sup>7</sup>, sobre el cual nos detendremos en el capítulo uno de este trabajo, a fin de desmenuzar los significantes sobre los cuales versa ese discurso de “mito permitido” que excluye del estereotipo positivo a ese público.

Cabe aclarar que realizamos una diferenciación del “discurso hegemónico” del relato estatal, ya que creemos que los dispositivos para la legitimación –o deslegitimación– son diferentes en cada una de las plataformas; pero además porque el relato estatal –retomando las afirmaciones de las primeras líneas de análisis– no construye un discurso sobre Sandro y sus públicos sino que ni siquiera los visible.

### **3. Un acercamiento al objeto de estudio**

Esta tesina de grado se basa en un trabajo de campo que permitió observar la un conflicto latente silencioso pero imperturbable en el discurso “sandreamo”, no sólo desde el erotismo “indiciario y metafórico” (Alabarces, 2011): como veremos en este estudio, la reafirmación de los “valores” del artista como un ejemplo a seguir constituye la regularidad más elocuente entre los entrevistados.

A lo largo del texto, en el que se despliegan conversaciones con 18 mujeres y varones de entre 22 y 71 años, se abordarán los discursos de fans que pertenecieron –y aún pertenecen– al “círculo íntimo” de Sandro, pero también los relatos de quienes fueron fanáticos activos únicamente durante la época de apogeo del cantante (fines de la década del 60 y mediados del 70). Esta división histórica y necesaria, en la que hacemos énfasis, responde al interés por observar quiebres y regularidades en el discurso sobre un cantante de 47 años de trayectoria –y que aún permanece vigente–.

---

El ranking entero puede consultarse en

<http://irreflexionesarbitrariables.blogspot.com.ar/2008/12/ranking-de-detestabilidad-de-msicos.html>

<sup>6</sup> Sobre esta cuestión, fueron Spataro y Silba (2008) quienes abordaron un análisis sobre los consumos musicales de la cumbia en relación al género.

<sup>7</sup> Un ejemplo pequeño que grafica la circulación de ese discurso en los sectores dominantes de la sociedad lo ha tenido quien escribe esta tesis en el propio lugar de trabajo (una redacción periodística), pero también en un círculo íntimo de clase media predominantemente universitaria: todo aquel que se enteraba de la realización de este trabajo no podía evitar tres comentarios sorprendentemente homogéneos: “¿Sandro? Un grande, un tipazo” (mayoritariamente se exacerbó la valoración de la persona por sobre la producción musical del artista); “¿Vos estás haciendo un trabajo sobre Sandro? Qué raro... como sos tan joven...” (nótese el estereotipo tácito del público femenino, implícitamente entendido como adulto mayor); “¿Estás entrevistando a las ‘nenas’ que le tiraban bombachas?” (la afirmación sobre la práctica de arrojar bombachas se convirtió en una constante inobjetable en esas consideraciones).

Para la selección de los informantes del primer grupo se realizó una investigación previa referida a la importancia simbólica de cada uno de ellos; dentro de lo que fue el “círculo íntimo” de los fanáticos de Sandro, mediante un rastillaje realizado en la red social Facebook, y también a partir de las referencias indicadas por Graciela Guiñazú, una periodista que trabajó en el canal Crónica TV durante los ’90 y mediados de 2000, y que durante 15 años siguió la carrera de Sandro entablando un estrecho vínculo con los fanáticos del artista. Entre las mujeres Carmen, la presidenta de un club de fans (el Club de Fans de Sandro Lanús, sobre el que hablaremos en el capítulo cuatro); Mariana, líder de “las chicas del Garage” (que no era un club de fans sino un grupo de ocho mujeres que durante años esperaron al cantante en la puerta del garage del teatro donde realizaba sus presentaciones, el Astros o el Gran Rex, y fueron bautizadas así por Sandro); Laura y Marta, dos mujeres cuyo fuerte vínculo con el cantante data de los albores de su carrera y perduró hasta la muerte de su ídolo; y Carolina, una joven de 22 años que entabló con Sandro una relación “abuelo-nieta”, fueron las elegidas para este trabajo de campo.

Tres de ellas residen en la zona sur de la Capital Federal (Mariana, en Parque Patricios, Laura en Lugano y Marta en Monserrat) y dos en el Conurbano bonaerense (Carmen y Carolina, ambas oriundas del partido de Lanús); tienen entre 22 y 62 años, siendo todas –a excepción de Carolina, que es estudiante de Enfermería– trabajadoras: Carmen se desempeña como docente de doble turno en dos escuelas públicas de Lanús, Mariana es dueña de un taxi que maneja su marido, encargándose ella de las finanzas y el “tramiterío” (como lo describe). Marta es administrativa en un hospital público porteño, y Laura, empleada en una escribanía. A excepción de Laura y Carolina todas tienen hijos, pero sólo Carmen es además abuela. Ella y Mariana son casadas, Carolina está de novia y Marta y Laura son solteras.

Los informantes varones también fueron seleccionados con un criterio de consideración dentro del ámbito íntimo: la entrevista a Raúl, custodio de Sandro durante 31 años, se convierte en medular para este trabajo de campo ya que además de ser admirador de Sandro desde pequeño ocupó un espacio privilegiado en la vida del artista en cuanto a cercanía e intimidad por trabajar con él. Sin embargo, como veremos en el capítulo cinco, nunca pudo entablar relaciones simétricas con otros fanáticos por esa misma condición de custodio, hasta luego de la muerte del artista: en la actualidad conduce un programa de radio por internet dedicado a Sandro en donde los fanáticos interactúan entre ellos. Pero también es central el testimonio de Daniel, coleccionista de objetos de Sandro desde hace 44 años, y además quien obsequió durante 10 años tortas temáticas a su ídolo el día de su cumpleaños; junto con el de Ramón, otro coleccionista y gran amigo de Daniel. Ambos se convirtieron en “la dupla masculina” del círculo íntimo de Sandro y esa amistad les permitió vencer el estigma –por momentos de marcada significación para ellos– de la vergüenza por el consumo de un producto de la cultura de masas considerado “para mujeres”. Finalmente desplegaremos el testimonio de Miguel, el papá de Carolina, quien es el conductor de uno de los programas de radio más antiguos dedicados a Sandro (sobre el cual hablaremos en el sexto capítulo de este trabajo).

Raúl reside con su mujer en Villa Madero, en el conurbano Bonaerense; Miguel, con su esposa y sus tres hijas en Lanús; Daniel vive en Caballito y Ramón en Almagro, cada uno con su mujer e hijos. El primero de ellos fue policía durante más de 20 años y actualmente realiza la custodia de personalidades del espectáculo y empresarios; Miguel es empleado en una metalúrgica de su barrio; Daniel tiene su propio taller mecánico en Parque Chacabuco y Ramón tiene una imprenta en Almagro.

En el caso de quienes fueron fanáticos durante la juventud, la indagación se efectuó de manera personal entre allegados, con excepción de dos mujeres que fueron contactadas a través de Facebook. En el primer grupo, luego de una entrevista previa con cada uno, se priorizó la significación que Sandro tuvo y aún tiene en sus vidas, así como también la potencia de las historias que remiten a un recuerdo con el cantante que, en algunos casos, marcaron los destinos de sus vidas.

En cuanto a las dos mujeres que fueron contactadas por Facebook, la inclusión de sus testimonios en el trabajo de campo obedece a que actualmente son administradoras de un club de fans de esa red social llamado “Alma y Pasión” –que creó Edith, una de ellas–, al que ambas le dedican diariamente muchas horas como forma de “saldar una deuda” que sienten tener con Sandro, ya que debido a que estuvieron abocadas a la atención de sus familias, no pudieron seguir su carrera como ellas hubieran querido –aseveración sobre la cual volveremos en el capítulo tres. Edith tiene 71 años, es jubilada, enviudó recientemente y vive con una de sus cuatro hijos en el barrio de Versailles en Capital Federal; Nancy es una uruguaya ama de casa de 59 años, que vive con su marido en Argentina hace casi 40, y tiene tres hijos.

También elegimos a Teresa, jubilada de 65 años con una hija y una nieta, que reside en el sur de la Capital Federal (San Telmo), por la referencia a cómo el recuerdo de su época de escucha activa de Sandro la remite directamente a vivencias compartidas con quien fue su marido y perdió hace 36 años (Teresa nunca se volvió a casar); a Irma, de 63 años, vendedora de cosméticos, divorciada, madre de tres hijos y abuela de dos nietos, debido a que su testimonio incluye alusiones a un deleite erótico por el cantante que aún hoy la interpela; y a Roxana y Cecilia, dos hermanas de 56 y 55 años que transitaron su juventud en Buenos Aires y vivieron allí la *época de Sandro*, para luego mudarse a Santa Rosa (La Pampa) donde Roxana vive junto a su esposo, con quien crió tres hijas; así como también su hermana con dos de sus cinco hijos.

El relato de Roxana –quien trabaja en una distribuidora de golosinas cuya propiedad comparte con su esposo– adquiere importancia al referir a una “vergüenza” que le producía escuchar a Sandro, ya que era considerado como “de las clases bajas”, así como también en relación al recuerdo de su madre, valoración que cobra fuerza en el relato de su hermana Cecilia, quien asocia una canción del repertorio musical de Sandro (“marcó mi infancia”) con su mamá, quien falleció cuando ellas eran pequeñas. Completan la lista Ada, una ama de casa de 63 años que vive en el barrio porteño de Liniers con una de sus dos hijos, y está recientemente separada de su marido, quien hace 29 años le prohibió escuchar a Sandro con el argumento de que ella “estaba enamorada” del artista; Atilio, jubilado de la profesión de abogado, de 66 años, con cuatro hijos, que reside en Capital Federal, para quien Sandro era la “música de fondo” de su juventud y en algún momento de la relación con su segunda mujer tuvo “algún cortocircuito familiar” ya que ella se burlaba de su gusto por la música del cantante. Finalmente abordaremos el testimonio de Pedro, quien conoció al cantante en su juventud y aún hoy se siente identificado como “su amigo”.

El trabajo de campo también incluyó entrevistas a Graciela Guiñazú y a Olga Garaventa, la viuda de Roberto Sánchez, quienes aportaron pistas para comprender la relación que el artista tuvo en la intimidad con sus fanáticos. Cabe mencionar que hemos trabajado con una vasta selección de artículos periodísticos que datan de 1980 hasta la fecha, con la intención de realizar un análisis diacrónico sobre la construcción del mito de Sandro y estereotipación de su público.

#### 4. Consideraciones metodológicas

Todo estudio sobre objetos de la cultura masiva consumidos por un público popular necesariamente incluye investigaciones anteriores y propuestas metodológicas que construyan un análisis de acuerdo a paradigmas preexistentes. Este trabajo estará signado por la propuesta metodológica de Jesús Martín Barbero (1983), quien sostiene que “la mayoría de las investigaciones que estudian la cultura de masas enfocan ésta desde el modelo culto, no sólo en cuanto experiencia vital y estética de la que parte el investigador, sino sobre todo definiendo la cultura de masas, identificándola con procesos de vulgarización y abaratamiento, de envilecimiento y decadencia de la cultura culta” (59). Por tanto, nos dirigiremos a la tercer línea de investigación propuesta por el autor, es decir, “analizar los usos populares de lo masivo, que es aquella dirección en la que apuntan las preguntas sobre qué hacen las clases populares con lo que ven, con lo que creen, con lo que compran o lo que leen” (61).

En segundo lugar, una posición teórica alrededor de la cual estructuraremos este análisis será la de Grignon y Passeron (1991), que entienden legitimistas aquellas descripciones sobre la cultura popular “definida exclusivamente con referencia al gusto dominante, o sea negativamente, en términos de desventajas, de exclusiones (...) como un conjunto de carencias, desprovisto de referencias propias (...) que van de la ‘cuasi-simil-cultura’ de las capas sociales fronterizas de la pequeña burguesía a la no cultura del subproletariado y de los ‘excluidos’” (97). Pues bien: si consideramos que –como mencionamos anteriormente– el relato estatal le da voz a esa “no-cultura” subproletaria de excluidos, y vemos que deja afuera a esa “cuasi-simil-cultura” de los sectores sociales fronterizos de la pequeña burguesía –en donde se ubicaría el público de Sandro, a juzgar por ese mito permitido–, cerramos la ecuación sobre la existencia de un conflicto de legitimidades en torno a la cultura popular construida por el relato estatal. Pero además también insistimos en la lectura de los medios de comunicación que como veremos más adelante, compara esa producción musical –la de Sandro– con otros productos aceptados por el relato para darle sustento legítimo.

Partimos del supuesto de la diferenciación epistemológica de las categorías “negro” y “grasa” realizada por el relato estatal, por lo que este trabajo estará atravesado como vimos en un principio, por las interpretaciones sobre la categoría de “negro” y el relato estatal como están fundamentadas en los trabajos de Adamovsky (2012) y Alabarces (2014), bajo la afirmación de que “la música popular construye patria”.

Por último, la investigación que Spataro (2011) realiza sobre un club de fans dedicado a Ricardo Arjona constituye un antecedente necesario para la realización de este trabajo, porque permite detectar regularidades y quiebres en relación a dos productos similares, lo que observaremos a lo largo de esta producción.

#### 5. Organización del trabajo

Este estudio está dividido en seis capítulos. El primero de ellos se centrará en la construcción periodística del mito, a partir del análisis de diversos artículos de una amplia variedad de medios de comunicación, cuya temporalidad abarca desde 1980 hasta la actualidad. También se abordará la fabricación del discurso en torno al fanatismo hacia Sandro a lo largo del tiempo, y nos detendremos en

una explicación analítica sobre las categorías que conforman el estereotipo del discurso hegemónico sobre el fanático.

En un segundo momento enfocaremos la trayectoria del cantante a partir de ciertos ejes que se transforman en las potencias sobre las cuales versa su discurso: una pequeña biografía es antecedente del abordaje de dicho discurso, al que nos referiremos ya que configura el relato de sus fanáticos, para luego finalizar con un recorrido fugaz por su carrera, articulada a partir del significante “cuerpo”, que ordena el discurso en el escenario. En este apartado también trataremos la configuración del fanatismo histórico, corolario del inicio de una relación personalizada con el cantante que perduró en el tiempo a partir de una continuidad en el vínculo con sus seguidores y seguidoras, incentivada por el mismo Sandro.

El tercer capítulo abordará testimonios de los fanáticos de juventud, en tres momentos: el primero se centrará en el relato de aquellas mujeres que siguieron al cantante durante su juventud y luego abandonaron la práctica de “fans” debido a las nuevas responsabilidades que llegaron con la “vida adulta”. En una segunda instancia volveremos sobre el discurso de las mujeres que, si bien suspendieron la práctica fanática al momento de criar a sus hijos, retomaron el placer años más tarde, y ahora –lejos de hacer un uso pasivo del producto–, participan activamente del mundo fanático. Por último nos centraremos en aquellos hombres que consumieron ese producto musical en la juventud durante la primera etapa de la carrera artística de Sandro, en sus interpretaciones sobre el artista y los recuerdos del ejercicio de su fanatismo.

El cuarto capítulo dedicará su atención al discurso de las fanáticas históricas, a su vínculo con el cantante, a las prácticas relacionadas con ese vínculo, al discurso de admiración hacia el cantante y también a la valorización que realizan, tanto sobre los estigmas repetidos por el discurso hegemónico en cuanto a la construcción del fanatismo a partir de un erotismo irracional, como en torno a las interpretaciones sobre Sandro que catalogan este producto como “grasa”.

El quinto capítulo, en una línea similar al apartado anterior, estará dedicado a los varones fanáticos históricos, donde también se abordará la construcción del discurso relacionado con el cantante, el vínculo mantenido entre ellos y el artista junto con una descripción sobre las prácticas fanáticas que realizan esos hombres. El elemento de conflicto aparecerá nuevamente a partir de una valoración que realizan sobre los estereotipos que recaen sobre ellos, al ser considerado el consumo musical de Sandro como una práctica femenina. También centraremos la atención en los testimonios relacionados al análisis en torno a la configuración de Sandro.

El último capítulo versará sobre los usos y consumos del producto, tanto en su matriz musical como cinematográfica, por parte de los fanáticos de juventud y los históricos, entendidos como elementos de identificación y de reconocimiento que complementan el fanatismo y retomaremos categorías analíticas previamente expuestas.

Finalmente en las conclusiones, realizaremos un resumen sobre lo visto a lo largo de esta tesina y volveremos sobre los temas que nos convocan en esta introducción al cruzarlos con el trabajo de campo.

## **6. Aclaraciones pertinentes**

Aunque no desconocemos su importancia, este trabajo no indagará en el aspecto musical de la producción de Sandro; el énfasis estará puesto en el estudio del fanatismo ya que el objetivo de esta tesina

de grado se limita al examen de los usos del producto y las reconfiguraciones de identidades en torno al artista. Si bien realizar un análisis de lo musical excede las metas de este texto será imprescindible, de todas maneras, volver sobre ciertas producciones particulares del cantante para contextualizar los relatos y testimonios de los entrevistados.

A lo largo del trabajo aparecerán reiteradas menciones a “Roberto”, ya que las fanáticas eligen dirigirse a él por su nombre real, pero utilizaremos comillas para marcar esa estructuración semántica; al momento del análisis hablaremos de “Sandro” porque el objeto de estudio se relaciona con un producto de la cultura de masas y fue Roberto Sánchez quien eligió presentarse como “Sandro” en la vida pública.

Asimismo, los nombres de los entrevistados –a excepción de los de Graciela Guiñazú y Olga Garaventa– son ficticios, ya que no nos interesa develar la identidad de los informantes sino hacer énfasis en sus testimonios.

Finalmente, hablaremos en primera persona del plural porque ésta es una construcción colectiva, consecuencia de investigaciones anteriores y fruto de un trabajo de campo en donde participaron 20 personas, y porque estamos aludiendo a los consumos de un producto masivo, por lo que nos parece que, si no adoptamos esta persona gramatical, la investigación rozaría lingüísticamente un análisis solipsista, lo que está lejos de ser la intención de quien escribe.

## CAPITULO UNO

### El mito

#### Diacronía, *grasada* y muerte

Durante los últimos diez años anteriores a su muerte Sandro fue reconfigurado por un relato que lo “revalorizó” –según la forma en que lo expresan los fanáticos–; pero la potencia de su muerte consolidó ese discurso sin fisuras que gira alrededor de un “mito” de Sandro catalogado como “ídolo popular”. En este capítulo abordaremos la modelación de ese mito, mediante una selección de artículos periodísticos a partir de 1980 hasta la actualidad, que retomará la construcción de la figura de Sandro y la de sus fanáticos, viendo nuevamente un quiebre de valoraciones en torno al artista, diferenciado de su público.

En una segunda instancia, basándonos en el análisis precedente, iremos hacia la construcción del estereotipo del fanático de Sandro: el relato heteronormativo que entiende al fan como mujer adulta erótica e histérica. Retomaremos esta afirmación; por lo pronto, diremos que, por fuera de los estereotipos que subyacen en la interpretación de los fanáticos, la práctica no es pasiva, ya que esas personas lograron tener una voz en las plataformas mediáticas por su estelar presencia en las salas llenas y el reconocimiento que Sandro les hizo públicamente en reiteradas ocasiones, pero fundamentalmente porque fueron los protagonistas de un episodio particular que se repitió todos los 19 de agosto durante 12 años para la celebración de su cumpleaños, llamado “la Batalla del 19”<sup>8</sup>. Creemos que se hace necesario introducir en este capítulo el análisis en relación a la construcción de ese relato ya que no podemos omitir la reconfiguración del discurso en relación a Sandro, ni tampoco el quiebre de valoraciones que existe en torno al que aborda el fanatismo por el artista, por lo que creemos que el mito se convierte, a fin de cuentas, en un gesto conservador de la cultura dominante.

### 1. La construcción del relato

Partiremos de un supuesto: un “mito” sobre un cierto producto *popular* sienta sus bases en una trayectoria de años de ese producto, que, a su vez, se construye y reproduce también al interior mediante una continuidad en la carrera. Dicha construcción –en concordancia con Burke (2000)– también capta ciertos ejes discursivos sobre los que se articula la figura artística y observa los corrimientos de esos ejes e interpreta, según los paradigmas dominantes, ese mito.

La potencia corporal de Sandro, sostenemos, articula ese mito: el discurso en torno a su cuerpo genera, destruye e inmortaliza. No nos detendremos aquí en la construcción del Sandro de la etapa juvenil porque, si bien es innegable que esa fuerza transgresora<sup>9</sup> (si nos situamos en un contexto de época en el que por ejemplo, intentó ser prohibido por la Liga de Madres de Familia, una organización dependiente de

---

<sup>8</sup> La “Batalla del 19” consistió en un evento organizado por los fans y estructurado por la aparición de Sandro en la puerta de su casa, que tenía como objetivo celebrar el cumpleaños del cantante. Unas cuatro mil a seis mil personas se convocaban en la casa del artista en Banfield; algunas, semanas antes del evento instalaban sus carpas sobre la vereda, porque de esa manera garantizaban su encuentro con el cantante en el “locutorio” (un cuarto pequeño, similar a un hall, ubicado inmediatamente después de cruzar la puerta del paredón de su casa) ya que, según el testimonio de los fans, él recibía personalmente a entre 300 y 400 personas cada cumpleaños.

<sup>9</sup> Alabarces (2011) sostiene que “el cuerpo de Sandro significa, perturba, sacude. (...) en tiempos represivos, censurados, donde coexiste una presunta liberación sexual acompañada de explosión psicoanalítica y píldoras anticonceptivas con allanamientos en hoteles alojamientos y entes de calificación cinematográfica, más moralina, pacaterías y supervisión católica”. (108)

la iglesia católica, luego de sus contorsiones durante el programa televisivo Sábados Circulares, en 1964) es lo que le da impulso a su carrera justamente porque fue un eje discursivo (gestual) fundacional en Argentina, en torno al movimiento de un cuerpo que canta, nuestro análisis se extenderá hasta luego de su muerte y nuestro interés estará puesto fundamentalmente, sobre lo que consideramos fue la segunda etapa del artista, porque es allí cuando comienza a gestarse el fanatismo diacrónico, así como también el discurso periodístico que asoma, entre líneas y críticas, a considerarlo un mito.

### 1. a “*Realmente, ¿los ídolos piensan?*”<sup>10</sup>

A pesar de haber sido entrevistado en innumerables ocasiones en revistas durante la época de su juventud y considerando que el discurso de Sandro prevaleció más o menos intacto durante toda su carrera, la pregunta que sirve de título a nuestro apartado la realiza el periodista Rodolfo Braceli para la revista *Siete Días* en noviembre de 1980. En el copete que introduce a la entrevista con Sandro, se sorprende por sus respuestas supuestamente *anormales* viniendo de un ídolo del mundo de la canción. La misma apreciación, esta vez en tono de afirmación, hace el periodista Julio César Pretarca en su artículo para la revista *Semana* en enero de 1981: “Sandro, además de cantor, filósofo”, titula. “La playa pareció inspirarlo y en lugar de hablar de su éxito en Mar del Plata, Sandro prefirió divagar durante horas acerca de la vida, la muerte (...). Un reportaje casi insólito que reveló a un Sandro que muy pocos sospechan (...)”<sup>11</sup> escribe Pretarca en la volanta. Vemos entonces cómo comienza a gestarse un discurso que construye a un ídolo “pensante” y “filósofo” bajo la sorpresa por el emisor. Así, el discurso le da entidad discursiva y construye un relato basado en una visibilización y consecuente significación de las ideas del artista, a partir de dos elementos que prevalecen en el relato que el cantante hace sobre sí mismo: su historia personal ligada a su crianza de barrio –que rememora en varias entrevistas–, junto con el “misterio” en el que está envuelta su vida familiar y romántica, para comenzar a hablar de un mito viviente: “A diferencia de otros hijos célebres nacidos en el 'Club del clan', Sandro es el provinciano que llegó a Buenos Aires para convertirse en rey de una anónima dinastía”<sup>12</sup>, sostiene el diario *El País* en 1982, mientras que el diario *Crónica*, un año después, dirá que “la vida privada de Sandro sigue siendo un misterio, ya que él así se lo ha propuesto y lo disfruta como si fuera un juego”<sup>13</sup>

También al inicio de la década del 80, con casi 20 años de trayectoria, comienza a ser llamado “mito” por algunas publicaciones, como por ejemplo el diario *El País*<sup>14</sup>, pero sostenemos que, en el inicio de esta construcción, el *mito* no es consecuencia de una afirmación sin fisura en relación al artista; por el contrario, ese mito comienza a modelarse en la argamasa de tres variables: la diacronía del fenómeno, la inserción en el discurso de las *ideas* del cantante y en tercer lugar, tal como introdujéramos al inicio de este capítulo, una revalorización negativa sobre sus atributos físicos, sobre la idea de un cuerpo contorsionista transgresor que tuvo cambios, tal como veremos a continuación.

---

<sup>10</sup> Braceli, Rodolfo (1980) “Sandro: 'Tener muchas mujeres es fácil, mantener una es difícil’”. *Revista Siete Días*, 31-33.

<sup>11</sup> Pretarca, Julio (1981). Sandro: además de cantor, filósofo. *Revista Semana*, 30-33

<sup>12</sup> Billotto, Dardo. (7 de febrero de 1982). El mito que quiso ser popular. *Diario El País*, p34

<sup>13</sup> (4 de diciembre de 1983) Un salvaje llamado Sandro. *Diario Crónica*, p25

<sup>14</sup> Billotto (1982)



### 1. b “*Tiene tendencia a engordar*”<sup>15</sup>

A fines de la década del '80, más precisamente en 1988, cuando Sandro realiza en el Luna Park su espectáculo “25 años” ya es evidente en él el paso del tiempo. Y como si la legitimidad en un escenario estuviese marcada por un físico delgado, por una cara joven y unos movimientos juveniles que no admiten ser reproducidos por personas que oscilan entre las cuatro décadas, la prensa comienza a construir en torno a él un relato relacionado con el paradigma de la *pérdida*. Pérdida que, además, se estructura bajo la negación, bajo una sincronía que no comprende un normal paso del tiempo.

Hasta aproximadamente<sup>16</sup> 1998, Sandro fue el “ex contorsionista de fuego”, en donde “mucho tiempo ha transcurrido entre aquel gitano voluptuoso y movedizo y este corpulento cuarentón con melena larga y entrecana”<sup>17</sup>, o el “hombre de 45 años con ocho kilos de más”<sup>18</sup> o “quince kilos de más”<sup>19</sup> (obsérvese que las notas son escritas con un mes y diez días de diferencia), el artista con “abdomen considerable”<sup>20</sup>... en definitiva, “un gordito veterano con muy poco de aquel pintón que sedujo femineidades por aquí y allá durante años”<sup>21</sup>. El significante “panza” acompañó a Sandro durante una década como el articulador de un relato que lo configuraba como un cantante de trayectoria-*a-pesar-de*. Creemos que esa alusión constante a la corporalidad cambiada entendida negativamente es la respuesta de un discurso que se quedó sin eje estructurador en torno a Sandro, que era el cuerpo potente y juvenil, y que se constituía como la explicación de un fanatismo erótico *vacío* y heterosexualizado. Si bien, como vimos, desde la década del 80 las ideas y pensamientos del artista comenzaban a tener una entidad para la prensa, esas ideas aún no aparecían como la potencia articuladora que cobijaba el relato del ídolo, por lo que esa pérdida corporal era el significante vacío sobre el cual el mito, a través de una diacronía práctica, se iba gestando.

A medida que se estructura el discurso de un *Sandro gordo*, va reconfigurándose el discurso alrededor del fanatismo hacia Sandro, concebido para mujeres “históricas”. En el artículo de la revista *Gente* de noviembre de 1988 cuyo eje es el desarrollo de uno de los recitales, un Sandro “que tiene tendencia a engordar” y “algo de kitsch”, tiene “enamoras a mujeres que le gritan 'queremos un hijo tuyo' y otras ordinarieces”. Nos preguntamos, ¿desde dónde se habla cuando, en una misma frase, se incluye el significante del “amor” (mujeres enamoradas), el deseo de conformación de una familia (“queremos un hijo tuyo”), para rematar afirmando que ese amor hace decir “ordinarieces”? El gesto conservador en torno al erotismo adulto de un hombre de 43 años y de “mujeres grandes” –tal como sostiene el periodista en otro lugar de la nota–, aparece en ese discurso que no admite variables eróticas relacionadas a una juventud candente.

Pero además, las estimaciones porcentuales sobre la cantidad de mujeres del público de los recitales junto con una evaluación etaria de ese público completan lo que será el inicio de un discurso que hace un paralelo entre las fans de Sandro directamente relacionado con la marca etaria en el cuerpo del

<sup>15</sup> (1988) Y todavía tiene fuego. *Revista Gente*, 70-73

<sup>16</sup> Decimos “aproximadamente” porque la construcción periodística de un mito no tiene fechas marcadas, sino que es una construcción diacrónica que se articula según los tiempos, aunque ubicamos esa fecha porque fue en ese año el que Sandro llenó 40 Gran Rex con su espectáculo “Gracias, 35 años de amores y pasiones”.

<sup>17</sup> Walger, Silvina (11 de julio de 1990). Sandro querido la TV está contigo. *Diario Página/12*, p23

<sup>18</sup> (1990) Sandro del sur. *Revista Viva*, p12

<sup>19</sup> Pazos, Luis (18 de noviembre de 1990). Las fantasías hechas realidad. *Suplemento Espectáculos, artes y estilo, Diario Clarín*, p 2-3

<sup>20</sup> (4 de julio de 1993) Sandro: una noche al rojo vivo. *Suplemento Espectáculos, artes y estilo, Diario Clarín*, p 6-7

<sup>21</sup> Pintos, Víctor (8 de enero de 1994) Sandro en Mar del Plata: un clásico. *Diario Página/12*, p36

artista, y cuya interacción con su cantante favorito comienza a comprenderse como una consecuencia lógica de ese erotismo *kitsch* (entendemos a lo “kitsch” como el eufemismo permitido, en el discurso de la prensa, de la categoría de “grasa”) de Sandro.

“Se paró en el escenario, las miró fijo, les preguntó ‘¿puedo entrar?’ y se acabó todo. De allí en más Sandro hizo lo que quiso. Ese teatro lleno con un 95% de mujeres, de las cuales el 70% eran señoras que tenían entre 30 y 60 años, le perteneció”.<sup>22</sup>

“El público ya está instalado: veinte por ciento de hombres, ochenta por ciento de mujeres. Entre las damas, manda el segmento de entre 40 y 60 años” (...). La brasa está encendida. Bajo esas canas cenizas hay calor. Que está esperando el viento que lo anime. Que lo vuelva fuego. A las 10 y veinte, entra Sandro. Más que viento, tornado. (...) Las cataratas de obscenidades (...) y gritos caen como chorro de deseo: Te comería todo. No tengo bombacha. Ay, esa boquita. Dame tu lengua. No tengo bombacha. Estoy toda mojada. Mi marido no vino. Mi marido también te ama. Haceme un hijo. No tengo bombacha. Ay, te mataría. No tengo bombacha”<sup>23</sup>.

Entendemos que la repetición de “no tengo bombacha” –“obscenidad” entendida como la apología de la desmesura– intenta generar un clima en el lector que potencia un discurso hegemónico que aún hoy perdura: la práctica erótica del público es articulada por el uso de la bombacha, tanto cuando es “arrojada” al escenario como cuando se quita o cuando es “mojada” por la excitación.

#### 1. c *“Luis Miguel es mucho más inteligente que el astro argentino”*<sup>24</sup>

Esa imposibilidad de considerar al artista y a su producción musical por sobre el discurso corporal es la consecuencia directa de un Sandro entendido como un gesto del pasado encastrado incómodamente en un presente en el que perdura (y perturba), no sólo por el reconocimiento de sus fanáticos (que siguieron llenando teatros, como –por poner un ejemplo– dieciocho Gran Rex en 1993 con su recital “30 años de magia”), sino también por la industria musical. Por ejemplo, cuando en 1993 el artista ganó el premio ACE de Oro<sup>25</sup> –el más importante de los galardones–, la Agencia de Noticias *Télam*, con el título en una nota (“Sandro abrazó el Ace de Oro abrazado por Pappo Napolitano”) que legitima al cantante a partir de ser abrazado por el guitarrista Pappo Napolitano, afirma que fue Mercedes Sosa “la gran figura de la noche y la aplaudieron de pie cuando Badía anunció que cantará en el Vaticano”<sup>26</sup>.

En relación al recital “30 años de magia” que como decíamos, llenó 18 Gran Rex en 1993, nos detendremos sobre un artículo de *Página/12*, cuyo autor es Víctor Pintos, quien realiza una reseña de la repetición del show en el verano de Mar del Plata:

“(…) Arrancó el relato musical de su historia en tres décadas con un furioso rock'n roll. (...) Con una buena selección que hizo de su repertorio del ascenso en los '60, el concierto siguió interesante. Pero con varios condimentos innecesarios que puso –algunos parlamentos nada felices y otros reiterados (...) y varias canciones obviales– llegó a las dos horas y media de actuación y fue demasiado. Parece una (mala) costumbre de Sandro, seguramente producto

<sup>22</sup> Pazos (1990)

<sup>23</sup> (16 de mayo de 1993) Sandro: una noche al rojo vivo. *Suplemento Espectáculos, arte y estilo, Diario Clarín*, p7

<sup>24</sup> Pintos (1994)

<sup>25</sup> Los premios ACE son entregados desde 1991 por la Asociación Cronistas del Espectáculo, siendo el “ACE de Oro” el reconocimiento al artista más destacado del año.

<sup>26</sup> (16 de noviembre de 1993). Sandro abrazó el Ace de Oro abrazado por Pappo Napolitano. *Agencia Nacional de Noticias Télam*. Archivo.

de su ferviente deseo de complacer: con tanta sobreactuación en los finales de las canciones, tanto comentario obvio y a veces repetido, y tanta carga kitsch en muchos aspectos de las puestas en escena que hace, deja a la gente sin ganas de más. (...) Sandro todavía está entero para regalar –y regalarse– el alto vuelo artístico que lo vuelva definitivamente inobjetable por todos. Luis Miguel, que evidentemente es mucho más inteligente que el astro argentino –o tiene una conducción artística ingeniosa y diestra–, hizo el disco de boleros a tiempo y saltó todas las barreras. Y sólo tiene veintitantos años.”

Si bien hay puntos interesantes, como por ejemplo aquel en el que Pintos anticipa que Sandro será un cantante “inobjetable”, nos interesa observar aquí cómo el discurso periodístico dista bastante de la valoración del público, a juzgar por la variable cuantitativa (18 Gran Rex, a razón de 3200 butacas, da un total de 57600 entradas vendidas) y la cualitativa que surge de este trabajo de campo. Alabarces (2011) sostiene que “la gente” –categoría discursiva formulada por los medios de comunicación para recrear un escenario de representatividad, entendida como “la clave que organiza a toda la comunidad”–, es interpelada bajo la afirmación de que quienes intervienen en esas plataformas reflejan “la realidad”, aunque “el espejo de la realidad (la autocomprensión de los medios de comunicación) se transforma groseramente en la puesta en escena de los miedos y los etnocentrismos de clase de sus periodistas” (320). Un ejemplo para la praxis de la teoría está dada por la interpretación de Pintos, que pone en el sentir de “la gente” que Sandro, por una mala costumbre de sobreactuación, comentario obvio y carga kitsch, la deja sin ganas de más: es decir, realiza una valoración legitimista (Grignon y Passeron, 1991) sobre la puesta en escena, pero también moral y estética y justifica esa afirmación al no hacerse cargo de su propia crítica y validar al emisor como “la gente”.

También aparece la comparación que deslegitima por oposición: al sostener Pintos que Luis Miguel es “evidentemente” más inteligente que Sandro, podríamos concluir pensando que Pintos sin dudas, ha establecido una valoración negativa de Sandro al compararlo con el (ya) “inobjetable” Luis Miguel. Pero además de Pintos y retomando el ejemplo de la Agencia *Télam*, Sandro también es explicado por esos medios, en relación a otros artistas legitimados por el discurso hegemónico: es decir, Sandro es, pero *no-tanto-como*.

Por último diremos que –citando nuevamente el artículo de la revista *Gente* que reseña el recital por los 25 años– Sandro, según el discurso de la prensa, no está *institucionalizado* por la cantidad de público que asiste a sus shows ya que “no está de moda”, sino porque figuras legitimadas de la música popular lo admiran: “ningún disco ni gesto suyo está de moda, pero no le hace falta, porque ahora es institucional. León Gieco quiere grabar con él y el Polaco Goyeneche dice que lo admira”: es decir que, a pesar de su público, a pesar de su trayectoria, ni qué hablar de que en el análisis se excluye la crítica musical sobre la producción de Sandro, es sólo bajo el gesto dominante afirmativo que un cantante deslegitimado puede ser institucional.

#### 1. d “*Sinónimo de leyenda*”<sup>27</sup>

No habían pasado cinco años de esas críticas que caracterizaban a Sandro como un ídolo o mito, sí, pero *pasado de moda y gordo*, que llegaron los 35 años de carrera y el artista, con más peso y con más edad, colmó no 18, sino 40 Gran Rex. El 16 de octubre de 1998, día en que comenzó la seguidilla de

---

<sup>27</sup> Herce, H., Ruffo, E., Plaza, G. (16 de octubre de 1998). “Sinónimo de Leyenda”. *Diario La Nación*. Recuperado en <http://www.lanacion.com.ar/114375-sinonimo-de-leyenda>

recitales que terminaría el 28 de febrero del año siguiente, el diario *La Nación*<sup>28</sup> decía que “luego de 35 años de carrera (...) Sandro está instalado en el olimpo de los intocables. Al fervor de las mujeres maduras, sus hijas y nietas se sumó, ahora, el respeto de un sector intelectual que ahora le dio el visto bueno. Cosas de la edad y del culto al kitsch”.

En este pasaje hay tres construcciones discursivas que articulan el relato: Sandro se convierte en *intocable* por su dilatada trayectoria –tal como sostenemos, uno de los elementos que prevalecen para la construcción del mito desde inicios de los '80–; su público sigue siendo compuesto mayoritariamente por mujeres (aunque ahora al menos se menciona que no sólo contiene mujeres de entre 30 y 60 años, observándose una mirada que se ciñe a la pauta familiar, clausurando así la posibilidad de públicos nuevos que descubren al artista por su producción musical y no sólo por un legado de las mujeres de la familia); y un sector intelectual que no lo respetaba, ahora lo valora porque “está grande” y por el *culto al kitsch*. Entonces vemos que la “leyenda” en esta etapa, comienza a tomar fuerza a partir de dos elementos diacrónicos en el relato mediático (la trayectoria y el público), pero se legitima como intocable porque *incluso* los intelectuales lo valoran; aunque esa valoración esté argumentada por la edad del cantante y el culto al kitsch. Hay una sintonía con la aceptación de los cantantes permitidos, pero ahora ampliada al sector *intelectual*, y por oposición, Sandro nunca fue, ni a partir del interlocutor ni considerando los usos y consumos del público, un intelectual. Sólo es validado por la edad y por un culto a lo “grasa”. Tácitamente, entre los márgenes y aunque el artículo denota una positividad inobjetable en relación al cantante, en el relato hegemónico sobre Sandro aún existe cierto desdén sobre los consumos relacionados al artista.

Por su parte, el diario *Clarín*<sup>29</sup> cierra el telón de los 40 recitales afirmando que Sandro es un “ídolo imbatible” que “mantiene intacta su vigencia y de esto dan cuenta las 130 mil personas que compartieron con su ídolo esa particular manera de divertirse y emocionarse con canciones, chistes, anécdotas y ese indiscutido carisma con el que logra extasiar al público femenino con sólo mover la pelvis 3 o 4 veces por show”.

Ahora bien: nos preguntamos por qué –si los elementos sobre los cuales se estructuró el relato de un mito no variaron en el tiempo– la valoración hacia el artista comenzó a legitimarse. Diremos aquí que los medios estructuran su relato a partir de considerar al público como “tontos culturales” (Hall: 1984, 100) pero además, ante la permanencia de ciertos ejes discursivos en el mismo Sandro que la prensa capta, luego se adapta y los valoriza según, claro, las vicisitudes del mercado en torno a ese producto cultural.

En relación a su público, y si bien *La Nación* abrió las puertas a las “hijas y nietas” de la primera generación de fanáticas, el discurso sobre esas mujeres perdura en el tiempo bajo los mismos argumentos, las mismas consideraciones y la misma interpretación de los consumos que allá por 1990, cuando el cantante era considerado –para sintetizar– *viejo y gordo*, aunque con críticas renovadas que frivolan a un público al que entienden proclive a ser famoso por cinco minutos en algún programa de televisión, o para ganarse el autógrafo de alguna celebridad. En dos reseñas sobre el recital “La Profecía” que Sandro realizó durante el año 2004, el diario *Página/12* y la Agencia de Noticias *Télam* sostenían que

---

<sup>28</sup> Herce et al., 1998

<sup>29</sup> Zamora, Pablo (28 de febrero de 1999). Sandro, el ídolo imbatible. *Diario Clarín*. Recuperado en <http://edant.clarin.com/diario/1999/02/28/c-00701d.htm>

“Está la gordita que se hizo una bata roja igual a la de Sandro (...) La larga cola vale la pena, porque permite mandar saludos a los hijos por Crónica TV, mostrarse por la tele haciendo pogo con Dame el fuego de tu amor, y hasta participar del sorteo de una bata de Sandro con el movilero de Viviana Canosa”<sup>30</sup>.

“El público de Sandro, mayormente integrado por señoras que superan los 50, aunque las había más jóvenes, no puede calificarse como pasivo: ante la aparición de alguna luminaria –Estela Raval, Ethel Rojo y hasta la periodista Catalina Dlughi–, estallaba en aplausos y corría en busca del autógrafo”<sup>31</sup>

Es decir, que al componente erótico *irracional*<sup>32</sup> se le suma la frivolidad que inferioriza a esas mujeres al vaciar su fanatismo de contenido legítimo para pasar a entenderlas como fugaces captadoras de luminarias, clausurando así sentimientos, pensamientos o deseos –sin contar el erótico–. También es de remarcar que, según esta mirada, el público es activo no por su presencia en el lugar para presenciar un espectáculo de Sandro, sino por las “luminarias” en las que se convierten mujeres conocidas en la música y televisión argentina. Vemos así que, mientras el producto comienza a ser un mito, su público permanece bajo un estigma que lo deslegitima.

### 1. e “*Lo que los argentinos queremos ser*”<sup>33</sup>

Sandro falleció el 4 de enero de 2010 a los 64 años. Una gran cobertura mediática con varias tapas de diarios y revistas, horas de televisión que incluyeron la transmisión en vivo de las filas de personas que esperaron durante horas soportando altas temperaturas y lluvias torrenciales para saludar por última vez a su ídolo cuyos restos se encontraban en el Salón de los Pasos Perdidos del Congreso Nacional, junto con la caravana fúnebre donde miles lo lloraban, terminó de consolidar un relato sobre un

---

<sup>30</sup> En este artículo además Karina Micheletto califica, sin leer el diario del lunes, el recital La Profecía como una obra “teatral” (las comillas no son nuestras) *simplona y predecible*. A lo largo de su texto las afirmaciones rozan la discriminación clasista, estética y etaria, además de incluir una construcción profundamente machista del artista en el escenario. Micheletto es la última persona –al menos en base a una búsqueda exhaustiva de artículos periodísticos que hemos realizado para esta tesina– que critica no solamente a Sandro, sino a su público y a su recital con igual desdén, sin ningún gesto positivo, antes de su muerte (posteriormente Martín Caparrós realiza una crítica a Sandro presumimos, con las mismas ínfulas vanguardistas de Micheletto, ya que ambos buscan, mediante una postura legitimista, romper con el discurso hegemónico, con la excusa del plebeyismo: es decir, para criticar un relato atacan a un cantante y a su público). A modo de ejemplo seleccionaremos algunas de las declaraciones más contundentes, sin explayarnos sobre ello porque, además de que la interpretación sobre la construcción del mito, que aquí presentamos, abarca una gran cantidad de medios de comunicación, deberíamos detenernos en la interpretación que realiza *Página/12* sobre los usos populares, lo que, consideramos, es motivo de otra investigación: “(...) El personaje que tan bien encarna Sandro está construido con elementos del macho autóctono promedio: el varón en cuestión es recio, pero hay que cuidarlo. Sabe decir al oído lo que a ellas les gusta escuchar, pero también puede retarlas o maltratarlas un poco, y al fin y al cabo les gusta. (...) Ellas volvieron a emprender la aventura de una salida en grupos de amigas, como cuando eran adolescentes. Llegaron desde San Justo, Hurlingham, Berazategui, González Catán, se organizaron varios días antes para venir y conseguir las plateas de 60 y 50 pesos. (...) Hay un cuerpo de baile flojito. Una orquesta que quiere ser imponente, al estilo big band, con sesionistas que pocas veces logran entrar a tiempo, y una entrada triunfal de Sandro, en el mismo estilo, con Así habló Zaratustra. (...) Está claro que cualquier crítica debe evitar simplificar la lectura calificando a este cuadro de “bizarro”. Pero si aparecen tres japonesas con kimono presentadas como “el coro butterfly”, sin otra justificación que la demostración de “la hermandad de los pueblos”, se hace complicado.” En Micheletto, Karina (15 de marzo de 2004). Sandro volvió a mostrar en escena todos los trucos de un viejo palpar. *Diario Página/12*. Recuperado en <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32659-2004-03-15.html>

<sup>31</sup> Puyo, Héctor (13 de marzo de 2004). Se cumplió “la profecía”: las mujeres deliraron por Sandro. *Agencia Nacional de Noticias Télam*. Archivo.

<sup>32</sup> En ese artículo Puyo también sostiene que “no hubo esta vez lanzamiento de prendas íntimas -aunque muchas damas concurren con ramos de flores de variada importancia-, pero sí la permanente emisión de expresiones como “papito”, “potro”, “divino”, “haceme tuya”. (...) La estrategia estaba clara: a Sandro hay que cuidarlo, rellenar sus presentaciones para que su físico y su voz no se resientan; pero en cuanto reapareció, vestido con un elegante traje gris y ya no de gitano, en el teatro atronó un “¡aaaaaaahhhhhhh!” casi orgásmico”.

<sup>33</sup> Fernández Díaz, Jorge (5 de enero de 2010). De pecador a hidalgo. *Diario La Nación*. Recuperado en <http://www.lanacion.com.ar/1218526-de-pecador-a-hidalgo>

mito que no acepta críticas, porque está inmortalizado como una de las legitimidades más potentes del público popular.

De un extenso repertorio de biografías y cuantiosas notas de opinión elegimos la de Fernández Díaz, editor del diario *La Nación*, quien analiza a Sandro tomando como eje la diacronía del relato hegemónico en torno al fenómeno:

“(…) Pero Sandro no se cayó de su trono. Reconvirtió su sensualidad física en seducción intelectual, y sus bailes acrobáticos y pélvicos en parodias tiernas. Le bastó para seguir siendo un cantante popular inoxidable, que hasta se burlaba de sí mismo. Con el tiempo logró “desgrasarse” sin dejar el target plebeyo, y acceder a públicos más sofisticados que lo veían como un Sinatra criollo y kitsch, y lo seguían con una mezcla de perplejidad, condescendencia y profunda admiración en sus conciertos del Gran Rex. (...) Sabiéndose ya unánime, Sandro gozó al final hasta del prestigio, el Olimpo que no muchas voces románticas alcanzan en vida. Después de muertas, cuando se vuelven inofensivas, esas voces suelen ser canonizadas por las clases medias bien pensantes y hasta por los intelectuales. Sandro consiguió ese extraño privilegio cuando estaba lúcido y relativamente sano, y gozó varios años de esas mieles. (...) Es curioso. Murió un ídolo argentino que era un caballero, un campeón de la cortesía, un milagro de la amistad, un hidalgo. No muere un demagogo, ni un profesional del escándalo, ni un improvisado ni un caprichoso ni un fabricante de rencores. Muere alguien que se parece a lo mejor que los argentinos queremos ser, y también a lo que lamentablemente no hemos sido”.

La nota de Fernández Díaz nos permite trazar una línea de análisis en torno a la construcción de un mito que, sostenemos, en la actualidad gira alrededor de tres ejes que aparecen en la nota del periodista.

Cuando menciona que logró “desgrasarse”, afirma una categoría que no explica, salvo en las pistas que nos dan los ejemplos que utiliza para sostener que el público “sofisticado”, en el que prevalecen elementos de la cultura dominante al compararlo con Sinatra, un cantante extranjero valorado en nuestro país –presumimos que, precisamente, por ser extranjero–, pero deslegitimado a partir de categorías que Fernández Díaz entiende como constituyentes de la *grasada* –lo patriótico y lo estético–. Además, el lograr “desgrasarse” está relacionado, según el periodista, con una ampliación en la integración del público hacia sectores “sofisticados”, consecuencia aparentemente lógica cuando la “grasada” queda atrás. Entonces, opone sofisticación y grasada, y a su vez lo plebeyo y lo sofisticado, marcando así un conflicto de clase que Sandro logra clausurar cuando se transforma a sí mismo según los criterios de la cultura dominante.

Si bien nos gusta creer que el escriba sostiene que las “mieles” de las que gozó refieren a la canonización de Sandro, no podemos omitir el detalle de que, por consecuencia sintáctica, Fernández Díaz proclama a Sandro como “inofensivo” incluso en vida, a diferencia de otras voces que son canonizadas cuando mueren. Creemos que esa afirmación, además de contener un elemento inferiorizante, se relaciona con los consumos musicales actuales: si la vigencia está en la reiteración de los éxitos de la primera etapa de Sandro, si la música del pasado permanece vigente, clausura así toda competencia con nuevas producciones musicales –por oposición– no–inofensivas.

Pero aún más interesante es que Fernández Díaz considera a Sandro como “lo que los argentinos queremos ser y lamentablemente no hemos sido”. Alabarces, en relación a este texto y a ese final, sostiene que “La Nación postula, por boca de uno de sus editores, el horizonte recurrente de las clases dominantes argentinas, el populismo sin pueblo” (2011: 124). Esta reflexión nos permite completar nuestro análisis del discurso sobre los fanáticos: si Sandro está catalogado como “mito” e incluso

representa lo que “los argentinos queremos ser” y en definitiva, si Sandro “es” un ídolo popular luego de ser legitimado por las clases dominantes, sobre sus seguidores históricos –que son la cara visible de ese pueblo– se realiza una operación de configuración de inferioridad construida a partir de la crítica al erotismo femenino adulto e incluso, a la frivolidad de un público anónimo que se desvive ante las cámaras de televisión. Lo que nos llevaría a repensar entonces la categoría de “popular” entendida por el discurso de la prensa: por lo pronto diremos que parecería ser que “lo popular” se articula bajo el eje de la pasividad, al interpretar los usos y consumos de ese producto masivo desde la pauta mercantil y un retorno a la histeria como comportamiento irracional.

Sucede que los fanáticos de Sandro no son, en ninguna de sus expresiones, tal como veremos a continuación, un público pasivo (afirmación que podría aplicarse a todas las prácticas populares ligadas al fanatismo relacionadas con un producto de consumo masivo)<sup>34</sup>, pero además tienen una voz ya que, como mencionáramos, las “Batallas del 19” los colocaron en un centro fugaz pero imperturbable en la escena mediática. Pero cuando el cantante falleció, las muestras de cariño y dolor se multiplicaron al punto que fueron ellos, a pesar del estigma, quienes protagonizaron y dominaron la escena funeraria durante tantas horas. ¿Acaso había algo más además de ese erotismo convocante? Es una pregunta que los constructores del relato, es decir, algunos de los medios de comunicación sobre los cuales hemos trabajado, no se hicieron, siquiera, a modo de autocrítica.

## 2. El fanatismo estereotipado

“Esa caravana de amor, en donde todo el mundo salía de los restaurantes en la 9 de Julio y se quedaba. Si ves la imagen, cuando el coche fúnebre sale del Congreso y gira por Rivadavia para Combate de los Pozos, se ve una lluvia de rosas, todas sobre el auto, que es impresionante. Entonces vos pensás que el cementerio está a 30 km y era todo el camino gente y gente... todos se paraban a ver. Los colectivos, los taxis cuando los agarraba el semáforo todos tocaban bocina como diciendo 'bueno, yo también estoy acá’. Era muy fuerte y espontáneo, eso era todo pueblo”,

sostiene Laura, una de las fanáticas que siguió a su ídolo desde los '70, sobre quien hablaremos en el capítulo cuatro. Aun con la potencia que significa la masividad, el público sandreano continúa siendo interpretado peyorativamente, como hemos visto a lo largo del apartado anterior, haciendo eje en el erotismo histórico de mujeres de medio siglo encima. Esta afirmación nos permite desagregar el estereotipo en cuatro, es decir, que el fanatismo por Sandro se articula en torno al “erotismo” y la “histeria”, protagonizados por “mujeres” de “edad”.

### 2. a Eróticas

Con la prevalencia de un discurso que no comprende el amor de los fanáticos como una relación personal de afecto mutuo entre ellos y el artista, ese erotismo transgresor sobre el que versa el relato sandreano como ídolo popular de la juventud de los '70, clausura el relato del amor y lo traslada a un erotismo consecuente con el cuerpo indiciario y metafórico del cantante durante su juventud. Ese

---

<sup>34</sup> Al respecto, algunos análisis del fanatismo que sostienen esta afirmación los han hecho Borda (2011) y Spataro (2011).

erotismo fanático es leído desde el relato hegemónico, como heterosexual, vacío y puramente animal, y el símbolo por excelencia se traduce en la constante apelación a las “bombachas” que las mujeres “les tiraban” en el escenario.

Es de destacar que ninguna de las mujeres fanáticas entrevistadas dijo haberle tirado bombachas. Sea tal afirmación cierta o no, esa negación constituye un eje estructural en esta tesina, puesto que es allí donde se visibiliza una de las más importantes rupturas discursivas aplicadas al relato de los medios de comunicación que mencionásemos. Más aún, si agregamos que muchas de esas mujeres, especialmente aquellas que tuvieron una relación más cercana con el cantante (las “nenas”), consideran la práctica de arrojar bombachas al escenario como reprobable. Volveremos sobre esto, pero señalamos aquí que una esporádica manifestación de erotismo es entendida como una diacronía ordenadora de las prácticas durante los recitales y que es utilizada para criticar a las mujeres adultas ya que, como se desprende de los márgenes del relato, el erotismo y las formas de expresarlo están vedados para ellas.

## 2. b. Históricas

Además, las mujeres que aceptaron el cuerpo erótico y transgresor de Sandro no fueron ni son consideradas transgresoras, sino histéricas. Como no vamos a utilizar una definición de la teoría psicoanalítica del concepto de histeria, decidimos trabajar con el modo en el que Spataro (2011) define la “idea de 'fan histórico/a'”, como “en términos nativos, una actitud de tipo irracional, donde la persona tendría conductas como salir corriendo detrás del artista, gritar, llorar, querer abrazarlo y besarlos” (91). Si bien veremos a continuación que, como las fanáticas que pertenecen a un club de fans de Ricardo Arjona –sobre el cual trabaja Spataro–, las admiradoras de Sandro también se construyen en oposición a la idea de fan histórico/a, comprendemos que esa histeria es entendida por el relato mediático como marca potente en la fanática de Sandro: Lo que permite comprender que ese relato permite el erotismo a los varones –siempre juvenil, tal como lo sostenido en el apartado anterior– pero no a las mujeres o que, en todo caso, las prácticas eróticas son ilegítimas para las mujeres, incluso cuando éstas funcionan como una especie de “respuesta” al discurso erótico masculino. Porque Sandro insistía con el cuerpo erótico y probablemente buscaba generar esa escena de erotismo colectivo en el escenario<sup>35</sup>. Y aunque esa relación puramente excitante entre el artista y el público del teatro existió –a juzgar por el relato de quien fuera jefe de custodia del artista, pero también por los fanáticos e incluso las fanáticas que reconocen esa relación pero niegan su participación en la práctica–, esas mujeres dicen censurar el deseo erótico por un placer vincular estructurado bajo los “códigos de Roberto”, marcado según se desprende de sus relatos, por la ausencia de histeria erótica y amorosa.

## 2. c. Mujeres

Si bien fue Sandro quien eligió feminizar a su público al llamar a las fanáticas “mis nenas”, el público compuesto centralmente por mujeres jerarquiza la escena, pero no clausura el fanatismo de los varones. Incluso, al ser un consumo comprendido como femenino, algunos de los seguidores convivieron con el

---

<sup>35</sup> De hecho, en la película Operación Rosa Rosa (1974), en una de las escenas iniciales, se muestra a Sandro cantando desenfadadamente la canción “Mi amigo el puma” personificando a Alex Gerard, un -también- reconocido cantante de la época. El final de la escena es protagonizado por una importante cantidad de bombachas que le son arrojadas al escenario por sus fanáticas que gritan sin cesar, dándole así preminencia cinematográfica a la práctica.



estigma de la homosexualidad y en la actualidad manifiestan una vergüenza relacionada con la práctica fanática sobre un consumo de esas características<sup>36</sup>. De todas maneras, veremos que dicho estigma sólo se rememora al apelar al pasado ya que, según ellos, Sandro fue “revalorizado”, lo que funciona de excusa para estos hombres, para comprender su práctica resistente como aceptada.

#### 2. d. Edad

El estereotipo de “mujer adulta” que recae sobre las fanáticas de Sandro parece ser una contradicción del relato dominante de Sandro, puesto que el “ídolo”, al ser “popular”, abarcaría a una mayor cantidad de público, que no estaría reducido a una franja etaria y/o de género. Al indagar sobre los seguidores del artista aparecen hombres pero también fanáticas jóvenes, que incluso formaron parte del círculo íntimo del cantante: en este trabajo de campo se relatan las vivencias de Carolina, una joven de 22 años que considera a Sandro “el abuelo”, como ejemplo de dicha heterogeneidad etaria del público sandreano. Las vivencias de Carolina con su ídolo permiten la apertura hacia un relato que no está marcado –ni siquiera tácitamente– por un deseo erótico. De esta manera, vemos que la clausura del discurso dominante, cerrado hacia un público femenino, además de invisibilizar a los hombres y a los jóvenes, impide por consecuencia una indagación respecto de otro tipo de eje de admiración más allá del erótico.

---

<sup>36</sup> Al respecto, Spataro (2011) confecciona un análisis sobre las implicancias en la construcción de identidades de los hombres que escuchan a Ricardo Arjona, asociados con una vergüenza configurada a partir de la ecuación “si te gusta Arjona sos gay” (256). Si bien existen coincidencias con dichos estigmas en relación al consumo musical de Sandro definido por varones, y ciertos ejes estructurales similares atraviesan el relato de los fanáticos, afirmaremos que dicho fanatismo no se contraponen, en la actualidad, con una imagen de la masculinidad dominante.

## CAPITULO DOS

### Discurso de Sandro

#### Autenticidad, simetría y agradecimiento

No es posible avanzar en el análisis si no hacemos un breve recorrido por la historia de la vida y carrera artística de Sandro, así como también por algunas claves de su discurso. Su trayectoria, atravesada por cambios radicales tanto en relación a su estilo de vida como a su estilo musical, permite reconstruir la narración fanática articulada sobre “los valores” del cantante. Con esto introducimos lo que examinaremos en los capítulos subsiguientes: el discurso fanático no se articula sobre la producción musical –ni actoral– del artista sino a partir de sus experiencias de vida, insertadas en el discurso del *barrio* como ordenador, constituido como una marca de *autenticidad* y *simetría*.

#### 1. Una carrera artística de 47 años

Un breve esbozo de la carrera artística de Sandro<sup>37</sup> rememora que fue a los 12 años en un escenario de Valentín Alsina, barrio donde creció, cuando hizo un playback aparentemente desenfrenado luego de que un disco de Elvis Presley fallara y lo obligara a improvisar. Allí obtuvo los primeros aplausos que lo convocaron al mundo de la música, camino que comenzó a transitar como guitarrista en algunas bandas de barrio, como “Los Caniches de Oklahoma”, “Los de Fuego” y “Black Combo”.

Si bien la primera grabación de la que participó fue en 1962 en un single para un comercio de barrio –una sedería llamada “Bruno”– ubicada en el partido bonaerense de Lanús, fue en septiembre de 1963 que grabó su primer disco; un simple para la CBS que incluía dos canciones: “¿A esto le llamas amor?” y “Eres el demonio disfrazado”. Y fue ese 13 de septiembre de 1963 la fecha en que dio inicio a su carrera<sup>38</sup>. Durante esa época tuvo algunas apariciones televisivas pero quizás la más importante fue en *Sábados Circulares*, programa conducido por Pipo Mancera que se emitía por Canal 9, en donde él y Los de Fuego fueron artistas exclusivos durante 1964.

Uno de los hitos más recordados de su carrera fue su triunfo en el Primer Festival Buenos Aires de la Canción, en octubre de 1967, que le abrió las puertas al mercado internacional. Dicho premio le permitió participar del festival de Viña del Mar en Chile al año siguiente, y luego recorrer los escenarios de toda América, Europa y Estados Unidos, siendo la presentación en el Madison Square Garden en 1970 icónica en los inicios de la carrera del artista.

---

<sup>37</sup>Elegimos los hitos más importantes de su carrera que se describen en las biografías dedicadas a Sandro, de Darío Suarez (1997), Graciela Guiñazú (2004), Mariano del Mazo (2009) y Olga Garaventa (2013).

<sup>38</sup> Si bien la grabación se realizó el 13 de septiembre, Sandro afirmaba que el inicio de su carrera fue el 13 de noviembre -fecha en que graba “Chozas de azúcar”, su segundo simple-. Volvemos sobre esto no sólo por la precisión biográfica sino porque fueron los 13 de noviembre otra de las fechas obligadas en las que las fans se dirigían hacia su casa de Banfield a llevarle el “regalo de aniversario”.

A lo largo de 47 años de carrera desde sus 18 años y hasta su muerte, Sandro grabó 42 discos<sup>39</sup>; filmó 12 películas<sup>40</sup> de las cuales dirigió una (“Tú me enloqueces”) y guionó dos (“Operación Rosa...Rosa” y también “Tú me enloqueces”); protagonizó una novela en Puerto Rico llamada “Fue sin querer”; fue anfitrión en el programa televisivo “Querido Sandro” que se emitió por Canal 13 en 1990; realizó diversas participaciones actorales en algunos shows emblemáticos de la televisión argentina (“Grande Pa”, novela emitida entre 1991 y 1994 por el canal Telefé; “Hola Susana”, magazine conducido por Susana Gimenez, en el cual participó en 1994, cuando el programa se emitía por Telefé; o “Soy Gitano”, una novela del Canal 13 que salió al aire en 2003); apareció además en innumerables ocasiones en revistas, y otros programas de televisión y en radio. Tuvo su propia productora llamada Excalibur, donde grabó varios discos de artistas nacionales. Protagonizó además algunos hitos que lo convirtieron en pionero, como ser el primer latinoamericano en tocar en el Madison Square Garden (1970) evento que se constituyó en la primera transmisión vía satélite de un concierto que se realizó para todo el mundo. Fue el primer solista que se presentó en el Luna Park (1972) y el primer artista argentino en el Hermitage de Mar del Plata (1969). Ostentó un éxito singular, al llenar 40 Gran Rex seguidos (1998).

## 2. El universo de valores de Sandro

Pero esta extensa carrera artística, si bien constituye el pilar sobre el cual se estructura el relato en relación al ídolo popular de multitudes que fue Sandro, para los fanáticos sólo sirve de excusa para legitimar a un ídolo cuyo discurso se construye a partir de los “valores” de “Roberto”, es decir, sobre el espectro moral y despliegue de “verdades” del hombre.

Una breve alusión a su infancia, rescatando los puntos más importantes que él mismo elige para contar en su disco de poemas del 2003 llamado “Mi vida, mi historia”, apunta que Roberto Sánchez nació el 19 de agosto de 1945 en la Maternidad Sardá, ubicada en el barrio porteño de Parque Patricios, en medio de dos hechos históricos: la caída de la bomba atómica sobre Hiroshima que dio fin a la Segunda Guerra Mundial y el 17 de octubre de 1945, cuando Juan Domingo Perón se consolidó como el líder de los trabajadores merced a la gran movilización popular que reclamó por su libertad en la Plaza de Mayo, convirtiéndolo en el “líder del pueblo trabajador” e inaugurando una historia política que tendría al peronismo como eje fundamental. Vivió sus años de infancia en un conventillo de Valentín Alsina y al momento de relatar las vivencias de sus primeros años hace eje en que “se crió en un barrio maravilloso”

---

<sup>39</sup> La discografía, donde incluimos los discos editados en Argentina así como los editados en el exterior, es la siguiente: “Sandro y los de fuego” (1965), “Al calor de Sandro y los de fuego” (1965), “El sorprendente mundo de Sandro” (1966), “Alma y fuego” (1966), “Beat Latino” (1967), “Sandro – quiero llenarme de tí (vibración y ritmo)” (1968), “Una muchacha y una guitarra” (1968), “La magia de Sandro” (1969), “Sandro de América” (1969), “Sandro” (1969), “Sandro – Temas de su película Muchacho” (1970), “Sandro en New York” (1970), “Los más grandes éxitos de Sandro” (1971), “Sandro espectacular” (1971), “Te espero... Sandro” (1972), “Sandro – Después de 10 años” (1973), “Sandro... siempre Sandro” (1974), “Tú me enloqueces” (1975), “Live in Puerto Rico” (1975), “Sandro” (1976), “Sandro, un ídolo” (1977), “Sandro Brasil” (1978), “Querer como Dios manda” (1978), “Sandro” (1979), “Sandro” (1971), “Sandro, la historia de un ídolo” (1982), “Fue sin querer (1982), “Vengo a ocupar mi lugar” (1984), “Sandro” (1986), “Sandro '88” (1988), “Volviendo a casa” (1990), “Con gusto a mujer” (1992), “Clásicos” (1994), “Historia viva” (1996), “Presentando a Sandro” (1996), “Para mamá” (2001), “Para mamá – edición especial” (2002), “Mi vida, mi música” (2003), “Amor gitano” (2004), “Sandro en vivo” (2005), “Secretamente palabras de amor (para escuchar en penumbras)” (2006), “Lo mejor” (2007).

<sup>40</sup> “Quiero llenarme de tí” (1969), “La vida continúa” (1969), “Gitano” (1970), “Muchacho” (1970), “Embrujo de amor” (1971), “Destino de un capricho” (1972), “El deseo de vivir” (1973), “Operación Rosa... Rosa” (1974), “Tu me enloqueces” (1976), “Subí que te llevo” (1980).

donde la solidaridad de los vecinos ante la adversidad menguaba la pobreza en la que estaba sumergida su familia.

Hijo único, vivió con una madre que padeció desde el año de edad del niño una artritis deformante que la dejaría postrada, y un padre que tenía dos trabajos para ayudar a la subsistencia de la familia. Nina y Vicente son recordados como padres ejemplares: ella, por la insistencia para que el niño aprenda a leer y usase su imaginación y él, por sus consejos sobre la perseverancia en el trabajo. Sandro recuerda que, si bien aprendió a leer y a escribir antes de comenzar la escuela primaria –de hecho, entró directamente al segundo grado– fue en quinto grado cuando una maestra, la señorita Cuniglio, le “ayudó a descubrir” sus “posibilidades artísticas”. A los 10 años comenzó a frecuentar el “Bar Pancho”, lugar donde lo trataron de “señor” por primera vez, y tuvo sus primeros amigos, según cuenta, mayores que él. De las experiencias en el Bar Pancho rescata “los códigos de la amistad” y las “atorrantadas” que lo iniciaron en una vida “adulta”. Y allí comenzaría su gusto por *la guitarrita*.

El discurso de Sandro en relación a su vida se articula sobre un “orden moral” del barrio (Gravano, 2005) y se organiza a partir de los “códigos” de la “pibada”; persevera la ausencia de conflicto interpersonal, tanto en las amistades como en la familia y los vecinos, aunque todo marcado por las dificultades económicas. El “barrio” como significante es fundamental para entender el discurso sandreano del que posteriormente sus fanáticos –y ante la prevalencia de ese orden moral del barrio en el discurso de Sandro, hicieron uso e incorporaron como propio. La alusión permanente a Valentín Alsina, permite entender –en consonancia con Gravano– al barrio como “un reflejo del pasado más que como un modelo de futuro” (2005: 68). Cuando Sandro habla del barrio entonces, coloca la piedra fundamental sobre la cual se erige su discurso a lo largo de su carrera pública: como dijimos, ante todo, la autenticidad y la simetría, articulada a partir de un agradecimiento por la vida que le tocó.

Este hilo estructurador tiene consecuencias en el resto del discurso que constituirá un universo de valores para él y para el mundo sandreano en el que, claro, se encuentran los fanáticos. Además llevará ese discurso a la práctica mediante los diálogos que mantendrá con el público durante sus presentaciones<sup>41</sup>, el ejercicio anónimo de actos de beneficencia y el cariño por sus fanáticas (a quienes no sólo recibía en su casa de Banfield sino que –tal como cuenta Olga Garaventa, la viuda de Sánchez–, “él tenía una libreta con todos números de teléfono y los cumpleaños de las chicas, y las llamaba siempre que podía, o cuando estaban mal, porque se enteraba de que les había pasado algo... él siempre estaba con ellas”), reafirmando así a través de los hechos, ese discurso de barrio sin fisuras. Desde otro eje, podemos afirmar que la potencia de la mansión de Banfield no reside únicamente en la territorialidad conurbana de la que Sandro nunca salió, sino que esa territorialidad es reafirmada a partir los valores de la “moral de

---

<sup>41</sup> A modo de ejemplo: el 27 de febrero de 1999, durante el recital “Gracias... 35 años de amores y pasiones”, realizó “La ruleta del amor” (una especie de juego que consistía en el montaje sobre el escenario de una ruleta gigante con todos los números de las entradas para que finalmente una de las mujeres saliera sorteada y subiera y su ídolo le cantara la canción “Dos solitarios”), y fue elegida al azar Carmencita: una señora adulta, vestida de batón y zapatillas blancas, con grandes anteojos que se desacomodaban cuando se secaba las lágrimas, quien le dijo a su ídolo al oído que “esa era la primera vez que había podido comprar una entrada y que él le había regalado un momento que no se olvidará en su vida” (Guiñazú, 2004: 101). Sandro, quien en varios momentos interrumpió u olvidó la letra de la canción debido a su propia emoción, cuando finalizó el número sostuvo, según retoma Guiñazú (2004), que “esta es una de las noches más lindas que me ha tocado en este juego. A veces pasan cosas... Me quedé enganchado con lo que me decía Carmencita... Dios me dio a mi el privilegio de que se cumpliera ese sueño. ¡Ven qué bueno es Dios conmigo! ¿Cómo no voy a decir gracias permanentemente? Es un placer poder tener la posibilidad de vivir de lo que uno ama, de soñar, de compartir todo ese amor... es una fiesta para el alma y el espíritu” (101).

barrio”, junto con la participación de su público en su vida en esa mansión como otro signo de simetría y reconocimiento sobre la cual articula su discurso en la vida pública.

Algunos de los ejemplos que traemos a continuación sirven de disparador para interpretar el discurso de los fanáticos, que analizaremos en los capítulos subsiguientes, desde la lógica sandreana. Vale la aclaración de que, si bien los valores para la vida que Sandro esgrime y jerarquiza han sido publicitados extensamente en todo tipo de publicaciones, desde revistas, diarios, hasta en la muestra homenaje “Yo, Sandro”, para esta selección hemos localizado testimonios al respecto en las dos biografías de Sandro –de Graciela Guiñazú y Darío Suarez– y de lo expuesto en los recitales, ya que consideramos que completan una síntesis de la que todos los fanáticos –fundamentalmente los históricos– tienen conocimiento.

### **2.a. La circularidad del barrio como punto de partida y de llegada**

Sandro ubica al *barrio* como un potente estructurador de su relato mediante la referencia a sus orígenes y como un lugar simbólico de retorno permanente. En el siguiente ejemplo vemos cómo, con un ejemplo en el que abunda la contextualización estética, encuentra la forma de marcar que, a pesar de ausencia territorial y su fama, aún persiste la autenticidad con las personas de su mismo lugar de origen:

“Fui a un chapista ahí que está en Alsina, era mediodía, no me vio nadie. Salgo y había unas 20 personas, un concierto de camisetas, rúlers, batones. Me agarra un gordito en camiseta, me pega un abrazo y me dice: 'te fui a ver al Luna, ¿viste qué lindo barrio tenemos?'. Y ¿sabés qué? Ahí me di cuenta que yo ya había llegado, que todo lo demás que había hecho en mi vida había sido a lo mejor para ser alguien en mi barrio, y en ese momento comprendí que lo había conseguido, ahora sí SOY y me lo dijo un tipo en camiseta y yo dije 'ya está, ya soy profeta en mi tierra'. Al fin y al cabo fue todo lo que hizo uno en su vida”. (Guiñazú, 2004: 27)

### **2.b. El pueblo como simetría**

El siguiente ejemplo grafica la utilización del significante *pueblo* como igualador al utilizar elementos que, comprende Sandro, son de la idiosincrasia propia de los argentinos.

“Para mí es un honor muy alto poder representar, de alguna manera, al pueblo. El pueblo somos todos. Es el médico, el mecánico, el abogado, el metalúrgico, el changarín... de alguna manera, uno puede resumir un poquito de todos ellos. Hemos comido los mismos fideos y presenciado la reunión familiar de los domingos. Y bueno, todo eso nos hizo, y si yo modestamente puedo representar un poquito de ese continente, creo que es un verdadero privilegio”. (Suarez, 1997: 172)

### **2.c. El trabajo y el éxito como consecuencia de la honestidad**

Sandro entiende a la “honestidad” laboral como un valor clave –asociado al origen barrial– para el logro del éxito, que a su vez se convierte en el disparador para continuar trabajando para las personas que le fueron fiel a lo largo de su carrera. Los dos ejemplos subsiguientes forman parte de ese imaginario que reivindica a la honestidad como forma más acabada de concepción del trabajo.

“Yo soy un muchacho de barrio que se dedicó sencillamente a ser un buen profesional. Cada uno en su profesión hace lo que puede y esto me ha llegado como un regalo de Dios que yo no creo ser merecedor”. (Guiñazú, 2004: 87)

“Estar durante dos horas y media dándole felicidad a la gente para mi es una especie de misión.” (Guiñazú, 2004: 233)

#### 2.d. Las relaciones interpersonales por sobre la bonanza económica

En línea similar a los ejemplos anteriores, en estas dos menciones Sandro afirma tácitamente su elección por la relación con los seres queridos, y en su caso, con el público, antes que la bonanza económica, las que cobran más fuerza al relacionarlas con los apartados anteriores.

“Podés tener la mejor mesa y los mejores muebles en tu casa, pero realmente lo más importante es con quién compartís esa mesa. (...) Es preferible un pedazo de pan en familia que los manjares y vinos más importantes”. (Suarez, 1997: 153)

“Muchas de las personas que están sentadas en la platea no saben si van a comer al otro día. Yo sé que hay gente que hace muchísimos esfuerzos para verme, y sé que hay gente que la junta como puede y sin embargo la deposita aquí en la entrada... ¿y vos cómo vas a actuar? Si están entregando el alma, vos tenés que devolverla con intereses”. (Suarez, 1997: 153)

#### 2.e. La resistencia al “sistema” –sinónimo de pérdida de valores– ante un pasado que fue mejor

Según Sandro, la pérdida de *valores* (que podríamos identificar en un tiempo pasado) estaría directamente relacionada con los cambios actuales del sistema capitalista, entendido negativamente como la oposición a *otros tiempos* en donde existía el respeto por la vida y por la idiosincrasia cultural. Bajo esta concepción, *el sistema* utilizaría, según el artista, recursos como por ejemplo la televisión, los geriátricos y los shoppings para llevar adelante esta pérdida.

“Yo a los geriátricos les digo 'morideros'. Es un invento del sistema, como las guarderías, porque creo que son las dos pautas del camino del ser humano donde la destrucción de la familia está en el medio”. (Guiñazú, 2004: 227)

“¡Basta de globalización! Yo no creo que pasen las mismas cosas en Francia que en Argentina. Tenemos idiosincrasias diferentes, valores distintos y sueños absolutamente dirigidos y manejados”. (Guiñazú, 2004: 232)

“Muchos edificios que antes estaban ocupados por cines se han convertido en shoppings comerciales. Es una verdadera pena que nos esté ocurriendo esto”. (Suarez, 1997: 199)

“Hay tantos valores que se han ido diluyendo... en algunos países los condenados por casos de coima o de corrupción se suicidan, acá salen caminando por la calle” (Guiñazú, 2004: 222)

#### 2.f. La utopía de una sociedad sin conflictos

Sandro aboga por un espacio y tiempo sin conflicto fusionados bajo la unidad de la aceptación de las diferencias y, como veremos a continuación, selecciona a su público como el ejemplo de unión a seguir por “la patria”.

“En la vida hay que tener la dignidad de trabajar y saber vivir con la competencia. Basta de utilizar la letra 'o'. ¿Por qué no la letra 'y'? Si somos todos un solo país, y más en la música, que es una sola.” (Suarez, 1997: 152)

Durante el recital “25 años”, en agosto de 1988, al agradecer a su público que le cantó el *feliz cumpleaños* sostuvo:

“Como artista, como hombre y como argentino quisiera ver a mi patria unida siempre con esa sola fusión, que es el amor entre nosotros. ¡Gracias!”

## 2.g. El oxímoron legítimo de la transgresión permitida

Si bien comprendía a sus prácticas como *transgresoras*, Sandro entendía que dichas transgresiones se debían a un problema de *la sociedad*, ya que allí reinaban valores conservadores que era necesario romper; como veremos a continuación, mediante el “respeto”.

“Siempre me gustó romper tabúes. Mientras lo que hagas sea legal y moral, vale. Yo sabía que cuando sacudía las caderas las mujeres se volvían locas. En mis espectáculos siempre hice lo que se me dio la gana, pero sin pasarme de la raya”. (Suarez, 1997: 215)

“Yo me jugué siempre por hacer las cosas bien y con respeto, pero sobre todo con mucha tenacidad. Yo era un transgresor, porque cuando uno es joven quiere cambiar un montón de cosas” (Suarez, 1997: 216)

“Había toda una moral muy dura y lo que yo hacía era revolucionario (...) para la moralina de la época yo era medio 'porno’”. (Guiñazú, 2004: 33)

## 2.h. La estética de la libertad

Sandro desafía el discurso estético dominante mediante la alusión a su forma de vivir, opuesta a lo que considera que serían las formas estéticas permitidas: el smoking y las corbatas, la actividad física y la dieta se convertirían de este modo en prácticas que condicionan la libertad de los placeres. Asimismo invita a su público femenino a copiar su actitud y, como consecuencia, a “perder la vergüenza”.

“Se trata de una manera muy particular de ver las cosas. Esto lo reflejo hasta en mi forma de vestir. He desechado los cuellos y las corbatas. Ya no me visto, me cubro, que es distinto. La corbata parece un collar exigido por toda la sociedad. Te da la sensación de opresión. ¿Alguna vez te preguntaste para qué sirve la solapa, por ejemplo? Solamente para que te manches”. (Suarez, 1997: 167)

“No tengan vergüenza, nos hemos hecho famosos por nuestra carne. ¿Qué hacemos con esas señoras que corren con su personal trainer al lado? ¿A dónde van? Se privan de los placeres más fundamentales: comer, comer sin error de imprenta. Entonces siempre es más prometedor una gordita”. (Guiñazú, 2004: 106)

“Un aplauso para mi panza” (Pedido reiterado durante sus presentaciones en el Gran Rex con “30 años de magia”, en el año 1993)

## 2.i. La Patria

Nos detendremos particularmente en este tópico por varias razones. En primer lugar, porque sus recitales ubicaba una bandera argentina en el escenario, lo que ya afirma un símbolo desde la interacción más potente de un músico con sus fans. Pero además, porque ese discurso patriótico se

desplegaba en especial en los recitales y constituía una identidad en escena en base a ese relato. De hecho, sobre su show “Contraluces” (1987), explicó que

“parte de una filosofía normal: la verdad tiene tres puntos de vista; el tuyo, el mío y el correcto. De allí surgió la idea de un espectáculo donde las canciones se contradicen permanentemente, y la tercera posición se la dejamos al público. El libro, el montaje y la puesta en escena es de mi autoría. El final es lo más emocionante; la gente va a gritar ¡viva la patria!” (Suarez, 1997: 141).

A lo largo de su carrera, Sandro eligió hablar de temas de agenda nacional que marcaron rumbos y transformaron el devenir de los argentinos, como por ejemplo Malvinas. Sandro fue uno de los artistas que participó en el Luna Park el 4 de mayo de 1982, del “Encuentro Artístico Nacional por la Paz y la Soberanía de las Islas Malvinas” que se realizó con el objetivo de coleccionar recursos para el Fondo Patriótico Malvinas Argentinas. En esa ocasión sostuvo:

“Yo, Roberto Sánchez, ciudadano argentino, no podía subir a otro escenario que no fuera este (...). El tema de Malvinas me tiene mal, muy preocupado. Yo no puedo estar haciéndome el payaso o el monigote frente a lo que está sucediendo en el país”. (Guiñazú, 2004: 223)

Durante 2003, época en que Aerolíneas Argentinas atravesaba una gran crisis económica en manos privadas, Sandro, en una de las presentaciones con su show “El hombre de la rosa” (2003), manifestó:

“Ver que estamos perdiendo Aerolíneas, para mí, en lo personal, es un poco más que la cuestión práctica, siento que me están robando la bandera. (...) Tenemos que hacer lo imposible para salvar Aerolíneas Argentinas (...). Cuando yo estaba en algún lugar del mundo y veía aterrizar un avión de Aerolíneas decía 'ya estoy cerca de mi casa' (...). Tenemos que poner ese ejército de flores, de conciencias libres donde nadie le deba nada a nadie y podamos pedirle perdón a ésta que es la estrella más grande de este país (...) estoy calentito”. (Guiñazú, 2004: 231)

A su vez, en 2001, cuando el país estaba sumido en una profunda crisis económica y social que derivaría en la renuncia del presidente Fernando De la Rúa afirmó que

“Hay que producir y trabajar. Dentro de mi empresa puse actores, más músicos, más fuentes de trabajo, que es lo que corresponde. Si todos, en vez de achicar una empresa, nos proponemos agrandarla, seguramente bajarían los precios, hagamos algo... (...). Los pibes de la calle son un problema, ¿qué hacemos con ellos? (...) No puede haber determinada gente pensando en la legislación a ver si al 'perro de' le ponemos un monumento. Si acá no cambiamos los valores de fondo, vamos por mal camino”. (Guiñazú, 2004: 232)

“Tenemos muchos problemas en nuestro país, la recesión es impresionante, si yo supiera cómo solucionar esto le escribiría al presidente Eduardo Duhalde (...). Yo soy argentino y cuando digo ser argentino es porque dejé todo: los 40 años de ahorro acá, en el país, me agarró con todo. Y yo a la plata no la puse afuera porque quizás ese dinero servía para darle préstamos a las Pymes”. (Guiñazú, 2004: 234)

El discurso “patriótico” de Sandro afirma y niega a la vez; es decir, se articula afirmándose y afirmando a sus fans como argentinos, como depositarios de una idiosincrasia propia pero a su vez, niega un presente cargado de contradicciones y pérdidas que aluden a un futuro caótico, producto de las fisuras lógicas de un “sistema” al que critica –como vimos– apelando a la globalización que desarticula un



sistema de valores nacional. La alusión a la “pérdida de valores” clausura un futuro positivo, supone un camino sin retorno y la destrucción de la idiosincrasia perfecta de un pasado idílico.

### **3. Las caderas, la panza y la bata: el cambiante pero siempre permanente erotismo de Sandro**

Este apartado abordará un repaso de la carrera de Sandro enfocando la clave que articula toda su trayectoria: el erotismo corporal. Consideramos que este aspecto es central en la conformación de la circularidad (Ginzburg, 1981) del discurso sandreano, con ciertos puntos de contacto entre el relato mediático en torno al artista y el discurso fanático subalterno. En cuanto a la organización de estas líneas, cabe destacar que, si bien algunas publicaciones referidas a Sandro<sup>42</sup> hablan de dos épocas en su carrera, sus inicios y los últimos años de su vida divididas por un “vacío” entre ambas, creemos pertinente darle entidad ontológica a ese “vacío” porque durante esa etapa, a partir de las afirmaciones que se desprenden del trabajo de campo, se reconfiguraron los espacios de libertad de las fanáticas y fanáticos, así como la cercanía con su ídolo.

#### **3. a. Desde 1963 hasta mediados de los '80**

Desde aquella prohibición en *Sábados Circulares* debido a la rotura de una cámara<sup>43</sup>, un Sandro joven organiza un discurso en el escenario a partir de una transgresión erótica definida por un cuerpo “indiciario y metafórico” (Alabarces, 2011), cuya potencia bajtiniana es legitimada por una fisonomía masculina y juvenil, reafirmada por una estética que incluye revoleo de caderas, pecho descubierto y mucho sudor.

Zayas (2009) sostiene que la construcción de *lo latino* se vincula con “los movimientos sociales y políticos, los grupos culturales, comunidades de género y sexualidades, grupos raciales y muchas otras formaciones y plataformas reivindicativas que, entre 1968 y 1972, transformaron de forma gradual e imperceptible las agendas de acción y representación” (16). En ese marco de universos de sentidos cambiante, la transnacionalización de la cultura permitió que un joven de 12 años pudiese hacer un playback de Elvis Presley en un acto escolar y diez años después consolidarse como uno de los cuerpos latinos más importantes y sobresalientes del momento –a juzgar por el slogan indiscutido por la prensa, es decir, “Sandro de América”–.

Alabarces (1993) sostiene que “con Sandro hace su entrada al mundo del rock and roll lo más duro del componente original de la alianza: la corporalidad de los sectores populares (...). Pero para los rockeros argentinos (...) Sandro será apenas un engranaje más de la máquina comercial” (42). En esa línea, y considerando además la temporal desterritorialización de la carrera del artista (durante cinco años, entre 1973 y 1978, no se presentó en Argentina por cumplir con compromisos internacionales), no

---

<sup>42</sup> Como por ejemplo, las de Guiñazú (2004), Del Mazo (2009) o Alabarces (2011)

<sup>43</sup> Darío Suarez (1997) reseña el episodio que sucedió en una de las primeras apariciones de Sandro en *Sábados Circulares*, un programa de televisión del estilo magazine conducido por Pipo Mancera, explicando que “el estilo de interpretación de Sandro despertaba en el público un entusiasmo inusual, que terminaba a veces en avalanchas, desmayos y heridos. (...) Una vez, en medio del frenesí, se produjo la rotura de una cámara por parte del público, por lo que la producción del canal decidió suspender por cuatro sábados la actuación del grupo.” (37)

solamente los rockeros, sino también los fanáticos interpretaron el fenómeno como comercial (de hecho y tal como veremos más adelante, es en el discurso de sus fanáticos “de juventud”, donde se hace presente una interpretación del artista como un producto comercial).

Durante esos años, es decir, entre 1963 y 1980, Sandro filmó todas sus películas, editó más de 20 discos, se consolidó como artista consagrado en toda Latinoamérica y Estados Unidos, ganó el Primer Festival Buenos Aires de la Canción (1967), cantó en el Madison Square Garden (1970), fue el primer cantante argentino en presentarse en el Hermitage de Mar del Plata (1969) y el primer solista en cantar en el Luna Park (1972), entre otros hitos. En el plano personal, dejó Valentín Alsina con varios millones en su cuenta bancaria para mudarse primero a una casa en Lanús y posteriormente a su mansión en Banfield con su madre (su padre había fallecido en 1968). En México contrajo matrimonio de modo cuasi ilegal con Julia Visciani, su mujer durante una década, de la que finalmente en 1982 se separó. Fue en esa época en que se formó el primer “Club de Amigos de Sandro”, que englobaba a fanáticas argentinas que posteriormente formaron el “Sandro Fans Internacional Club”, que funcionó hasta principios de los '80, cuando fue Sandro quien le pidió a sus fanáticos que se disuelva.

Si bien en ese entonces el protagonismo arrollador de su cuerpo y la vida nómada que marcaba el crecimiento internacional del artista imposibilitó una relación sedentaria de cariño simétrico como la que se dio algunos años más tarde con algunos de sus fanáticos, según el testimonio de Pedro –novio de la primera presidenta del Club de Amigos de Sandro–, en esa época sin embargo, ya existía un vínculo personal entre él y los fanáticos<sup>44</sup>.

### 3.b. Mediados de los '80 hasta 1998

De las tres biografías<sup>45</sup> que refieren a una etapa de ocaso del cantante durante los '80, la de Graciela Guiñazú, con la contundencia del título de su libro *Sandro, el ídolo que volvió de la muerte*<sup>46</sup>, es la que se hace cargo de esa *decadencia* y afirma que se debió preponderantemente al cambio de fisonomía del artista y como consecuencia, la crítica negativa que la prensa descargó sobre él (Guiñazú, 2004). La autora cita varios artículos periodísticos, pero seleccionamos como más pertinente para complementar nuestro análisis, el fragmento de *El Cronista* del 20 de noviembre de 1990:

---

<sup>44</sup> Como veremos en el capítulo siguiente, Pedro cuenta que, rondando el año '70, Sandro asistió en una ocasión a uno de los encuentros de fanáticos, que lo invitaron a la casa de una de las chicas del Club de Amigos a comer pastas.

<sup>45</sup> “Penumbas”, titula Mariano del Mazo al capítulo dedicado al período de la carrera musical de Sandro compuesta entre 1980 y 1988, en la biografía de su autoría llamada *Sandro, el fuego eterno*: allí explica que durante esa etapa Sandro “no estaba viviendo una época de decadencia, sí de repliegue”. Darío Suarez -intuimos que por ser un fanático coleccionista quien además escribió una biografía-, omite un análisis sobre apogeos y oscurantismos en la carrera de su ídolo y se dedica a otorgar datos. Estas dos interpretaciones en dos biografías diferentes sobre la misma persona, que ubicamos únicamente como nota al pie ya que -según nuestra perspectiva- se convierten en un imprescindible margen, permiten observar ciertos quiebres relacionados con el emisor: Mariano del Mazo, periodista de *Clarín* que toma como fuente la historia de Sandro recitada por el cantante mismo, los textos de Guiñazú y Suarez y algunas publicaciones del diario *Clarín*, escribe el libro en 2009, cuando ya el cantante es un mito y se desentiende de la crítica mediática con la que Guiñazú ejemplifica para desplegar su punto de vista que, claro, incluye notas del diario en el cual trabaja. El relato de Darío Suarez, por su condición de fanático, tampoco permite fisuras pero por una adoración que excede el mito en torno a Sandro.

<sup>46</sup> De hecho, lo afirma en una entrevista que también es parte del trabajo de campo: “El título es un doble sentido, porque por un lado es el hombre que en 1998 dijo que se sintió morir, y por otro, yo interpreté que en un momento de su carrera se había estancado y posiblemente nunca lo iban a olvidar pero iba a ser como tantos otros artistas argentinos que quedan como en el recuerdo y cada tanto se los homenaja”.

“Con un pie en el escenario y otro en Valentín Alsina, al que le es increíblemente fiel, Sandro sigue cantándole al mundo de sensaciones que ya es inevitable pasado” (Guiñazú, 2004: 56)

La autora apunta que “Sandro contestó las críticas desde el escenario y empezó a pedir los famosos aplausos para su panza”, y luego selecciona una afirmación del cantante: “la panza produce erotismo” (57). Y coincidiendo con Guiñazú, agregamos que esa etapa de “ocaso” es la más importante en cuanto a la construcción del vínculo con sus fanáticos, precisamente como reacción y respuesta a la construcción periodística.

No es un dato menor observar cómo es el mismo artista el que le da entidad al discurso periodístico y lo resignifica. Si ese cuerpo es deslegitimado por el relato dominante, pero afirmado por el discurso de Sandro, y si agregamos que el erotismo es producto de una relación de –como mínimo– dos personas, concluimos en que, producto de una simetría etaria con su público, también revaloriza el cuerpo de las mujeres de más de 40 años.

Como hemos visto además, merced el razonamiento de Guiñazú y la cita con la que ejemplifica esas críticas, el relato comienza a darle entidad a una *territorialización sedentaria y lineal* que vuelve reiteradamente sobre el barrio. La autenticidad se vuelve una marca diacrónica en su discurso a través de su apelación a Valentín Alsina.

Precisamente en esa época, en la que lanzó ocho discos –los cuales ya no estaban arreglados para una orquesta sino por un pianista llamado Sebastián Giunta–, fundó su propia productora (Excalibur), protagonizó la novela “Fue sin querer” en Puerto Rico (1988) y fue el anfitrión de su propio programa televisivo “Querido Sandro” (1990), el cantante fue consolidando una relación con sus fanáticos que comenzó a visibilizarse.

En los acontecimientos de su vida personal se destacan la muerte de su manager Oscar Anderle en 1988, el fallecimiento de su madre Nina en 1992 y el inicio de una relación con María Elena Albornoz, con quien convivió durante más de 20 años y fue, a juzgar por los testimonios de los entrevistados y las afirmaciones de Graciela Guiñazú, el nexo fundamental a través del cual los fanáticos más perseverantes lograron tener acceso a la casa de Banfield.

En esa época nacieron los dos grupos de fanáticos más relevantes hasta la actualidad, el Club de Fans de Lanús en 1994, que aún sigue funcionando y las “Chicas del Garage”, bautizadas así por el mismo Sandro porque esperaban a su ídolo en la puerta del garage del teatro desde sus presentaciones de fines de los '80. Además comenzaron a gestarse las Batallas del 19, momento en el cual los fanáticos lo saludaron en su casa hasta su último cumpleaños. Durante esa época Sandro reiteró el agradecimiento a sus fanáticos, tanto en el escenario como en sus declaraciones a la prensa y construyó así el discurso de la “magia” en torno al amor de sus seguidoras mujeres.

### 3. c. Desde 1998 hasta el 4 de enero de 2010

Si bien elegimos de manera arbitraria algunas fechas para examinar las etapas en la carrera artística de Sandro, afirmamos que en 1998 sucedieron dos hechos específicos que nos habilitan a pretender marcar en el análisis el inicio de un nuevo ciclo: llena 40 Gran Rex –lo que marca, para la prensa, una cifra que debe ser mirada con respeto– y hace pública su enfermedad pulmonar; es decir, presenta –sin saberlo– la antesala de su muerte.

La “bata roja” ordena el campo sobre el cual Sandro erige su erotismo consabido adulto. Sobre el final de sus presentaciones –que realizó con un micrófono que le provee oxígeno– y como una marca de estilo y época, apareció con una bata roja que, intuimos, es la consecuencia lógica de la panza “erotizada” como parte de todo ese espectro de legitimidades resistentes en torno a las fisonomías gordas y eróticas; editó ocho discos y fue merecedor de homenajes de toda índole, siendo el más importante el que se le brindó en 2006 en el Congreso Nacional por iniciativa de Daniel Scioli. En este período se casó con Olga Garaventa luego de la separación de María Elena Albornoz, sufrió diversas internaciones, entró en lista de espera en el INCUCAI y fue trasplantado de corazón y pulmones. Finalmente a principios del año 2010, falleció.

Si bien toda esa etapa estuvo signada por su enfermedad, sufrida como una especie de heroísmo simétrico que confirma el amor entre los fanáticos y el artista, Sandro, como hemos percibido, es reconocido por un discurso periodístico que tendió a clausurar la crítica negativa hacia un ídolo de multitudes.

Mientras tanto, situados en una dimensión especial de los acontecimientos, los fanáticos, ya consolidados como núcleo íntimo en la vida de Sandro, fueron recibidos en la casa de Banfield por su ídolo que también los llamaba por teléfono, les autografiaba y regalaba sus fotos; y además trataba a su público femenino como “mis nenas”, plasmando así en esa historia compartida una doble afirmación: de pertenencia y utópico-etaria, como si una sincronía del amor hubiese detenido un tiempo en donde el erotismo en los recitales de Sandro constituía –y constituye aún– la libertad de los sueños.

**CAPITULO TRES**  
**Fanáticos de juventud**  
**Nostalgia, moral de clase y erotismo**

Este capítulo abordará los testimonios de los fanáticos “de juventud” de Sandro, a quienes llamamos así para diferenciarlos de los fanáticos del círculo íntimo del artista. Se configuran como tales en base a algunos parámetros en donde la temporalidad ordena el discurso. Como dijimos anteriormente, la necesidad de analizar sus perspectivas responde a un interés por ciertos quiebres y regularidades en torno a la legitimación de Sandro como “ídolo”.

Para marcar el contraste entre los fanáticos de juventud y los fanáticos del círculo íntimo, observamos lo siguiente: que ese fanatismo mermó o desapareció cuando conformaron sus propias familias, pero fundamentalmente, que estas personas entablaron poca o nula relación personal con Sandro.

Sin dudas, el contraste en los relatos aparece también en la temporalidad: estos fanáticos reconstruyen su pasado, atravesado por Sandro, y a partir de esas memorias es que generan afirmaciones sobre el cantante: creemos que el relato hubiese sido distinto de haber entrevistado a esas mismas personas durante el período en el cual ese fanatismo se desarrollaba.

La organización de este capítulo consistirá en tres subapartados: el primero, que examina los cortes y continuidades en aquellas mujeres que hoy solamente recuerdan a Sandro como una presencia de juventud, y el segundo que vuelve sobre aquellas mujeres que, luego de haber conformado una familia, durante los últimos años retomaron ese fanatismo en forma activa. Por último haremos hincapié en las subjetividades de los varones en relación a Sandro.

### **1. Euforia juvenil**

Teresa es jubilada, tiene 65 años y asiste periódicamente a una iglesia cristiana de barrio en la cual coordina un grupo de “abuelas” que se reúnen una vez por semana para confeccionar manteles, repasadores y otros accesorios de cocina que luego serán vendidos para recolectar dinero para la beneficencia que realiza la iglesia, o para recaudar plata para los viajes de “misión”. Teresa enviudó hace 36 años y no se volvió a casar, y crió en la casa de su madre –quien falleció hace algunos meses, luego de que ella la cuidase durante 10 años– a su única hija, que hoy tiene 40 años y vive con su marido y con su hija (la nieta de Teresa) de 16 años.

Irma tiene 63 años y vende productos por catálogo. Vive junto con su hermana discapacitada, a quien cuida desde que falleció su mamá, que la tenía a su cuidado. Irma tiene tres hijos y dos nietos, y se separó hace una década de su novio y esposo de toda la vida y con quien vivió la etapa de la juventud.

Roxana vive junto a su marido, con quien trabaja en una distribuidora de golosinas de la que son dueños. Cuenta con 56 años y tres hijas: la mayor vive en España hace 11 años; las otras dos viven junto a sus parejas, y la del medio está embarazada de su primer hijo, también primer nieto de Roxana. Su hermana, Cecilia, tiene un año menos que ella y es portera en una escuela primaria. Es separada y tiene cinco hijos y tres nietos. Ambas nacieron en Capital Federal y de pequeñas se mudaron a Santa Rosa, La

Pampa, aunque luego de un episodio trágico volvieron a Buenos Aires al cuidado de sus tías. Durante la infancia, por la ausencia del padre, tuvieron muchas dificultades económicas, y cuando contaban con 8 y 7 años respectivamente, encontraron a su madre asesinada luego de volver del colegio, presuntamente por el padre de ellas, aunque el episodio nunca fue clarificado.

En estos cuatro testimonios veremos ciertas regularidades potentes que se articulan bajo la nostalgia de la juventud y un presente de recuerdo. Todas ellas eligen recordar a Sandro como el cantante que generaba “euforia”, y si bien Irma y Teresa, al momento de señalar lo paradigmático en cuanto su recuerdo por el artista, afirman “la emoción que transmitía” en los recitales, a los que asistían con sus novios, Roxana hace hincapié en “la novedad y el ritmo nuevo”. Pero como no presencié un recital del artista sino hasta 1993, elige recordar que en su juventud, cuando Sandro sonaba en las propaladoras de la vía pública, se generaba “furor y locura”, y que “yo esperaba las seis de la tarde para escucharlo”. Cecilia, por su parte, prefiere recordar “un tema que marcó mi infancia”, que es “Después de la guerra”<sup>47</sup>.

Estos relatos permiten suponer, en primer lugar, una identificación con el cantante relacionada directamente con las experiencias de juventud de esas mujeres: los primeros tres ejemplos, a partir de una “transmisión”, mediante la “emoción” o el “furor”, de gestos de juventud, asociada esta con un desenfreno y alegría entendidas como marcas etarias, opuestas a las responsabilidades de la vida adulta. En el caso de Cecilia, si bien también hay una identificación, no lo es con la corporalidad del cantante sino a través de su producción musical. Cuando fue interrogada sobre la razón por la cual esa canción marcó su infancia, desvió la conversación hacia la selección de otras canciones, pero suponemos que, en esas estrofas<sup>48</sup>, encontró reflejada su historia de vida. Cecilia además afirmó que el artista “apareció cuando era muy chiquita, con el tema ‘Después de la guerra’” y, desde que escuchó esa canción quiso “saber quién era Sandro”. Roxana, su hermana, también remite, aunque al pasar, a una canción de Sandro que la hacía “recordar” a su madre fallecida, que es “Pobre mi madre querida”<sup>49</sup>, pero a diferencia de Cecilia, cuya canción seleccionada “marcó” su infancia, Roxana relata que durante ese momento “no quería escuchar la canción porque me ponía muy mal”, por lo que podemos inferir también una marca a partir de la producción musical, pero desde la negación, en oposición a la afirmación de su hermana.

En la actualidad, si bien para todas ellas Sandro remite a una época pasada, es Teresa quien efectiviza esa afirmación al afirmar que “es la nostalgia de mi juventud, la nostalgia de ese momento mi novio, después mi esposo que perdí”. Teresa además, por su condición de viuda al momento de hablar de la juventud y su nostalgia remite a las vivencias que tuvo junto con su esposo, que falleció: “Con Roberto íbamos a ver todos los espectáculos que traían” y “éramos del ir al cine y los miércoles, que la entrada costaba la mitad, mirábamos todos los estrenos de las películas de Sandro”, y al día de hoy “las miro todas en (el canal) Volver, aunque las haya visto me encantan, porque me devuelven la nostalgia”.

Teresa realiza un corte entre dos etapas en la carrera artística de Sandro, que se condicen con su historia de vida: “en esa época –cuando lo vio por primera vez– era la euforia, la juventud, el rock y el baile pero después, cuando una va siendo más grande, de Sandro lo que admiraba era la defensa de la

---

<sup>47</sup> Séptimo tema del disco “Quiero llenarme de ti (vibración y ritmo)”, de 1968.

<sup>48</sup> Las primeras dos estrofas dicen: “Hoy que ha pasado tanto tiempo / ya lo ves estoy de nuevo aquí / vine a encontrarme con tus ojos / que solo son despojos de un sufrir. // ¿Sabes tú que dura fue la guerra? / Vi tanta maldad tanto dolor / que hoy parece un sueño estar contando / las cosas miserables de aquel infierno atroz”. Podríamos suponer que “tus ojos” son los de su madre, y “guerra” e “infierno” refieren a su asesinato.

<sup>49</sup> Canción número 11 del disco “Temas de su película Muchacho” (1970).

familia, fundamentalmente el respeto hacia su madre”. Al momento de elegir algunas de sus canciones favoritas, menciona únicamente los temas que fueron grabados por el artista durante fines de los '60 y principios de los '70 y se convirtieron en grandes éxitos de la época (“Las manos”<sup>50</sup>, “Una muchacha y una guitarra”<sup>51</sup>, “Penumbas”<sup>52</sup>, “Ave de Paso”<sup>53</sup>, “Yo soy gitano”<sup>54</sup>, entre otros), y, al momento de hablar de la primer etapa del cantante también hace alusión a los recitales y la “transmisión de emoción”. Pero para hablar de una segunda etapa en la vida del artista, cuando ambos son adultos, no menciona la carrera musical sino que se detiene a hablar de “los valores” de la persona: “cuando uno es joven son ídolos, después ya pasan a ser personas con valores”, afirma. Al referirse a ello, menciona la elección de Sandro de vivir en un barrio como un elemento positivo que lo afirma tanto en su carrera como en el cariño de sus fans: “Él era una persona de barrio vivió en Banfield, siempre buscó lugares así, no se vino al centro, a un piso”, porque “a pesar de su fortuna y las cosas que tenía seguía siendo una persona de barrio”. Es decir que Teresa destaca que “es de barrio” a pesar de tener mucho dinero, por lo que podemos suponer que la ostentación de la riqueza, para Teresa, es un factor negativo por oposición. Cuando refiere a la condición de barrio de Sandro sostiene también que las esposas “no eran de la farándula, eran muy de su casa”, por lo que también la identificación funciona, para Teresa, desde la elección de esas mujeres.

El factor erótico del artista persiste diagonalmente en la alusión a la “transmisión de emociones” de Sandro a su público, aunque Irma afirma que esa “emoción” es clave al momento de explicar su fanatismo por Sandro en aquella época, y justifica también la razón por la cual aún le gusta, y de hecho, si bien se afirma como una persona que “no se considera fanática” –comprendiendo en la palabra “fanática”, quizás, un significante que alude a cierta histeria vacía–, con Sandro hace su excepción:

“La emoción que ponía cuando cantaba una canción, creo que eso era lo que más te gustaba, te enloquecía, porque generaba así como una locura. Te digo más: yo no soy fanática de nadie, de seguir a músicos y eso. Por ahí me gusta Palito Ortega, pero Sandro es como que capaz dejo de hacer algo por escucharlo”.

Es decir: ella asocia el fanatismo con las emociones de desenfreno pero lo afirma como positivo. Además, Irma, si bien dice que le gustan “todas” las canciones del artista para justificar que no recuerda los nombres, ni fue a ver más al cantante desde la época de su juventud, se siente identificada como “fanática” cuando se refiere al “respeto” que Sandro tenía para con las fans, al afirmar que “la atención que él le prestaba a las fans era espectacular, y eso marca un poco su personalidad y lo que nos regalaba”. Esta mujer, quien considera a Sandro como un “potrazo que te enamoraba un poco”, sostiene que las películas le “encantan” y “las miro todas” porque “por ahí en un recital no lo podés ver de tan cerca, pero en las películas sí, mirás todos los movimientos”: es decir, asocia su erotismo con el cuerpo en movimiento del cantante.

Además cuenta, junto con Teresa, que su marido tenía “celos” porque, en su caso, durante el recital al que asistió junto con su novio de ese entonces –y después esposo– “me levanté y me fui para adelante y me olvidé de él porque estaba copada con Sandro”. Agregamos que, de todas ellas, es la única

---

<sup>50</sup> Octava canción del disco “Quiero llenarme de ti (vibración y ritmo)” de 1968.

<sup>51</sup> Novena canción del disco homónimo editado en 1968.

<sup>52</sup> Décimo tema de “La magia de Sandro” (1969)

<sup>53</sup> Quinta canción de “Temas de su película Muchacho” (1970)

<sup>54</sup> Undécimo tema del disco “Espectacular” (1971)

que se siente receptora del mensaje de Sandro para con las fans y se anima a calificar a Sandro según corporalidad animal (“un potrazo”), quizás porque, por su condición de divorciada, no considera un dato menor la “atención” que un hombre como Sandro les daba a las fans. Teresa, por su parte, explica los celos como una “posición machista” propia de la época y Roxana, si bien no refiere explícitamente a los celos ni afirma una atracción hacia el cantante, destaca que “él no era un hombre común: Sandro no es como mi marido (risas)”.

Si bien, como vimos, existen alusiones a lo largo de la entrevista, el discurso de Roxana no hace hincapié ni en las virtudes artísticas ni corporales de Sandro, así como tampoco en sus valores, sino que sus afirmaciones versan en torno al público del artista:

“A él no lo escuchaba todo el mundo, todas las clases sociales: lo escuchaba la clase baja a Sandro, porque al haber tanta música clásica durante el día, aparecía este que se movía todo de forma escandalosa con sus bailes, y por eso la clase alta no escuchaba a Sandro. Después fue subiendo tanto que todas las mujeres empezaron a escucharlo. Pero antes si escuchabas a Sandro y como que eras 'cabeza', viste, vos no decías en voz alta que te gustaba, te daba vergüenza, porque era escandaloso, sus movimientos pélvicos eran escandalosos”.

La forma de escucha de Roxana –quien también elige las canciones que fueron éxito durante los '70, como “Ave de paso”, “Mi amigo el puma”<sup>55</sup>, “Penumbras”, “Rosa Rosa”<sup>56</sup>–, como dijimos, era con las propaladoras. Cuando refiere a la “música clásica” refiere a la música que dichas plataformas transmitían. Otra forma de escucha era con un disco prestado de una vecina:

“A cinco cuadras de mi casa había una mujer que tenía un disco de Sandro que lo prestaba a todo el barrio; íbamos a buscar el disco, lo escuchábamos un rato y se lo devolvíamos, porque ya lo tenía encargado para otro”.

Varios elementos para el análisis se desprenden del relato de Roxana que, por inexistencia u omisión, no aparecen en las otras mujeres: en primer lugar, su análisis clasista sobre el público sandreano remite a una marca de clase propia y a un rechazo de su condición de persona de “clase baja”, ya que escuchar a Sandro le daba “vergüenza”, por lo que, por extensión, inferimos, eso se traduce en una vergüenza de clase ante la “clase alta” que escuchaba música clásica. En relación a ello, una segunda afirmación remite a la diferencia, a partir de producciones musicales, de lo que es la “clase alta” que escucha “música clásica” y “clase baja” cuyo consumo musical es “escandaloso”: Roxana, en perspectiva, adopta una posición resistente en la práctica –no dejaba de escucharlo–. En tercer lugar, vale destacar que el cuerpo en la producción cultural, según ella, es propiedad de la “cultura baja”, ya que los movimientos pélvicos constituyen una actitud vergonzante, por lo que estos serían considerados una metonimia de la clase baja.

A lo largo de este apartado hemos encontrado ciertas regularidades en el discurso de aquellas mujeres que fueron fanáticas en la juventud, como la alusión a la “euforia” de juventud que generaba el artista, los celos de sus parejas, la cuestión barrial –que en Roxana se transforma en un discurso de clase–;

<sup>55</sup> Séptimo tema del disco “Después de 10 años”, editado en 1973.

<sup>56</sup> Tercer tema de “Sandro de América” (1969)



y también ciertas particularidades que remiten a las propias vivencias personales de las entrevistadas: en primer lugar, una obligada alusión a las propias experiencias vividas por la juventud que se condicen con algunas de las experiencias más importantes en la vida de esas mujeres (la viudez de Teresa para referir a la nostalgia de su juventud con su marido; la separación de Irma para sentirse identificada como una de las fanáticas a las que Sandro les prestaba atención; el asesinato de la madre de Cecilia y Roxana para que Cecilia haga alusión a una canción que “marcó” su infancia, y la “vergüenza” de clase por escuchar a Sandro que refiere Roxana, ya que era música de las “clases bajas”).

Esas mujeres eligen canciones de los '70 al momento de elegir sus preferidas, lo que puede leerse como una marca temporal, un quiebre en su fanatismo, lo que, veremos, constituye una de las diferencias más marcadas con las mujeres fanáticas que formaron parte del círculo íntimo de Sandro, que veremos en el próximo capítulo.

## **2. El retorno del amor**

Ada tiene 63 años, es ama de casa, y hace cinco se separó de quien fuera su marido durante 35 años y con quien tuvo dos hijos. Comenzó a escuchar a Sandro gracias a su mamá a los 18 años, y lo siguió “muchos años hasta que mi marido me lo prohibió y lo dejé de escuchar porque no quería tener más problemas”; pero ahora, que se separó, volvió a escuchar al cantante y “no sé manejar la computadora, pero si averiguo y encuentro un club de fans de Sandro, quiero ser una más, de las de ahora”.

Edith tiene 71 años y luego de 53 años de matrimonio, enviudó hace unos meses. Trabajó entre los 12 años y los 18, hasta que conoció a Héctor, el único hombre de su vida, con el que se casó y tuvo cuatro hijos, que a la vez le dieron seis nietos. Edith siguió la carrera del artista “entre biberones y pañales”, tal como cuenta que le dijo a Sandro el día que él la llamó por teléfono por primera y única vez, y estuvo “abocada a mi familia hasta que en 2004 me desprendí, de grande, donde pude ya... porque ellos, mis hijos, ya tenían sus historias, así que empecé a ir a los recitales y a Banfield”. Actualmente administra un club de fans de la red social Facebook, que creó ella hace casi dos años, llamado “Sandro, Alma y Pasión” (sobre el cual nos referiremos detalladamente en las páginas subsiguientes).

Nancy, de 59 años, nació en Uruguay y en 1975, cuando se casó, a los 21 –matrimonio que aún perdura–, vino a vivir a Argentina, en donde tuvo cuatro hijos y, aunque vivía “a 15 cuadras de la casa de Sandro, estuve muy atrapada con la familia, me costó mucho despegarme, aparte me faltó la audacia, que lamento tanto ahora”. Hace un año, cuando se compró una computadora para ella y aprendió a usarla, “lo primero que hice fue buscar un club de fans de Sandro en internet” y entró al grupo “Alma y Pasión” de Facebook. Por pedido de Edith, desde hace unos meses, también es administradora de ese club de fans del artista.

Estas tres mujeres coinciden en un eje fundamental: la formación de una familia y el paso del tiempo estructuraron dos veces su fanatismo por Sandro, y la conformación de una familia reconfiguró sus espacios de ocio y autonomía. En el caso de Ada, los episodios estuvieron relacionados con su marido, quien le prohibió escuchar a Sandro; y posteriormente la separación le significó a ella un retorno

al fanatismo, principalmente por la escucha del producto, pero con el deseo de formar parte de un círculo de fanáticas activas. Edith y Nancy, por el contrario, no vivieron una situación de celos (Edith apelará además, como veremos, al constante acompañamiento de su marido en su fanatismo por Sandro) sino que fueron ellas quienes abandonaron su práctica fanática por dedicarse al cuidado de sus hijos, pero, cuando ellos crecieron, se “despegaron” de esa historia familiar y le dieron paso a sus propios placeres

Ada cuenta que, en los '60, “mi mamá estaba encantada con Sandro, y a mí en un principio no me gustaba su música, pero como ella me insistía cada vez que aparecía Sandro en la televisión, bueno, me empezaron a gustar sus canciones”, y además afirma que la primera y única vez que presenció un recital de Sandro fue durante los Carnavales de San Lorenzo (1972), en compañía de su mamá y su papá. Es interesante remarcar aquí el factor generacional que funciona a la inversa: la música de Sandro, un ícono de la juventud de ese momento, tal como lo vimos en las entrevistas anteriores, se convierte en un divertimento familiar que comenzó con la elección de la madre por un artista y “contagió” ese gusto a su hija, más cercana en edad a Sandro que ella.

El testimonio de Ada es el más potente de este trabajo de campo en relación a las rivalidades de los maridos y parejas de esas mujeres fanáticas que siguieron a un cantante. Durante la entrevista, relató:

“yo estaba embarazada de mi primer hijo, que hoy tiene 29 años, y un día estaba viendo una de las películas de Sandro que veía todos los domingos. Yo creía que mi marido estaba durmiendo la siesta pero se ve que me estaba mirando, y se ve que puse una cara de emoción, de enamoramiento o qué se yo, y él se puso muy mal, mal pero mal, y terminamos en una pelea fea, por celos de él, y yo le dije 'callate, ¡cornudo!' y bueno, nunca más pude volver a escuchar una canción de Sandro”

Posteriormente Ada contó que “por ahí cuando estaba sola lo escuchaba, algún domingo que él trabajaba y yo decía 'ay, me miro una película total qué me importa’”, por lo que esa prohibición encontró cierta resistencia al saberla consciente y violarla en momentos en que el marido no estaba. De todas maneras, y luego de su separación, el relato sobre su fanatismo nos permite ver que, con prohibición incluida, no existió un quiebre en el gusto, sí una detención en la práctica activa de consumo.

El “callate, ¡cornudo!” además de marcar una resistencia que quedó trunca hacia su marido, permite observar el enamoramiento platónico de Ada y su interpretación del mensaje de Sandro como una relación ficticia pero directa para con ella: “es como que él canta y te habla a la vez, y yo sentía que me hablaba a mí”, afirmará en otro momento del relato. Además, tanto en la apreciación de su marido como en la de ella, preponderaban las cualidades físicas de Sandro, con igual énfasis o mayor que por sobre su música, continuidad que se visibiliza cuando Ada refiere a su gusto por el cantante, que comenzó durante una emisión de Sábados Circulares en donde “me gustaba lo que hacía en el escenario”: “me gustaba físicamente todo, porque tenía un físico para los movimientos que hacía... le quedaba perfecto, el pelo me encantaba, bah... el conjunto que era él”.

Ada también menciona, como Teresa, los valores de Sandro como legitimación del hombre por sobre el artista, cualidad a la que comenzó a darle importancia luego de ciertos años de trayectoria, porque también afirma que “de grande, cuando lo fui conociendo más, me di cuenta que era un buen tipo, un buenazo, además no era un engrupido”, afirma, e inmediatamente sostiene esas cualidades como razón por la cual “les gustaba a las mujeres”, y agrega también, al igual que Teresa, que “nunca salió con mujeres espectaculares... según dicen le gustaban las gorditas”.

Ada no recuerda los títulos de las canciones de Sandro, y elige afirmar que “me gustan las de antes” en concordancia con los testimonios de Teresa, Irma, Roxana y Cecilia, pero hace énfasis en su preferencia por las películas –al igual que Irma– porque “aunque sé que a muchos no les gustan, a mí me encantaban, me volvían loca y no sé por qué” y, aunque a partir de mirar una película fue censurada por su marido, a pesar de que esas filmaciones que tienen como protagonista a Sandro la “volvían loca”, tampoco recuerda sus nombres. Es interesante observar esa regularidad en el olvido de los títulos, que se manifiesta fundamentalmente en Irma y Ada, las dos mujeres que hicieron más énfasis en su gusto físico por el cantante, ya que, si bien existen pinceladas eróticas en todas las entrevistas a mujeres adultas fanáticas, todas recuerdan, al menos, los títulos de los grandes éxitos de Sandro; estas dos mujeres, que exacerbaban su deseo erótico, olvidan detalles de referencia básica de la producción musical de Sandro.

Sobre el final, una vez que logra construir un discurso en torno al artista, en el cual hace énfasis en su erotismo, Ada sostiene: “te lo voy a describir en una palabra: Sandro era un provocador”. Y afirma que esa “provocación” se constituye en una marca de la primera época de Sandro, –a quien diferencia, en esa misma frase, de Roberto Sánchez–, que tenía como objetivo de seducir a sus fans:

“Cuando recién apareció se dedicó a ser provocador, y siempre fue así, porque Roberto Sánchez era el tipo que no cantaba, que estaba en la casa con su mamá y hacía su vida, y Sandro salía a provocar a 'las nenas', y provocaba con todo: con el pelo, el movimiento, cómo se manejaba con las cámaras, los giros, era una perfección lo que hacía él”.

Luego de la separación de su marido, Ada afirma que “me gusta, me gusta escucharlo y no hay vuelta atrás”, remarcando una posición resistente y diacrónica que, a pesar de la prohibición de su marido, nunca cambió; entonces se pregunta “si mi mamá era fanática cuando tenía 50 años, por qué yo no?... yo no sé manejar la computadora, pero si averiguo y encuentro un club de fans de Sandro, quiero ser una más, de las de ahora, porque sus 'nenas' tienen sus años ya”. Interpretamos que Ada entiende el significativo “fanatismo” como una práctica predominantemente relacionada con la juventud pero, al repensar las experiencias de su madre y de las “nenas”, se permite, en el espacio del deseo, soñar con un futuro en donde la práctica activa ordene su consumo.

Edith llegó a la entrevista, que se realizó en un bar de un centro comercial del barrio de Liniers, con una cajita forrada con papel de regalo y varias carpetas con recortes de revistas que hablaban sobre Sandro y una foto del artista autografiada por él. En un momento avanzado de la charla, develó lo que había dentro de esa caja: una copa de vidrio de la que “*Sandro tomó agua durante el homenaje que le hicieron en el Senado*” y ella, tras el insistente pedido a uno de los encargados de la limpieza luego del evento, logró guardarla en su cartera. Esa copa, junto con las carpetas, constituye uno de los tesoros más preciados de Edith y, junto con su condición de creadora y administradora de un grupo de fans de Sandro, complementa una legitimidad para autocomprenderse como fanática.

Ella cuenta que cuando corrían los últimos años de la década del '60 era fanática de Elvis Presley, porque “te sacudías toda”, pero cuando vio por primera vez a Sandro en Sábados Circulares, “entró en mi vida visualmente”, y explica que fue porque “él fue un transgresor; yo estaba de novia y me impactó, porque ninguno había hecho hasta el momento lo que hizo él, o sea, desprenderse la ropa, tirarse por el suelo... para la sociedad pacata él era un depravado, porque nadie hacía esos movimientos pélvicos y sensuales, pero era perfecto, para mí era perfecto”. En esta afirmación de Edith considera la transgresión

como positiva y resistente, estableciendo así diferencias en el relato de Roxana, quien explicita esa marca de clase pero entiende como negativa y vergonzante.

Si bien existe un punto de contacto con Teresa, Irma y Ada en relación a los celos de sus maridos, en donde afirma que “en los hombres existía un poco de competencia”, Edith afirma que su esposo “se acostumbró” a Sandro y, de hecho, fue un compañero para ella ya que, cuando creció y se dedicó a su propio placer (es decir, el fanatismo por Sandro), su marido la acompañó a algunos recitales y a la casa de Banfield en las Batallas del 19; y cuando Sandro la llamó por teléfono, a pedido de ella en una carta que le envió, “se le caían las lágrimas porque yo estaba viviendo eso que era tan importante para mí”. El relato sobre el episodio en que Sandro la llamó constituye para nosotros un interés especial ya que permite visibilizar varias continuidades, en relación a las entrevistadas, y además constituye un ejemplo que, si bien es narrado por una fan, permite interpretar el comportamiento del cantante para con las fans que no forman parte del círculo íntimo:

“Primero, al presentarse, yo casi me desmayo, porque es increíble la voz que tiene en tu oído, te va directo al corazón. Es más, estaba mi marido y yo le decía '¡te amo!, ¡te amo!' (risas), y mi marido me miraba como diciendo '¿con quién hablás?'. Estuvimos hablando como una hora, mis hijos me decían 'se ve que se enganchó con la conversación porque te dedicó mucho tiempo' (risas). Imaginate que te diga 'mamita', 'queridita'... decí que soy de carne y hueso porque si soy de hielo hoy no estaba hablando acá (risas). En la mitad de la charla le pedí que me cantara 'Penumbra', y no me cantó, pero me lo recitó, y yo de la emoción me empecé a enroscar en el cable del teléfono (risas), y mi hijo, para no intervenir la conversación me empezó a desenroscar (risas). Eso fue mortal. No se puede describir con palabras lo que es sentir la voz de Sandro. Por ejemplo, que me diga: 'Edith ¿vos de que signo sos? ¿de Tauro? Mirá, querida, cuando yo tenga que poner un contador te voy a llamar a vos porque para sacarle guita...'. Eso es lo que te maravillaba, el barrio, porque para sacarle guita a uno de Tauro es como peinarle el rulo a una estatua (risas). Eso te muestra la personalidad de él, primero no había prensa entre él y yo, eso ya te da un dato, que una figura como él... y a mi marido emocionado se le caían las lágrimas porque yo estaba viviendo eso que era tan importante, entonces me dice: 'mirá Edith yo quiero saber, porque siempre me sacudió la cabeza, ¿cómo hace un matrimonio como el tuyo para llegar a tantos años de casados?' Y, bueno, le conté, él quería saber todo, fue largo, pero él me escuchó con atención, que nos conocimos en un casamiento y bueno de ahí no nos separamos más, y 'vos sabes, como sos un romántico de toda la vida, que hubo magia realmente, eso de amor a primera vista, bueno con mi marido se dio, y bueno seguimos así unidos'. Él quería saber porque en el ambiente artístico en donde se desenvolvía daba para que no perduren las uniones, más en el caso de él que viajaba tanto. Para demostrar lo humilde que era me agradeció el oso, y le pregunté 'ay, ¿te gustó el osito?' Y él le dio un valor... aparte lo que lo motivó, porque estaba enfermo, fue el rosario, de dónde venía, porque le dije que estaba bendecido, entonces le pregunté si iba a poner al oso en la habitación en donde tenía todos los osos y me respondió 'no, mi amor, ese oso va a mi habitación' Chin-cha (sic) (risas). Yo no quería parecer histérica porque quería mantener la conversación, pero en un momento me dijo 'Edith, yo voy a querer hablar con el quía –el marido– después', entonces me desbordé y le dije '¡Ay, te amo como el primer día en que te conocí!' y además le decía 'qué grande que sos, sos tan humilde', llorando se lo decía. Cuando le pregunté si iba a dar otro show me dijo que 'está latente, pero vos sabés que mi salud va y viene, pero en mis planes está, lo que sí te digo es que lo que nunca voy a dejar de hacer es salir con la bata roja' y a mí me salió de adentro el barrio y le digo 'pero revoleá la bata todas las noches que quieras' (risas). Y bueno, después con mi marido hablaron cosas de hombres hasta del corralito... y él enfermo y todo nos daba ánimo a nosotros... eso era Sandro, humilde, me acuerdo y tengo la piel erizada porque ahí no había cámaras ni periodistas, era el hombre el que se tomó la molestia de llamar a la casa, que no lo hace cualquier artista”.

Podemos leer en su testimonio que, en primer lugar, de su conversación rescata la “humildad” de Sandro, que reafirma cuando dice que “no había cámaras ni periodistas”, y se sorprende ante la simetría

del cantante, ya que “se tomó la molestia” de llamarla a su casa y además la trató de “queridita”, “mamita” (probablemente el diminutivo sea entendido como un signo de intimidad y confianza). Además sostiene que reiteradas veces le confesó su amor delante de su marido, lo que nos permite interpretar que, si bien la fantasía se encontraba hablando por teléfono, dicha fantasía no constituía un obstáculo en la relación entre ella y su marido, como sí lo fue con Ada; pero además, que el marido, lejos de sentirse celoso, se emocionaba con ella ante ese “momento tan especial. Aun cuando dice que reiteradas veces le gritó llorando emocionada, afirma que “no quería parecer histérica porque quería mantener la conversación”, por lo que aparece nuevamente el estereotipo del fan histérico como negativo, que genera un rechazo en el artista. Veremos más adelante que en las mujeres fanáticas históricas, las que tuvieron una relación más frecuente con el cantante, ese razonamiento –el de la negación de la histeria–, se repite y constituye, para ellas, una de las razones por las cuales el cantante mantuvo con ellas una relación cercana. Cuando cuenta que el cantante le preguntó por su signo y entiende que esa alusión astrológica refiere a un discurso barrial, reafirma al “barrio” como un gesto de simetría que “te maravillaba”, pero la alusión al significante cobra importancia cuando sostiene que, cuando él se refirió a la bata roja, a ella le “salió de adentro el barrio” y lo incitó a que la revoleara. El “barrio”, para Edith, se vuelve entonces un espacio de confianza mediante el coloquio, y fundamentalmente a través de un deseo animal que “sale de adentro” de intimidad y desnudez.

Nancy cuenta que, a diferencia de Edith, empezó “primero por las canciones”, aunque después “me encantó el carisma que tenía con el público, porque no era que cantaba frío arriba del escenario como otros... y cuantos más años tuve más lo amé y, a pesar de que amo a mi marido con 38 años de casada, a Sandro cada día lo amo más, por la persona que era, los valores que tenía, por cómo era como hijo y con el prójimo”. Si bien difiere con Edith en relación a la primera atracción que tuvo con Sandro, Nancy es más enfática al afirmar su amor por él, y dice que ese amor es creciente a pesar del amor que siente por su marido, marcando una regularidad con el discurso de Edith: ambas ubican a Sandro en un lugar idílico y clausurado por la cotidianidad que les da el amor por sus maridos.

Las dos administran el club de fans de Facebook, que nació hace menos de dos años, llamado “Sandro: alma y pasión”, que cuenta con más de 700 miembros, en su mayoría mujeres latinoamericanas. La dinámica del grupo consiste en subir fotos –en su mayoría collages– del artista, acompañado con alguna frase que reclama opinión sobre las características físicas de Sandro. La particularidad de este grupo es que, a diferencia de las fanáticas históricas (como veremos más adelante), se constituye como un espacio de amistad en donde esas mujeres “comparten” eróticamente a su ídolo, a través de fotografías, subidas mayormente por Edith, en donde Sandro tiene, por ejemplo, el torso desnudo. En lo que podríamos considerar como un juego de excitación colectiva, muchas de esas mujeres<sup>57</sup> responden a los pedidos, mayormente de Edith, legitimando así un erotismo permitido en contraposición de las fanáticas del círculo íntimo de Sandro, en donde está censurado.

***Edith: Cardíacas abstenerse!!!!!!***

---

<sup>57</sup> Si bien el grupo tiene más de 700 miembros, son unas 30 las que mantienen una actividad diaria.



**Roxana:** UHHHHHHHHHHHHHHHHHHHHH YA VOYYYYYYYYYYYYY, TAPATE PAPIRRI, NO PODES ENTREGARTE ASI, PORQUE SI CHIQUITOOOOOOOOOOOO

**Mirta:** yo cardiaca, pero no lo puedo pasar así nomás x q es lo q me receto mi medico

**Edith:** Buenísimo, pasame la dirección!

**Angie:** Calorrr!!

**Myriam:** es mío no molesten jijijijijiji

**Irma:** Preciosooo!jj

**Mirta:** nenas ustedes quieren saber cuál es mi cardiólogo q me receto esta medicina ah ja ja

**Yolis:** wooooooww Edith me tienes en pecado total que belleza

**Marcia:** ..y si no lo eres te venia una sincope al verlo así!!<sup>58</sup>

Con este ejemplo desagregaremos los ejes que sirven para comprender la dinámica de este grupo, cuyo funcionamiento es totalmente opuesto al de los fanáticos históricos.

En primer lugar, vemos cómo el erotismo, metafórico pero explícito (“calor!”) y simétrico entre ellas (“Mirta: yo cardiaca, pero no lo puedo pasar así nomás x q es lo q me receto mi médico. Edith: Buenísimo, pasame la dirección!”) protagoniza el campo: tanto desde la fotografía como la interacción de esas mujeres, cuya enunciación es dirigida, ficticiamente, a Sandro (“tapate, papirri, no podés entregarte así porque sí, chiquito!”), y también a Edith (“wow, Edith, me tienes en pecado total, qué belleza!”), que se convierte en ordenadora de la conversación ya que es quien invita a comentar sobre las características estéticas del artista. Además, en esa interacción, se manifiesta cierta apropiación para con cantante, emulando una situación de celos, también ficticia (“es mío, no molesten jijijijijiji”). Lo que es interesante destacar es que este grupo se inicia y reproduce luego de la ausencia del cantante, por lo que es la amistad la articuladora de dicho grupo y su gusto por Sandro; a diferencia de las fanáticas históricas, como veremos, quienes reclaman exclusividad según el trato que el artista mantuvo con ellas.

Edith y Nancy cuentan que nunca habían estado en clubs de fans anteriores, pero recién de “grandes” pudieron formar parte de uno, y aseguran que el hecho de que el fallecimiento de Sandro sea anterior a la creación del grupo no incidió en los motivos por el cual, en este caso Edith, decidió crearlo, sino que fue “el tiempo libre que le pude dar”; y Nancy afirma, además, que era una “cuenta pendiente que tenía, que jamás voy a poder cumplir de la forma que hubiese querido”. Vemos nuevamente que los espacios personales de placer, configurados a partir de la admiración al artista, estuvieron relegados por la atención a sus familias.

<sup>58</sup> La foto fue subida el 13 de mayo de 2013 y los comentarios también pertenecen a esa fecha.

Dicho grupo, para estas mujeres, sirve de contención anímica y se constituye en una plataforma mediante la cual se generan vínculos de amistad. Nancy cuenta que “con una chica de México nos hicimos re amigas, la quiero y ella me dice lo mismo, nos conocimos virtualmente pero sentimos cariño y lo más probable es que nunca nos conozcamos. La pasión de Sandro ha hecho que nos sintamos juntas con un montón de personas”.

En relación a la contención, quizás el momento más potente que vivió Edith con el grupo fue cuando perdió a su marido, ya que los miembros de “Alma y Pasión” fueron su “sostén”:

“Me acompañaron mucho en la enfermedad de mi esposo, armaron cadenas de oración, y todo eso gracias a Sandro. Mi esposo falleció en enero, me cuesta mucho remarla... me sostiene el grupo, y cuando se fue Héctor yo decía 'no me voy a levantar más de la cama', y a veces quiero estar, pero siento que él no me deja... pero es el grupo el que me apoya, son mi sostén y eso también se lo agradezco a Sandro que generó todo eso”.

Como vemos, ambas mujeres, tanto en relación a la amistad como a la contención, le “agradecen” a Sandro por las relaciones generadas, y además, por la reconfiguración de identidades (Spataro, 2011) cuando Nancy dice: “para mí es un logro increíble ver todo lo que hago ahora”.

Este breve recorrido nos permitió observar que esas tres mujeres, Ada, Edith y Nancy, comenzaron a sentir atracción tanto física como en relación a la producción artística del cantante durante la juventud, pero cuando adquirieron responsabilidades de la “vida adulta”, es decir, cuando formaron una familia, dejaron a un lado ese fanatismo que retomaron de grandes; en el caso de Edith y Nancy, cuando los hijos crecieron, y en el de Ada, cuando se separó de su esposo, quien le había prohibido escuchar a Sandro. Ada realiza una afirmación de su placer diacrónico que potencia con una alusión a su deseo de fanatismo activo cuando afirma que, además de volver a escuchar a Sandro, quiere ser “una fanática más, como las de ahora”. Edith y Nancy son quienes llevan a la práctica ese fanatismo: el grupo de Facebook que administran les permite saldar una “cuenta pendiente” de juventud, pero además, encuentran allí un espacio de contención y amistad.

### **3. Nostalgia masculina**

Atilio tiene 66 años, se jubiló de abogado y está escribiendo un libro de cuentos que tiene pensado publicar. Está casado en segundas nupcias hace 30 años y tiene cuatro hijos: dos del primer matrimonio y dos del segundo. Atilio vivió la “época de Sandro”, como la llama él, entre Bolívar y La Plata, siendo Bolívar la ciudad en donde vivía su padre (su mamá falleció cuando él era niño) y La Plata su lugar de estudio.

Pedro tiene 65 años, es periodista y está próximo a jubilarse “para dejar paso a gente nueva”. Tiene cuatro hijos y tres nietos, y está casado hace 39 años; pero antes de contraer matrimonio estuvo de novio con la primer presidenta del Club de Amigos de Sandro, quien lo llevó a una cena en la casa de unas fanáticas donde también asistió el artista. Luego de ese breve lapso en el que fue novio de esta mujer, él afirma que dejó de seguir a Sandro porque se casó, lo que nos remite una vez más a la

consideración de la juventud como una etapa en donde no habría “responsabilidades” que censuren el deseo o goce personal en relación a un cantante o una producción musical.

Si bien en el discurso de estos dos hombres hay algunos puntos en común, vemos que la admiración se exagera en Pedro por ese episodio en el cual conoció al artista, razón por la cual enfatiza su fanatismo al hablar de Sandro.

Atilio abre la entrevista afirmando que las épocas de su vida tienen “música de fondo”, pero es la producción de Sandro la que estructura sus recuerdos de juventud. En esta afirmación encontramos que en primer lugar, que Atilio, en concordancia con Cecilia, hace énfasis en la producción musical del artista por sobre sus valores. En segundo lugar, observamos también que el recuerdo sobre Sandro se articula sobre el significante de la nostalgia, porque, tal como veremos, no solamente las letras de las canciones de Sandro tuvieron un potente espacio en la construcción de él como hombre, fundamentalmente en relación a las mujeres, sino que también estructuraron la generalidad de los recuerdos de juventud, al entender la producción de Sandro como “música de fondo”.

Atilio recuerda que escuchaba a Sandro “en la radio, sobre todo si estudiaba de noche”, durante su estadía en La Plata, y en Bolívar, mediante las propaladoras. Pero hacía uso de esa producción musical con su primera novia, al cantarle “no sé si tendrás en tu vida quien te de cariño como lo hice yo”<sup>59</sup>, porque las letras de las canciones “a veces parecían escritas para un determinado momento de mi vida o para una determinada relación, por eso yo la cantaba como que ya la había escrito para mí”. Atilio, de todos los hombres que fueron entrevistados para este trabajo de campo, es el único que no quería “ser como Sandro”. Pero de todas maneras, existe la identificación mediante la producción musical, y fue esta la que lo ayudó a poner en palabras sus sentimientos o actuar según un determinado momento de su vida: también se visibiliza un aprendizaje a ser, en el sentido que trabaja Simon Frith la música popular, es decir, entendida como lo que “construye” a los individuos, y que “es capaz de proporcionar experiencias emocionales particularmente intensas”, al ser utilizada “como respuesta a cuestiones de identidad” (2001: 418 y ss).

De hecho, esta identificación y preferencia por las canciones es reafirmada cuando sostiene que “lo decisivo” para que haya elegido a Sandro como uno de sus artistas preferidos fueron “las canciones”, y ubica en un plano secundario, en la configuración de su gusto, tanto al erotismo (“obviamente lo del cuerpo lo tomo como algo pintoresco pero no lo puedo ver como, supongo, lo verán las chicas de Sandro. A mí las canciones primero. Punto.”) como a la forma de ser del artista: “no es que yo decía 'qué bien que canta este tipo, lástima que sea tan jodido', no: Sandro era coherente en su forma de vida, y no era decisivo para mí pero, digamos, complementaba una figura aceptable, por qué no, querible”.

Cuando explica la razón por la cual dejó de escuchar a Sandro, si bien menciona que también estuvo relacionado a un cambio de etapa en su vida (terminó sus estudios y se casó con su primera mujer), afirma que anuló dicha escucha cuando se juntó con su segunda esposa, a mediados de la década de los '80, quien “se burlaba” de su gusto musical ya que ella tenía un gusto “exquisito y refinado en materia musical”:

---

<sup>59</sup> Ese fragmento es el inicio de la canción “Como lo hice yo”, tercer tema del disco de Sandro llamado “Una muchacha y una guitarra” (1968)



“Por ella conocí a Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, pero ella no valoraba debidamente la música popular de Sandro, cosa que causó algún cortocircuito familiar. Ella sentía que era demasiado... no sé si la palabra es 'vulgar'... pero se burlaba de que Sandro decía 'io' en vez de 'yo', o de que decía 'nochie' en vez de 'noche', y a mí me daba bronca realmente, porque yo cantaba con todo cariño las canciones de Sandro”.

Atilio, aunque con “cortocircuito familiar” mediante, en definitiva acepta la crítica estética que realiza su mujer ya que clausuró su escucha, lo que nos permite pensar que si la música de Milanés y Rodríguez es “exquisita y refinada”, el criterio con el que se juzga estéticamente a esos cantantes refieren a expresiones de la cultura dominante. Esa disputa cultural, argumentada sobre la base de un juicio estético de las producciones musicales, encuentra a las producciones Sandro y de Milanés y Rodríguez opuestas según Atilio, ya que estas últimas están emparentadas –y sin dudas, legitimadas por ello–, con la música de protesta relacionada con contexto sociopolítico particular; y la “música popular”, como la llama Atilio, con un artista cuyo éxito se debió a canciones románticas y erotismo corporal. Como vemos, la “burla” de su esposa se constituye como una clausura al gusto por un cantante de los sectores populares bajo la excusa de la gracia que causan las deformaciones idiomáticas de una o dos letras de Sandro.

Si bien el conflicto de legitimidades en torno a la cultura dominante y la cultura subalterna apareció en varias entrevistas, Atilio fue el único que agradeció a quien escribe estas líneas por “reivindicar una figura popular, porque parece que cuando hablamos de mitos acá todos tienen que ser Borges o Cortázar –que me encantan, los leo y los adoro–, pero hay que revalorizar este tipo de personalidades como Sandro que han sido absolutamente influyentes en la cultura popular argentina”. En este agradecimiento Atilio afirma que los ídolos populares no son revalorizados si no forman parte del espectro de la cultura considerada culta por el discurso dominante, pero entiende que una figura “influyente” como Sandro en la cultura popular argentina merece ser “reivindicada” y “revalorizada”. Además, si bien él considera a Sandro como perteneciente al “listado de mitos populares”, podemos suponer que lo que él revaloriza de este trabajo es que al artista se lo estudie en la academia, lo que sería motivo de una mayor legitimación.

Pedro conoció a Sandro alrededor de 1970 –no recuerda exactamente el año– en la casa de una de las amigas de Marta, la presidenta del Club de Amigos de Sandro. Por pedido de ella, Pedro asistió al encuentro, en donde había “una veintena de chicas y chicos de la misma edad y una señora mayor, que era la mamá de la chica que ponía la casa”. Fue una noche en un departamento de Capital Federal en donde, recuerda Pedro, cenaron pastas caseras hechas por la madre de la anfitriona. Si bien esa fue la única vez en donde habló con Sandro, él lo considera como un “amigo”, ya que “a mí me quedó una cosa... era como un pibe de barrio al que conocía de toda la vida”. Es decir que, además de rescatar la *parte humana* de Sandro, exagera la simetría en la relación con el artista. En su aseveración de Sandro como un “tipo de barrio”, Pedro también menciona una identificación corporal con el artista, ya que “me vestía como él y usaba las patillas como él”. A diferencia de Atilio, él buscaba la similitud estética con Sandro, pero afirma que en realidad quería parecerse a él “más que nada por los valores, porque era un tipo de barrio, con los mismos códigos o más”.

En un momento determinado de la conversación, surgió la pregunta sobre si él consideraba que Sandro era “grasa”, a lo que Pedro negó rotundamente, pero dicho adjetivo volvió reiteradamente durante el resto de la entrevista, ya que él intentó, con varios ejemplos, sostener que lo “grasa” en Sandro no

existe. Aunque en sus afirmaciones, busca comprender el significado de “grasa”, y no puede explicarlo, de todas maneras lo niega.

“Sandro no era grasa, era otra cosa... yo conocí a muchos pibes que les gustaba La Renga, y era como los Callejeros ahora, que tienen su público, bueno, Sandro tenía su público, lo que pasa es que nadie se dio cuenta que se iba multiplicando, no era grasa, ¿qué es lo que sería grasa? No era grasa.”

Tanto Pedro como Atilio firman que el factor erótico de Sandro que se traducía en el “arte de la seducción”, tal como lo definiría Atilio, era una forma de conquista para con las mujeres y, según Pedro, en esa época “las minas se enloquecían con él, porque la verdad es que llamaba la atención, porque era una sociedad muy pacata”. Nuevamente aparece la alusión a la moral conservadora, pero Pedro, en vez de ubicar el elemento transgresor únicamente en el artista, afirma que esas mujeres encontraron en Sandro una persona que “llamaba la atención”, por lo que, de alguna manera, al estar “enloquecidas” con él, también transgredieron ciertos límites propios de la moral de esa época.

En el testimonio de estos dos hombres se marcan ciertas continuidades y algunas rupturas que, consideramos, remiten directamente a la diferencia de intensidades en cuanto a la relación con el artista. Atilio tuvo una relación fuerte con la producción musical de Sandro, fundamentalmente porque logró poner en palabras sus sentimientos, pero no fue así con la persona: si bien destaca que el artista era “coherente” en su discurso, en sus apreciaciones sobre el cantante no prevalece una alusión a sus valores como modelo a seguir. Pedro, por otro lado, hace énfasis en su deseo de “ser como él”, imitando su escala de valores y su forma de vestirse –usaba ropa y patillas similares a Sandro– .

Ambas personas dejaron de escuchar a Sandro por la formación de una familia, y si bien Pedro no manifiesta enojo hacia esa situación de abandono de su música, Atilio sí, ya que remite directamente a una censura de su mujer; y entiende esa prohibición como de índole sociocultural.

#### **4. La “música de fondo” de la juventud**

Hasta aquí hemos analizado los distintos puntos de vista de nueve personas que fueron fanáticos de Sandro durante la primera etapa del cantante, durante la juventud. Ciertos elementos en común aparecieron en varios de los entrevistados: la nostalgia es uno de ellos, ya que todas esas personas eligen, para referirse a sus experiencias con Sandro y/o su producción musical, hechos del pasado que configuraron la época de su juventud. De todas formas, en relación a ello, vale destacar que el discurso de una nostalgia positiva se explicita con mayor énfasis en Teresa, ya que, al recordar a Sandro, recuerda sus experiencias con su marido, que quedaron truncas luego de su muerte.

Por el contrario, Roxana, Cecilia y Ada asocian a Sandro con hechos tristes de su pasado: Roxana y Cecilia utilizan la producción musical del artista para referirse a su madre, aunque, si bien Cecilia la toma en un sentido positivo (“marcó mi infancia”), Roxana prefiere no escuchar una canción de Sandro ya que le remite a un pasado que elige no recordar. Ada sufrió una prohibición de quien fuera su marido,

hecho que si bien es un recuerdo triste del pasado, en la actualidad configura el eje de una resistencia diacrónica por su propio placer.

Si bien el elemento erótico prevalece (con más fuerza en Edith y Nancy, las creadoras del club de fans “Alma y Pasión”, ya que llevan a la práctica ese deseo erótico a partir de ubicar ese significante como protagonista de la dinámica de su grupo), en los hombres se configura como alusión necesaria al momento de hablar de la relación que el artista tenía con sus fanáticas femeninas. Irma y Ada también hacen mención al erotismo de Sandro; Edith habla de Sandro como un “príncipe azul” y Nancy afirma sin tapujos que lo “ama”. Estas dos últimas mujeres refieren particularmente a sus características físicas al momento de hablar del enamoramiento que tenían y tienen hacia él.

La cuestión de las legitimidades relacionada con los gustos, usos y consumos de las clases populares es otro de los elementos que forman una regularidad en los testimonios de estas personas: algunos, como Roxana y Atilio, visibilizan esa cuestión marcando un conflicto; Roxana haciendo una distinción entre los públicos de las “clases bajas y altas”, y Atilio realizando una diferenciación relacionada con los productos musicales. Otras personas, como Teresa, Edith o Pedro, vuelven sobre ello bajo un discurso carente de conflicto, aunque si bien eligen decir que era de “barrio” para remarcar una simetría para con ellos, tácitamente se visibiliza una *oposición a* lo que no-es de barrio. Por ejemplo, cuando Teresa dice que *a pesar de* la fortuna de Sandro, él era un hombre de barrio, o cuando Edith afirma él la llamó por teléfono sin que haya cámaras ni periodistas; o Pedro cuando dice que sintió que cuando lo vio era “un amigo de toda la vida”, más allá de su condición de *famoso*.

El elemento de la “moral” de la época aparece a través de algunos testimonios que remiten a Sandro como un “transgresor”, aunque considerado positivamente. De todas formas, Pedro es el único que integra en esa “transgresión” a las fanáticas de Sandro, al afirmar que no es el componente corporal el que las “enloquecía” necesariamente, sino esa transgresión corporal de Sandro en los escenarios.

## CAPITULO CUATRO

### Fanáticas históricas

#### Códigos, valores y censura

En este capítulo analizaremos el discurso del círculo fanático íntimo y femenino de Sandro, a partir del análisis de los testimonios de cinco mujeres de entre 22 y 62 años de edad.

### 1. “Nenas”

Un breve e introductorio esbozo por el universo de sentidos de esas mujeres nos obliga afirmar que, muy lejano al estereotipo que prevalece sobre ellas, Mariana, Carmen, Laura y Marta comparten un punto en común: todas entienden haber entablado una relación con el cantante a través de la perseverancia en la autocensura erótica y el “respeto” por los “códigos” del artista. Por su parte Carolina, la joven de 22 años, sostiene que el *respeto* por los códigos del cantante fueron un factor fundamental por el cual logró tener un trato con él, pero nunca se referirá, ni siquiera en los márgenes de su discurso o “al pasar”, a un erotismo que debió reprimir para llegar a él. De hecho, es la única que no llama al cantante por su nombre: llamar “Roberto” a Sandro exige una interpretación de esos modos como una reafirmación de intimidad y simetría con la persona, en oposición a “el cantante”, pero también como un desvío del erotismo reprimido. Esas mujeres estructuran su discurso de admiración a partir de los “valores” de Roberto por sobre el deseo erótico y la producción musical que, si bien es un elemento potente, no constituye en sus relatos un núcleo primordial en cuanto a la diacronía del amor por el cantante. A pesar las continuidades como las que acabamos de mencionar, cada mujer presenta diferencias en su análisis sobre el fenómeno, y también en cuanto a su relación personal, por lo que desagregamos las entrevistas con el objetivo de detectar esos quiebres y esas particularidades.

#### 1.a Carmen

Carmen tiene 62 años y es oriunda de Lanús, en donde todavía vive. Es docente en dos escuelas: a la mañana da clases de Lengua a alumnos de primaria y a la tarde es preceptora en un colegio secundario. Carmen está casada desde hace 37 años, tiene una hija que “se crió con los temas de Roberto y mi marido siempre con él en el medio, porque era una ‘admiración sana’”. Carmen conoció personalmente a Sandro en 1994, ya que anteriormente,

“no me llamaba mucho la atención, no era fanática, hasta que me empecé a interesar más por la persona y a escucharlo más, porque era muy inteligente, autodidacta, no estudió en la secundaria porque lo echaron, pero bueno. Era una admiración terrible por la personalidad e inteligencia de este hombre”.

Podemos suponer que Carmen tiene que encontrar un justificativo por el cual es fanática de una persona que no terminó el colegio –siendo ella docente–, pero además define que su fanatismo está estructurado por la admiración (“sana”) por la inteligencia y no por el factor erótico, que negará sistemáticamente a lo largo de la entrevista.

Carmen fue a su primer recital en 1985, porque “antes tuve a la nena, no estaba tan pendiente de él”, pero a partir de ese año presenció todos los recitales del artista, aunque fue recién en 1994 cuando

fundó el Club de Fans de Lanús luego de que una amiga, quien luego se convertiría en la co-fundadora, le manifieste su deseo de ingresar en un club de fans. Por esa época se dirigieron a Banfield buscando algún tipo de información sobre algún club de fans activo, y fue María Elena Albornoz, la entonces mujer de Sandro, quien las atendió, escuchó, y les sugirió fundar uno propio, ya que no existían en el partido de Lanús. Durante los primeros 10 años el grupo llegó a contar con 100 miembros, y desde allí seguían la carrera del cantante y se dedicaban a la beneficencia. Pero fueron 23 las que, en 1997, recibieron la invitación de María Elena para festejar, el 27 de diciembre, el fin de año con Sandro.

En esa ocasión, en donde asistieron ellas junto con tres fanáticos (varones), el artista las agasajó con “pan dulce, masitas, sanguchitos, champagne, gaseosa, de todo”, en un encuentro breve, de aproximadamente una hora, en donde brindaron por el año nuevo, y donde Sandro las felicitó por su trabajo benéfico<sup>60</sup>. El episodio constituye un acontecimiento de importancia en la construcción de fanática de Carmen, ya que el haber entrado a la casa, entendemos, se constituye como una especie de *privilegio* que no todas las mujeres fanáticas del círculo íntimo del cantante lograron. Nos detendremos en el inicio y en el final del relato de ese momento porque marcan dos claves fundamentales a la hora de entender el funcionamiento del grupo para con el cantante:

“Yo como presidenta les decía: 'chicas, la boca cerrada, no digan nada'. ¿Sabés cómo se portaban? Todas serias, tranquilas. Cuando entrábamos nos dijeron 'para el lado izquierdo, para el parque', y no volaba una mosca” (...) “Después de brindar Roberto dice 'ya sé, quieren la fotito'; 'y sí', le dijimos; y empezamos con la foto y qué se yo. Después le dimos el regalo como siempre y después entró a la casa. Pero esa emoción fue terrible”.

Al igual que la pauta de conducta del Club de Fans de Ricardo Arjona sobre el cual trabaja Spataro, según el testimonio de Carmen, las fans de Sandro se configuran en oposición a la idea de fan histórico (Spataro, 2011). Pero a diferencia de ese “vínculo inteligente” al cual alude la autora al referirse a la relación que las fanáticas dicen tener con el cantante guatemalteco, las fanáticas de Sandro subrayan que dicho vínculo se estructura a partir del “respeto” por los “códigos” que tenía el cantante. Esos “códigos” a los que refieren, en el caso de Carmen, significan la ausencia de histeria. De hecho Carmen remarca que ellas “siempre” fueron “distintas”, porque “en los recitales las chicas de Lanús nunca le tiramos nada, como hacían otras que les tiraban prendas íntimas. No, no. Siempre con respeto, y él se daba cuenta”. Es decir que la mujer no niega la histeria (considerada de acuerdo a la definición de Spataro), sino que se coloca por fuera de ese supuesto modo de fanatismo al afirmar que ella y “las chicas” son “distintas” porque no tuvieron una actitud de desenfreno, ni siquiera cuando entraron a la casa del cantante.

Además, Carmen remarca que “yo lo veía como a un tío o mi hermano, y nunca pensé ni en un enamoramiento ni en nada”; en oposición a esas mujeres que le dan “bronca” que “ponen 'papito' y todas esas pelotudeces en las fotos que suben al Facebook”. De todas formas, en los márgenes de su discurso aparece el factor erótico de Sandro, aunque bajo la medida de las palabras: “yo lo miro y digo 'qué cara, qué hermoso que era (...). También era una admiración por lo lindo que era, pero no sé por qué no me llamaba la atención en la época en la que él era jovencito, porque si me ponés una foto de grande me quedo con la de grande”. Probablemente, como Carmen comenzó a seguirlo a mediados de los '80, formó

---

<sup>60</sup> La actividad primordial de ese trabajo benéfico consistía en realizar colectas solidarias de alimentos no perecederos para distintas parroquias del partido de Lanús.

un club de fans en 1994 y tuvo una relación con él a partir de ese entonces, ella prefiere al hombre adulto, por identificación con los momentos de mayor intensidad.

En segundo lugar, vemos que “la fotito” (el momento en el cual Sandro se sacaba una foto con cada una de ellas) constituye un ritual para esas mujeres, del que Sandro tiene conocimiento y sabe que es un momento esperado por ellas. “La fotito”, que, como veremos más adelante, no es propio únicamente de Carmen o las “chicas de Lanús”, se constituye en uno de los ejes mediante el cual ellas afirman esa relación intimista que tuvieron con el cantante; pero también su condición de fan, si comprendemos al *ritual* de “la fotito” como “fondo de recursos”<sup>61</sup> (Borda, 2011).

Ese episodio se complementa con la ocasión en la cual Sandro pidió un aplauso para ellas en un recital, porque “hacen beneficencia en nombre de uno”, tal como cuenta Carmen que dijo Sandro, y es el disparador para, nuevamente, volver sobre la diferenciación de su grupo por sobre el resto: ella supone que “había chicas que tenían un poco de celos” por la “preferencia” de Sandro hacia el club de Lanús por sobre otros. Veremos que la cuestión de las preferencias y los celos se repiten como una constante en todos los fanáticos ya que, al recordar episodios particulares que vivieron con el cantante, reclaman un reconocimiento de exclusividad y preferencia del artista para con ellos.

Carmen relata una gran cantidad de episodios que ella vivió con “Roberto”, pero se detiene y relata detalladamente aquellos en los que Sandro la “retó”, como cuando le criticó lo que ella le había escrito en una carta o cuando le “pegó un grito” porque le preguntó cómo estaba un día después de haber salido de una de las internaciones que tuvo el cantante debido a su enfermedad pulmonar, para marcar una relación de simetría en donde no existe únicamente una relación construida desde la admiración a un artista sino desde la cotidianidad de un reto de una persona a otra. Pero si bien detalla las situaciones, finaliza contando cómo Sandro la perdonó (en una visita a la que tres de ellas fueron a la casa de Banfield, cuenta que Sandro la “dejó para lo último” para sacarse la foto y le dijo, según cuenta Carmen, “a esta primero la reto y ahora la abrazo”). “Era cómico Roberto” –dice– y reafirma esa simetría.

### 1.b. Mariana

Mariana tiene 51 años, vive en Parque Patricios y, además de Sandro, su pasión es el club de fútbol de su barrio, Huracán. Está casada hace 30 años y tiene una hija de 29. Es dueña de un taxi que trabaja su marido, y ella hace “el tramiterío”. A diferencia de Carmen, “Sandro apareció en mi infancia, cuando tenía cinco años, porque mi tía me llevó a verlo, me lo metió y después a ella se le fue y yo seguí”. Y cuando “mi marido me conoció yo le dije: ‘Sandro está incorporado en mi vida. O lo aceptás o no nos casamos, y Sandro convivió como uno de su familia’”. Junto a siete amigas, desde mediados de los '80 y luego de cada recital, con el propósito de lograr una mayor cercanía con el cantante, lo aguardaban en la puerta del garage del teatro, por lo que él las bautizó como “las chicas del Garage”, una marca identitaria que las acompaña –a Mariana y tres mujeres más que formaron parte de ese grupo– hasta la actualidad.

---

<sup>61</sup> Libertad Borda define la metáfora del fondo de recursos como aquella que “integra prácticas, actitudes, expectativas y modos de relación y comunicación, disponible para la construcción de identidades colectivas e individuales, tanto duraderas como fugaces” (2011: 108).

“Roberto fue muy importante en mi vida porque llegué a ser amiga de él”, afirma, marcando una relación de pertenencia y circularidad afectiva que comenzó en 1993, cuando “veía que respondía todas las cartas, entonces le empecé a escribir”. Sus primeras cartas estuvieron destinadas a “darle ánimo”, luego del fallecimiento de su mamá (“Nina” Ocampo murió en 1992), pero luego “empecé a escribirle cosas mías”. Luego de presenciar todos los programas de televisión a los que Sandro asistía, “empezó a asociar el nombre con la cara y él te estudia... si lo respetabas, si lo tratabas bien y no le faltabas el respeto... bueno, ahí te daba bola”. Mariana remarca así que la relación estaba mediada principalmente por el “estudio” del artista a la fanática, quien debe seguir ciertas pautas de comportamiento, fundamentalmente de “respeto”, lo que significa “seguir los códigos de él: que no te colgaras y lo besaras. O sea, tratarlo como una persona porque por más de que es un ídolo no es un muñeco, es un ser humano”. Al igual que Carmen, y nuevamente en sintonía con lo estudiado por Spataro, Mariana se construye en oposición a la fan histérica ya que sostiene que la “elección” de Sandro se estructuraba bajo la observación que él hacía sobre cada fanática y escogía a quienes no eran histéricas, es decir, quienes lo “valoraban” como “ser humano”.

Mariana, quien no tiene conflictos en decir que “a mi Roberto me miraba y ya me gustaba”, cuando habla de su gusto físico por el cantante, afirma y niega en la misma oración; afirma que le gusta, pero niega un intento de acercamiento de tipo erótico, que justifica mediante un cálculo de conveniencia: “a mí me gustaba como hombre, pero tenía muy en claro que preferí de él tener una relación de amistad porque si llegás a otros términos, después no vas a tener nada”. Sostiene, de todas formas, que le “llamó más la atención el ser humano”, por lo que exagera la valoración ética para justificar su represión erótica. Mariana rescata de la figura de Sandro los “valores”, en cuanto a la relación con sus fanáticos (“comprobar que tu ídolo no te falla es impagable”) y también por la *autenticidad barrial* de su ídolo, “a pesar de la fama”. Vemos nuevamente cómo la fama y el dinero tendrían una connotación negativa y serían una mala influencia para el artista, ya que dicha fama sería *anuladora* de los valores y autenticidad barrial.

Pero esa moral de barrio, positiva, es destacada por Mariana al hablar de los “valores” de su ídolo, y también la reafirma al marcar simetría con el cantante; cuando sostiene que fueron “amigos” y cuando hace mención a las “peleas” en las que se trenzó con Sandro: Mariana refiere a una carta que le escribió diciéndole que él la había “defraudado” porque, para un recital, Sandro donó todas las entradas de primera fila a un centro de jubilados, por lo que ella –como todos los fanáticos que presenciaban todos los recitales en primera fila– no pudieron acceder a esos lugares de privilegio. Carta a la que, según ella, Sandro le respondió en el escenario diciendo que “encontró la decepción en personas que creía que pensaban otra cosa de él”. Culmina afirmando que, unos días después en la casa de Banfield, “le pedí perdón; me gozó primero y después me perdonó”. Mariana dice que esa simetría entre ella (fanática) y él (artista), es la causa por la cual “me dio bolilla: porque él no estaba acostumbrado a que le pusieran límites, y yo le puse en la carta 'vos sos Sandro pero yo soy Mariana’”. Es decir que, según Mariana, la “vuelta al barrio” estaba dada por ella, quien le recordaba que existían “límites”, a veces olvidados por esa fama en la que estaba envuelto. Inclusive realiza una afirmación en donde –nuevamente– el dinero y la fama, como elementos negativos, son neutralizados por el (único) cariño sincero que le daban sus fans: “Yo creo que él siempre compró familias y cariño. Por eso creo que cuando recibió cariño sincero y gratis no lo entendía. Por eso la relación que tuvo con nosotros. Él no entendía por qué le dábamos cariño y hasta pagábamos por él”.

En relación al vínculo de los fanáticos, si bien marca una continuidad en el afecto colectivo de ellos hacia el artista, marca la presencia de “celos” y “competencias” porque “es muy conflictiva la gente”. Al igual que Carmen, Mariana sostiene que “a mí me odiaban todos” porque “yo siempre iba a la primera fila, y generalmente había un ida y vuelta con Roberto”, y además porque “tenía muchas fotos con él<sup>62</sup>. Pero no voy por la foto, voy a saludar a mi amigo”, afirma. Vemos así que permanece en el relato el reclamo de exclusividad y, por consiguiente, el conflicto con otras mujeres fanáticas; pero si bien sostiene que “la foto” constituye una de las prácticas más potentes en cuanto a la relación íntima con el cantante, desestima la acumulación y le da prevalencia a la “amistad” con Sandro.

Mariana cuenta que la relación con Sandro era una “felicidad” para ella, que le permitía olvidar sus problemas cotidianos, inclusive en las peores épocas:

“¿viste cuando en 2001 se venía el país abajo? Bueno, estábamos para abajo pero a mí lo que me importaba era tener el pelo bien, tener plata para la entrada, y después todo me chupaba un huevo. Yo iba a verlo a él y se me paraba el mundo. Y no encuentro nada que canalice... ahora me hago problemas por todo. Él hacía que todo me chupara un huevo”.

Sobre esta afirmación entendemos que la preponderancia del placer personal por sobre los problemas cotidianos más importantes constituye un elemento fundamental sobre la cual se articula no solamente la práctica sino el placer que le generaba el cantante; y lo reafirma cuando sostiene que luego de su muerte se hace “problemas por todo”: Sandro como el sostén de su placer fue sobresaliente en su vida. También allí Mariana le da valor al factor estético que, veremos en el capítulo siguiente, cuando analicemos el testimonio de Raúl –el custodio de Sandro– es un elemento fundamental en la práctica de esas mujeres durante la asistencia a los recitales.

Mariana realiza una reivindicación de su gusto por el cantante al afirmar que, a pesar de que Sandro era “grasa” según la mirada crítica de sus pares, ella lo escuchaba igual: “En la época que yo iba al secundario me decían '¿vos escuchás Sandro? Ese es grasa', y yo me enojaba pero bueno, lo seguí igual”. Sandro adjetivado como “grasa” es una afirmación que Mariana reconoce y comprende como crítica, aunque se coloca por fuera y manifiesta una postura resistente hacia sus pares. De todas formas, entiende que luego “empezó a dar todo una vuelta y empezaron a reconocerlo”, por lo que Mariana comprendería lo “grasa” como una desvalorización opuesta a un reconocimiento legítimo.

### 1.c. **Marta**

Marta tiene 56 años, una hija y es soltera. Es administrativa en un hospital público de la Ciudad de Buenos Aires y, si bien vivió en el partido bonaerense de Moreno desde que nació, desde hace 13 reside en Capital, luego de haber tenido problemas económicos que la llevaron a perder su casa, crisis por la cual también perdió sus recuerdos de Sandro. Marta, que siguió al cantante desde pequeña, durante los '70 fue una de las participantes del Sandro Internacional Fans Club, que se constituyó durante la primera etapa de apogeo del cantante; y lo vio por primera vez “el 29 de diciembre de 1971”: hoy “es parte de mi vida, yo respiro Sandro, hablo, canto, veo, escucho”.

Si bien forma parte del círculo íntimo de Sandro, no sólo porque reiteradas veces fue a la casa de Banfield y hoy es una de las invitadas obligadas a los homenajes, Marta refiere primordialmente a los

---

<sup>62</sup> De hecho Mariana apareció en la entrevista con un álbum, de unas 100 fotos, de ella con el cantante.



recuerdos de su juventud con Sandro, porque en ese momento la relación fue más potente y porque, debido a sus problemas económicos, no pudo asistir a los últimos recitales (el último al que asistió, en 1999, lo hizo gracias a su amiga Mariana, quien le regaló la entrada y además “hizo la gestión” para que ella pueda entrar al camarín de Sandro) ni tampoco pudo seguir la carrera del artista como el resto de sus amigas.

La mujer cuenta que durante su juventud vivió el fanatismo junto a su mamá, a quien considera como “mi gemela con diferencia de años”, que “se hizo fan por mí, y era fanática pero centrada, no loca como yo, lo quería muchísimo y lo veía como un hijo, pero con los pies en la tierra: nosotras lo veíamos y estábamos volando”. Cuando es interrogada sobre esa sensación de “estar volando”, inmediatamente refiere a Sandro como un “extraordinario artista, inigualable, pero además un ser humano excepcional, con humildad, con la humildad de los grandes, porque siendo *lo más* nunca se la creyó”. Ciertas regularidades, en la descripción de Marta, aparecen en relación a los demás testimonios: la prevalencia de los dotes “humanos” además de los artísticos, en donde el juicio de valor positivo está fundamentado en la “humildad” de Sandro, que “nunca se la creyó”, a pesar de que era “lo más”, asociada esta humildad al “estar volando” como forma de admiración suprema opuesta a una conducta “centrada” como su mamá. Marta además reafirma eso cuando refiere a la relación de Sandro con sus fans: “hablaba con nosotras como vos estás hablando conmigo, no se subía a un pedestal, era un tipo muy simple, muy llano”; pero también cuando menciona que uno de los “valores” más importantes de “Roberto” era su *argentinidad*, ya que “la bandera argentina para él era algo sagrado”.

Marta ingresó al Club de Fans para seguir la carrera del artista, aunque también hacía la beneficencia –la actividad sobre la cual se articulaba la práctica del espacio, al igual que el más reciente Club de Fans de Lanús–, pero rescata que gracias al club, “podimos tener los encuentros con Roberto para charlar tranquilas, para pasar un momento lindo, para tener fotos que en otras circunstancias no hubiéramos podido tener”. A partir de dicha descripción del funcionamiento del grupo y los beneficios que significaba *pertenecer*, podemos realizar una diferenciación entre la primer etapa de Sandro y las últimas dos, ya que, desde la experiencia que contara Pedro sobre el Club de Amigos de Sandro así como también la de Marta, vemos que la relación de Sandro con sus fanáticos estaba mediada, durante el primer tiempo, por un club de fans. Con el tiempo, el ingreso a un club de fans no fue la única forma (o la más efectiva) de tener una relación con el cantante, ya que él se volvió más “accesible” al público que lo aclamaba en las puertas de su casa.

Si bien Marta rescata el erotismo de Sandro como “sublime, no pornográfico”, y lo valora positivamente desde la adjetivación y oposición a “lo pornográfico”, critica que ese erotismo fue *malinterpretado* por algunas fanáticas, y dicho gesto se convierte en la razón por la cual el estereotipo de fan histérica recae sobre ellas (es decir, por sobre las mujeres que tuvieron “familiaridad” con el cantante), porque “quedamos nosotros como las viejas locas que van a revolear calzones”. En esa frase, Marta afirma todas las categorías estereotipadas según las cuales ellas son entendidas, pero se coloca por fuera al reconocer que ese erotismo “irracional e histérico” (Spataro, 2011) sólo existe en otras mujeres que “ni lo conocieron”. Entonces, ese erotismo “sublime” de Sandro, no se convierte en un intento de seducción, como sería interpretado por las fans que no tuvieron contacto con él, sino como “un ir y venir para distender, para entrar en confianza y crear ese clima de familiaridad que siempre existió en sus recitales”, asociado a una práctica racionalizada que se convierte en una especie de ritual en sus shows.

Marta, en un razonamiento similar al de Mariana, afirma que Sandro era considerado grasa, pero entiende eso como una “discriminación” que luego mermó cuando “lo revalorizaron”, fundamentalmente a partir de 1998 –cuando realizó el recital “Gracias... 35 años de amores y pasiones” y llenó 40 Gran Rex seguidos–, y además, cuando otros artistas reivindicaron al cantante al presenciar sus recitales y lo “redescubrieron”.

“¿Sabés qué revirtió todo eso de 'grasa'? Para mí fue cuando al Gran Rex empezaron a ir otros artistas, como que los mismos artistas que lo discriminaron empezaron a escuchar a Sandro, porque antes no lo escuchaban, porque por ahí se quedaban en algún tema que era más popular, o para ellos grasa, y cuando escucharon otras letras lo redescubrieron”.

Vemos que aparece nuevamente, como en el testimonio de Atilio, la diferenciación estética a partir de la producción musical: si lo popular –o las canciones populares de Sandro– es considerado grasa por “otros artistas”, sólo recién es legitimado cuando esos otros artistas lo “redescubren”. De todas formas, cuando responde a la pregunta sobre quién consideraba a su artista “grasa”, Marta no duda en responder que dicho adjetivo se debió a “caprichos de la prensa, porque la gente siempre lo quiso, no lo discriminó”: Marta entiende que la interpretación de Sandro como “grasa” responde a una construcción discursiva y discriminadora de la prensa, a la que considera alejada del relato de la “gente”, opuesta a una *verdad* que se manifiesta en el afecto del público hacia el artista.

#### 1.d. **Laura**

Laura tiene 55 años, trabaja en una escribanía y vive con sus padres en Lugano, pero su interés actualmente está puesto en las actividades relacionadas con Sandro, ya que, además de co-conducir un programa de radio, participó activamente en la muestra “Yo, Sandro”<sup>63</sup>, convirtiéndose en la única fanática que participó en la curación de los elementos que se exhiben en la exposición. Además aportó revistas, discos y otras pertenencias de su colección personal (Laura es una de las únicas mujeres coleccionistas del círculo íntimo de Sandro). Nunca tuvo hijos y, si bien estuvo casada una vez, el matrimonio duró poco tiempo. Siguió la carrera de Sandro toda su vida, incluso fue parte del Sandro Internacional Fans Club y el Club de Fans de Lanús. La primera vez que lo vio fue “en el año 78, y si bien yo lo seguía como cantante –lo veía en la televisión e iba a sus recitales–, cuando lo conocí personalmente lo empecé a querer mucho más que antes, porque no me desilusionó como persona”. Al igual que Atilio, Laura remarca la *coherencia* entre el artista y la persona, y para ella es un elemento central en cuanto a la construcción del cariño por su ídolo. Además remarca esa simetría con la cual Sandro estructuraba la relación con sus fanáticas: “nunca sentías que era tu ídolo y vos eras la fan, te hacía sentir de igual a igual”.

Laura inserta en su análisis sobre el fenómeno el erotismo de Sandro, que lo considera como una transgresión positiva en oposición a la “moralina de la época”, aunque no se detiene en los movimientos

---

<sup>63</sup> La muestra “Yo, Sandro” fue un emprendimiento privado pensado y financiado por Olga Garaventa. Se exhibió entre el 13 de agosto y el 6 de octubre de 2013 en dos pabellones del Centro Cultural Borges. En un recorrido por la vida del artista, el público tuvo acceso a diversos elementos de la vida personal del cantante (sus documentos, fotografías personales, partituras originales de canciones), además de toda su colección de premios (desde el del Primer Festival Buenos Aires de la Canción hasta los Martín Fierro que ganó por su programa “Querido Sandro”), junto con su colección de guitarras, el vestuario que utilizó en algunas actuaciones, y también un espacio dedicado al vínculo con sus fanáticas -mujeres- en donde se exhibieron cartas que le enviaron a lo largo de su vida. La muestra estuvo organizada y dirigida por Alejandro Salade.

eróticos del cantante, sino en su producción musical, ya que considera que “él fue el primero que hizo esas canciones de tipo eróticas, con mucha metáfora, pero también mucho respeto”. Pero, al igual que Marta, critica a las fanáticas que erotizan su práctica al “tirar bombachas”, no por la práctica misma sino por el estereotipo que recae sobre ellas, cuando sostiene que “está bien una vez como un chiste, un juego, pero ya que te identifiquen con eso... no era así, y nosotros quedamos como esas viejas locas que le revolean calzones. La verdad es que esa imagen es mi karma”: Laura es consciente y lamenta el estereotipo de “viejas locas” histéricas, con una potencia que la obliga a sentir que esa imagen es su “karma”.

Si bien todas las fanáticas del círculo íntimo llaman “Roberto” a Sandro porque denota intimidad, y mencionan que “Roberto es la persona y Sandro es el artista”, Laura corre el eje de esa afirmación y entiende a Sandro como “el canchero y contestador” y a Roberto como “el tipo recontra respetuoso”, haciendo énfasis en la *diferencia* de personalidad entre uno y otro; o dicho de otro modo, en la construcción de una identidad pública del artista y los valores privados del ser humano. Pero sostiene, al igual que las otras mujeres, que prefirió quedarse con “el respeto del hombre”, aunque “claro que me gustaba, pero el respeto ante todo, además siempre me dio la impresión que él siempre me vio como una hermanita más chica”. Vemos que la potencia de clausura erótica en Laura se hace más fuerte que en otras mujeres porque si Mariana, por ejemplo, enfatiza que el tipo de relación del fanático con el artista debía estar mediada por el respeto de los códigos, Laura directamente anula toda posibilidad al interpretar un cariño de tipo familiar de Sandro hacia ella. De toda maneras, y al igual que las otras mujeres, afirma que su comportamiento no-histérico es la razón por la cual él le “tenía afecto”: “se habrá dado cuenta que no iba a volverme loca, a tirarme encima ni nada”.

Laura integró el grupo de mujeres que actuaron como extras en la película “Subí que te llevo” (1980); recuerda esa experiencia como “*inolvidable*” e interpreta que fue seleccionada por su condición de fan, al sostener que “*creo que el productor dijo 'contrato al club de fans porque no se van a quejar nunca, si tienen que esperar 10 horas van a estar contentas'*”. En este pasaje vemos que Laura se identifica como fanática aunque remarca que sus actitudes no son “histéricas” e infiere como justificación que el fanatismo también se relaciona con ser incondicional al artista por sobre la vida personal de cada una.

En relación a la moral de barrio que Sandro expresa y la consiguiente simetría, Laura sostiene que

“cuando murió Nino Bravo la compañía discográfica dijo que había que buscar un cantante que cante en castellano y pueda ocupar ese lugar, y encontraron a Sandro, pero él dijo que no porque no iba a hacer todo eso, por eso le dieron manija a Julio Iglesias. Sandro se quedó en el barrio, y eso hizo que la gente lo siga queriendo y amando durante toda su vida, porque su casa de Banfield era su lugar en el mundo”.

Así, la mujer proclama la pertenencia de Sandro al barrio marcando una oposición con los planes de la discográfica de turno, con lo que se visibiliza que la pérdida de barrio estaría relacionada según Mabel, no sólo con un potencial pacto con la industria cultural –en su sentido excesivo y negativo–, sino también con una desterritorialización en cuanto a la vida personal del cantante.

Al igual que Marta, quien también opone el discurso de la prensa con el de la “gente”, en el relato de Laura también aparece la alusión al estereotipo de Sandro como grasa: “yo te digo, con conocimiento de causa, que Sandro nunca tuvo la difusión que tendría que haber tenido. Primero porque era grasa, porque esto y aquello, pero él iba contra viento y marea. Si la prensa lo ignoraba no importa, porque la

gente estaba igual”. Pero además, la crítica a la adjetivación es particularmente potente convirtiéndola de manera explícita en un conflicto de clase territorializado:

“La gente de San Isidro y de todos esos lugares no es que no lo escuchaban, decían que no lo hacían para no quedar como unos grasas, solamente por estupidez y tilinguería de ellos. Y no importaba si Sandro era millonario o no, porque para la gente de San Isidro era mejor Palito Ortega porque vivía en Martínez, pero Sandro vivió en Valentín Alsina, no se fue de Banfield, nunca renegó del barrio, supongo que era eso, y como mucha prensa lo consideraba grasa aprovechaban para burlarse”

E incluso, además de considerar el adjetivo de grasa como una crítica, afirma la circularidad de la relación entre el artista y los fanáticos, y por consiguiente, el estereotipo que también recae sobre ellas, porque “si critican a Sandro por grasa, nos critican a nosotras también”. Laura, además, considera que la “revalorización” de Sandro comenzó a partir de que los artistas de rock le dieron un espacio legítimo en su discurso:

“la verdad es que había una cosa de clase, incluso los rockeros y los estudiosos del rock, que ni siquiera mencionan que Sandro fundó La Cueva, sino que dicen que 'guardaba ahí sus instrumentos'. Realmente una mediocridad total, en su máxima expresión. Los del rock no lo reconocían hasta que León Gieco y después Charly García grabaron con él”.

Laura introduce en el análisis un abordaje sobre la construcción del relato estatal desde la crítica a la omisión del fenómeno popular que significó la muerte de Sandro, al relacionarlo con la legitimación de otros consumos entendidos como populares: “Yo a Cristina (Fernández de Kirchner) la votaría de nuevo, pero nunca le voy a perdonar que no haya decretado duelo nacional cuando falleció Roberto, como sí lo hizo con otros cantantes, como Mercedes Sosa o hasta Facundo Cabral<sup>64</sup>”, sostiene. Es interesante esa afirmación ya que nos remite a un problema que nos convocó en el inicio, abordado desde la pregunta por la significación de lo “popular” entendido desde el relato estatal kirchnerista. En efecto, si el duelo nacional se declara por la muerte de cantautores de música de protesta o folclóricos pero no por un cantante melódico, aunque sean masivos y populares, nos preguntamos por los límites del alcance de la categoría de “popular” entendido por el relato estatal. De este modo, la clausura parece encontrarse en la producción musical legítima –politizada– en oposición a la ilegítima –romántica–.

### 1.e **Carolina**

Carolina tiene 22 años y es hija de Miguel –un fanático que sigue a Sandro desde su juventud– y se crió “entre las nenas de Sandro, las caravanas, las carpas y las Batallas del 19”. Juntos conducen un programa de radio dedicado exclusivamente a Sandro desde hace 11 años, que se emite por una AM zonal. Tiene dos hermanas menores pero es la única que heredó el fanatismo de su papá por el artista. Además del amor que siente por Sandro, también es fanática de Ricky Martin y del Club Atlético River Plate. Tiene un “altar” de Sandro en la habitación, y cada mañana, al levantarse para ir a la Cruz Roja Argentina en donde estudia la carrera de Enfermería, “saludo a Sandro para que me dé suerte durante el día”. Eso causa, según cuenta, la risa cómplice de su novio quien ve con simpatía su amor por el cantante

---

<sup>64</sup> Luego de los fallecimientos de los cantantes se decretaron tres días de duelo nacional.

que la llevó incluso, al mes del fallecimiento de Sandro, a tatuarse su firma en la parte superior izquierda de la espalda.

Carolina recuerda un episodio ocurrido cuando tenía ocho años que la marcó tanto que comenzó a interesarse por Sandro: “un día estábamos mirando Crónica y Sandro empezó a cantar 'Espérame que un día volveré' para los héroes de Malvinas. Y yo lo miré y dije 'no... ¡este chabón es un groso!' Me rompió la cabeza porque ya pasó el hecho del cantante”. Es decir que, a pesar de que su padre era fanático, y que a su mamá “le gustaba un poco”, lo que definió su atracción por el cantante fue el discurso patriótico del artista por sobre su producción musical. Y, claro, por sobre el fenómeno del erotismo, porque “yo no soy la fanática que está enamorada del hombre, porque al ser yo más chica, me atrajo la sabiduría que tenía el chabón”. De todas formas, fue recién a los 11 años que decidió expresarle su admiración, carta mediante: “Me fui a la escuela con la carpeta y a la hora del recreo le escribí que yo era fanática, y le expliqué que no había sólo fans grandes, sino que estábamos nosotras, las chiquitas”. En esa carta Carolina intenta quebrar el estereotipo etario que recae sobre las fanáticas de Sandro ubicándose ella misma como ejemplo.

La explicación de Carolina intenta fracturar el discurso de la prensa, pero también llama la atención al artista con una crítica sobre su mirada, inclusive en la puesta en escena desde el escenario, hacia el público como únicamente femenino y adulto:

“Cuando hacía la ruleta<sup>65</sup> le dije que era injusto que sea solamente para mujeres, porque por ejemplo, mi papá lo adora y si le tocaba a él me lo tenía que dar a mí, porque es para las mujeres. Y podía hacerlo porque había canciones que hablan de hombres, o sea, podía hacerlo, pero como estaba estereotipado que era el ídolo al que le revoleaban los calzones...”

Menciona además que la relación con el artista fue de *abuelo y nieta*, porque, como él le recordaba a su abuelo, ella le pidió ser su “nieta del corazón”. Sandro no sólo aceptó desde las palabras, sino que llevó a la práctica esa relación ya que, según cuenta Carolina, Sandro la llamaba reiteradamente, le regalaba discos autografiados sin que ella le pidiese, le “hacía chistes” por teléfono e incluso en una ocasión para su cumpleaños, Sandro “se tomó la molestia” de llamarla a la hora exacta de su nacimiento. Al momento de recordar las experiencias con el cantante, Carolina no duda en identificarse como fan y expresar su asombro por la simetría del cantante, al afirmar que “nos da un lugar a nosotros que ninguna otra persona da a los fans”.

Carolina también realiza una interpretación en relación a la categoría de grasa, pero entiende que la crítica –y consecuente configuración por el discurso de Sandro como “grasa”–, es producto de la transgresión desde lo estético durante su primera etapa, que según ella excede la escena corporal, porque buscaba, a través de su cuerpo, comunicar ciertas libertades que en esa época estaban censuradas:

“Él iba en contra la corriente cuando era joven. Porque no se podía menear, ni tirarse en el piso o revolear la campera, porque estaba en una época en que recién salía la minifalda y la mujer que la usaba era considerada 'cualquier cosa', y el chabón se movía y no le importaba nada, él quería transmitir lo que quería decir y no le importaba, porque fue un transgresor, un tipo que rompió con un montón de cosas. Y creo que él quería decir que había cosas que tenían que dejar de ser tabú, y por ahí eran cosas buenas porque amar a una persona es bueno, sentir amor es bueno, pero en ese momento era sugestivo, parecía que insinuaba sexo, y había cosas peores, había militares, ¡y se fijaban en eso!”

---

<sup>65</sup> Carolina se refiere a la Ruleta del Amor, juego que explicamos páginas atrás.

Vemos que el discurso del amor entonces, según la joven, se manifiesta a través de la metonimia corporal que busca vulnerar las barreras de la sociedad de esa época. De todas maneras, Carolina vuelve reiteradamente sobre los “valores” de su ídolo –a quien no llama “Roberto” sino que se refiere a él como “maestro”–, y hace énfasis en la continuidad en el amor para con sus fanáticos –a diferencia de otros “ídolos que te van lastimando constantemente, como Maradona”– ya que, además de recibirlos en sus casas, y responder sus cartas, durante los recitales “se jugaba la vida, porque aunque amaba hacer eso, también lo hacía por nosotros, porque nunca nos quiso robar, siempre dio un show de calidad”. También rescata la “caballerosidad” y el “respeto” por la mujer, tanto en su discurso como en la práctica, ya que rescata que “mientras algunos te dicen que estuvo con 18 mujeres, cuatro perros y ocho gatos, él supo preservar su vida de una manera increíble, y nunca le faltó el respeto a ninguna mujer, que en el ambiente es común que pase”, por lo que, en ambas cuestiones ubica a Sandro como opuesto, e incluso por encima de otras personalidades “del ambiente”.

De hecho, entiende que transmitir ese mensaje denota un acto valiente: “el tipo tenía la valentía de decir lo que pensaba y no le importaba, y valoraba tanto a la mujer, a la gente grande, a los chicos, que decía cosas que no decían otros”. Podemos preguntarnos qué significa la valentía para Carolina en cuanto a su referencia sobre que Sandro transmite un mensaje relacionado hacia otras personas: vemos aquí una circularidad en el discurso de Sandro y Carolina relacionado con la “pérdida de valores” del sistema. Recordemos que Sandro, tal como lo vimos capítulos atrás, criticaba a los geriátricos y guarderías por ser “elementos del sistema” que *atentan* contra la “destrucción de la familia”, en contra del *amor entre pares*. Es decir que la valentía no habla de la vanguardia de lo nuevo, sino de la perseverancia de lo tradicional. En este sentido podemos establecer una analogía con la tesis de Thompson (1981), quien sostiene que los sectores plebeyos de la sociedad inglesa del siglo XVIII se estructuraban bajo una “cultura tradicional y rebelde” que se manifiesta “rebelde en defensa de la costumbre” (45). Considerando, claro, la diferencia entre sociedades, tanto territorial como históricamente, y sabiendo que Thompson afirma que las confrontaciones se deben a “una innovadora economía de mercado y la economía moral tradicional de la plebe” (46–47), al analizar la valoración de los fanáticos –en este caso, de Carolina– sobre el discurso de Sandro, vemos que la afirmación de ese discurso “valiente” al que alude la joven, se posiciona como un eje de retorno hacia esa “cultura tradicional” de valores que atañen al amor, a la familia, al respeto por la mujer, a los ancianos. Incluso la transgresión positiva –entendemos también a esa transgresión interpretada como “tradicional y rebelde”– sobre la que Carolina retoma el análisis de lo corporal de Sandro, remite una sociedad –que podríamos interpretar como– *equivocada* al reprimir el amor, que con el artista encontró un quiebre de valoraciones. Vale la aclaración que ese discurso comenzó a tener entidad en los medios de comunicación, tal como hemos visto en el capítulo uno, en la segunda etapa de Sandro; es decir, después de los años ’80. Si bien no podríamos establecer un momento temporal en el cual los fanáticos comenzaron a jerarquizar ese discurso como uno de los pilares sobre los cuales se erige el fanatismo –ya que es imposible situarse en los pensamientos y valoraciones de esos fanáticos hace varios años– creemos que la pista del discurso de los medios de comunicación, junto con el cambio en la vida profesional de Sandro, apunta en esa dirección.

## 2. “Amor en Buenos Aires”<sup>66</sup>

En esas cinco historias donde se avizoran continuidades notables en relación a la construcción del vínculo entre ellas, las fanáticas históricas, y Sandro, el eje argumental que atraviesa sin fisuras, el relato de estas mujeres está marcado por la potencia de “los valores” del cantante –donde descansa la justificación y armado del vínculo entre ellos–, por sobre su producción musical. Si bien, como veremos en el sexto capítulo, la producción artística de Sandro constituye un espacio de placer que define sus preferencias musicales, el fanatismo de estas mujeres recalca en la persona (“Roberto”), más que en el cantante (Sandro). Una pauta está dada por la intimidad que lograron establecer, incluso reprimiendo en la mayoría de los casos, un deseo erótico latente. Tal es el caso de Mariana, Marta o Laura; esta última es quien ejerce una mayor autocensura al sostener su idea sobre que el artista la veía como “una hermanita menor”. Carmen manifiesta tenuemente un deseo erótico movilizador y no puede evitar, en los márgenes de su discurso, aludir a la sensualidad expresada por Sandro como un factor importante de reconocimiento. Carolina, probablemente por ser la más pequeña de las fanáticas que fueron entrevistadas en este trabajo de campo, es quien definitivamente clausura ese deseo al considerar a Sandro como su “abuelo”. Esas mujeres, lejos de presentarse como enamoradas e histéricas, afirman y valoran su comportamiento mesurado y racional, fundamentado sobre el “respeto” hacia el cantante. Por oposición, impugnan las prácticas “histéricas” de “las que le tiran bombachas”, (observamos aquí la interpretación errónea del mensaje simbólico de “juego” que “las bombachas” llevan implícito), porque por la potencia de ese mensaje (la práctica de la “histeria”) el estereotipo de *fanática histérica* recae sobre ellas que, con mayor énfasis, sostiene Laura.

La “foto” se constituye como uno de los recursos que legitiman el fanatismo y la intimidad de esas mujeres con el artista; y se constituye en una práctica que, fundamentada sobre el testimonio de Carmen, se convierte en un *ritual* del que Sandro tiene conocimiento. Mariana asimismo afirma que la acumulación de fotos es una de las razones por la cual *otras* fanáticas “la odian”, introduciendo así la mención a los celos y competencias que existen entre los fanáticos históricos. Al respecto observamos que, a excepción de Marta, todas las fanáticas adultas afirman que a cada una Sandro *la quiere* o *la reconoce* más que al resto; tanto por la beneficencia, en el caso de Carmen; de un “ida y vuelta” en los recitales, en el de Mariana; o el sentimiento de familiaridad al que refiere Laura. Marta, probablemente porque abandonó la constancia en el fanatismo, no incluye en su discurso la cuestión de los celos. Carolina, quien tampoco reclama exclusividad, probablemente no lo hace porque no lo necesita, ya que el factor etario constituye de por sí un elemento que la vuelve protagonista.

La autenticidad y simetría de Sandro para con ellas se manifiesta a partir de una alusión permanente al artista como un hombre que “nunca dejó el barrio”, tanto territorialmente, como lo plantea Laura; como con el trato simétrico que él tuvo con las fanáticas, según Marta y Carolina. Carmen y Mariana también aluden a una simetría al enfatizar los “retos” y “peleas” del cantante hacia ellas.

El estereotipo de “grasa” aparece como un elemento negativo que esas mujeres. A excepción de Carmen, lo entienden como propio del discurso de la prensa o de sectores medios cuyos consumos

---

<sup>66</sup> Este es el título una canción compuesta por Rubén Amado que Sandro incluyó en su disco “Volviendo a casa” (1990) cuyas dos primeras estrofas dicen que “el amor es libre, libre como el viento / y reposa libre, sin guardar secretos, /es, es como un racimo de maduras uvas / que se saborean y que no se apuran. // Y me importa poco lo que están hablando, /porque no preciso de ningún contrato. / Para amar me alcanza, con que estés conmigo / y saber lo mucho que te necesito.”

culturales gozan de una distinta valoración estética; y en todos los casos lo comprenden como una crítica hacia Sandro, aunque por diversas razones. Carolina sostiene que es porque su discurso “transgresor” era rechazado por la moral de la época; Mariana, que “no fue valorado”, Marta dice que fue “discriminado”; y Laura, por su parte, lo propone opuesto a la cultura *oficial* y *legitimada* de “San Isidro” y de “los rockeros”. Laura además remite a una identificación con el cantante incluso con las críticas, porque “si le dicen grasa a él nos dicen grasa a nosotras”.



**CAPITULO CINCO**  
**Fanáticos históricos**  
**Identificación, admiración y sincronía**

Para este capítulo, en el que nos referiremos al testimonio de varones fanáticos de Sandro, retomaremos los diálogos de cuatro varones de entre 49 y 57 años que siguieron la carrera del artista desde su infancia o juventud.

**1. Los que “querían” ser como él”**

Veremos que el discurso de los varones tiene varios puntos en común con el de las mujeres, fundamentalmente el eje que atraviesa todo el discurso fanático: la articulación del discurso de la admiración sobre los “valores” de Sandro. Quizás la diferencia radical se encuentra en la práctica, en el fondo de recursos (Borda, 2011): a diferencia de “la foto”, si bien es un recurso importante, no lo es tanto como la colección de objetos relacionados al artista. Pero además, los varones no llaman Roberto a Sandro, sino “astro”, “maestro”, “ídolo” o “eterno”, porque reconocen su lugar de fan, corriéndose del espacio de la amistad; aunque en general, de acuerdo a las entrevistas de campo, los varones tuvieron más acceso a la vida personal del artista (entraron varias veces a su casa; les regaló elementos de colección, por ejemplo, parte del vestuario de los recitales), y justifican esa cercanía por oposición a la práctica de las mujeres, que se asocia con la *histeria* –tal como la hemos definido anteriormente–.

Hemos dividido en cuatro apartados este capítulo, según las experiencias y vivencias de cada uno, fundamentalmente por el lugar que cada uno ha ocupado en la vida de Sandro.

**1.a Miguel**

Miguel tiene 49 años y vive en Lanús junto a su mujer y sus tres hijas. Trabaja en una metalurgia zonal, aunque su interés está puesto en el programa de radio que conduce, junto con su hija Carolina, llamado “Sandro, el Eterno”, una vez por semana en una AM local. Además, también hace televisión: el programa “El Eterno” sale al aire en un canal de aire de Lanús, en el que su jefe ayuda a pagar los gastos porque, según cuenta Miguel, prefiere ayudarlo económicamente “para que me ponga de lleno en mi trabajo y no esté perdiendo el tiempo buscando auspiciantes”. Además de los emprendimientos audiovisuales, el hombre recrea a Sandro desde hace siete años en un café de barrio, pero “sin maquillaje, recreando sus canciones, no disfrazándome de él”.

Desde chico sigue la carrera de Sandro, desde que llegó a sus manos “el disquito Sandro de América, que me lo prestaron una vez, y lo ponía todos los días en el Winco”. Si bien la música fue su forma primera de acercarse al artista, “cuando vi lo que era él digo... chabón... loco... era un chico y todas las mujeres desesperadas gritaban, y yo dije 'quiero ser como él'. Yo traté de buscar qué copiar para ser mejor persona”. Con esta afirmación vemos que Miguel buscó una identificación con el artista a partir de su capacidad de conquista, e intentó copiarlo con el afán de lograr un reconocimiento de tipo erótico con las mujeres, a través de “ser mejor persona” –es decir, con valores–. De hecho cuenta que, en una ocasión que el artista llamó por teléfono a la radio para salir al aire<sup>67</sup>, le explicó por qué él le dice “maestro”: “porque aprendí a ser mejor persona, a darle a alguien un vaso de agua cuando nadie se acerca, a respetar

---

<sup>67</sup> Sandro solía llamar a los programas de radio tanto de Laura como de Miguel.

a la mujer sea cual fuera su procedencia”. Con esa afirmación salen a la luz algunos de los puntos sobresalientes del discurso de Sandro, de los que hicieron uso sus fanáticos, fundamentalmente en cuanto a las relaciones interpersonales: Miguel considera un “maestro” a Sandro, no tanto por su producción musical ni nada relacionado con ello, sino porque le enseñó a ser *mejor persona* a través de ejemplos que le hicieron ser *solidario con quien lo necesita*, y a ser *respetuoso* con las mujeres independientemente de la clase social de la que provenga.

Miguel rescata la simetría y se sorprende por el trato de pares cuando cuenta que, tiempo atrás, mientras estuvo separado de su mujer durante un año y medio, “Sandro me llamó por teléfono y estuvo dos horas y media dándome consejos, y me decía que no tengo que aflojar, que tengo que darle para adelante... ¡pero es Sandro! ¡No estamos hablando del vecino de la esquina! Él se ponía a la altura de nosotros y vos decías ¿cómo puede ser? ¡Es súper ídolo y se pone a nuestra altura!”. Vemos que uno de los elementos discursivos que lleva Sandro a la práctica, que es la simetría con sus fanáticos –a partir de, en este caso, dar consejos– constituye un eje fundamental sobre el cual Miguel construye su estima y admiración por el cantante.

Hace algunos años, Miguel y Carolina confeccionaron una bandera que tiene “la cara de él en el medio, la Virgen a la izquierda y Cristo a la derecha”, y cuenta el hombre que, cuando la llevaron a la casa de Sandro para que la viese, él “salió llorando y me dijo que me agradecía, y me pidió verla en el teatro”. El artista, durante una presentación de su show *La Profecía* (2004), les agradeció públicamente y “pidió un aplauso y todo el teatro aplaudiendo. Yo estaba tan feliz que digo 'bueno chicas, ya terminó, yo con esto me voy a comer a Mc Donald's, ya con esto estoy’”. Miguel sintió que ya había llegado: el placer de haber sido reconocido públicamente se convirtió, para él, en una gran felicidad.

A Miguel no le gusta que con Sandro hagan “guita todos”, y a partir de allí surge el discurso de las rivalidades entre fanáticos, aunque se corre el eje de la discusión en tanto afirma que, si bien tiene recursos para mostrar el cariño de su ídolo para con él (como por ejemplo, el vestuario que le regaló el propio Sandro), no lo hace porque “los trajes me los regaló a mí y no me corresponde ponérmelos durante mis shows por respeto: me los pongo adentro de mi casa”.

Miguel recuerda que “vos antes decías que te gustaba Sandro y decían 'ay, ese grasa', pero gracias a Dios se sacaron las caretas”. En ese sentido, afirma que no le daba “vergüenza escuchar a Sandro”, porque “soy caradura y lo fui siempre, entonces yo decía que me gustaba, pero había otros que iban a mi casa, escuchaban a Sandro, y después te decían que no les gustaba, pero porque había muchas caretas”. Según Miguel entonces, el adjetivo de grasa no deja de ser una crítica hacia el cantante, pero se convierte primordialmente en un mecanismo de ocultamiento –o autocensura– de *otras* personas quienes, a pesar de escuchar a Sandro, tienen una “carena”, entendida como un discurso armado que no se condice con la práctica, ya que parecería que escuchar a un artista *grasa* fuese algo prohibido o que había que negar. Miguel también entiende como una resistencia su “caradurez”, ya que, a pesar de esa crítica que obligaba a otros a negar un gusto por el cantante, de todas formas admitía ese placer musical.

### 1.b. Ramón

Ramón tiene 64 años, nació y se crió en San Martín, pero hace más de 30 años vive en Capital Federal, en donde tiene una imprenta, con su mujer y su hijo. Vio por primera vez un recital de Sandro en 1966 porque un amigo, que frecuentaba La Cueva y conocía al artista, le propuso ir, y “cuando Sandro lo

vio al loco lo saludó, ahí es que lo tomé y me enamoré, un amor como hombre, y dije ¡'yo quiero ser como este tipo!' ¿Qué pasa con este tipo que es tan lindo, tan llamativo? Y ahí lo seguí, lo seguí, y lo he visto en todos los clubes de la provincia; en los carnavales no me lo perdía”. Al igual que Miguel, a Ramón le impactó la personalidad del artista, al punto de que deseó identificarse con él. Pero el dato sobresaliente de esa confesión es que Ramón incluye el significante del amor, del enamoramiento, aunque “de hombre”: más allá de los valores –forma de acercamiento fanático de todos los entrevistados–, estructura su fanatismo desde la raíz del amor, que articula con el componente erótico.

Ramón tuvo una gran colección de objetos de Sandro, como discos revistas, merchandising, afiches, etc.; que, si bien atesoró durante toda su juventud, cuando conoció a su amigo Daniel –de quien hablaremos a continuación–, y luego de un lapso signado por la construcción de una familia (en donde abandonó su fanatismo como coleccionista), volvió sobre ese fanatismo bajo la misma forma que décadas atrás. Además de ir todos los domingos a Parque Centenario a buscar discos LP usados del cantante, ritual que se repite aún en la actualidad junto a Daniel –aunque ahora va sólo como acompañante–, cada recital que presenció, en las décadas de los '90 y 2000, fue grabado por una cámara que él escondía bajo la manga de su campera. Ramón debió desprenderse de su colección a principios de esta década por motivos económicos, pero guardó las grabaciones de los shows para mirar una y otra vez y encontrar “cosas nuevas”:

“Para mí lo primordial es la computadora en donde tengo todo los videos, que me pasé a DVD. Yo en la imprenta tengo un quilombo bárbaro, no puedo pagar las boletas, pero en mi casa, sentadito, tomando un capuchino, me pongo a mirar los DVD, lo veo al ídolo, a ver si transpira, si no transpira. Porque yo quiero ver cómo transpira, quiero ver que el tipo... vos me decís la ropa... quiero verlo con las rodillas todas verdes, en el pasto, todas verdes porque hizo un golazo, todo mojado todo... mojado, dame eso, la camiseta, porque el tipo la transpiraba como ninguno”.

Vemos que Ramón, al igual que Mariana, utiliza a Sandro como forma de olvido de sus problemas cotidianos, también relacionados con la economía. Y si bien el elemento erótico del artista –al que remite en forma de metáfora deportiva– configuró su fanatismo y aun hoy constituye ese espacio de placer en el cual puede relajarse, también el discurso de Sandro, articulado sobre la base del “respeto” y la “inteligencia”, constituye otra de las claves sobre la cual Ramón construye su admiración: él destaca que Sandro reclamaba por “el respeto al ser humano, permiso, gracias. 'Se perdió todo y yo quiero que vuelva eso' decía”, haciendo énfasis en esa “pérdida de valores” a la que refería el cantante. De todas maneras, lo más poderoso y que marca una diferencia radical con el resto de los entrevistados (tanto varones como mujeres), es que Ramón encuentra placer en el erotismo de Sandro, en los gestos corporales de un cuerpo grotesco (Bajtín, 1987) puramente extralimitado. Decimos “cuerpo grotesco” según Bajtín porque, a partir de la descripción del gusto de Ramón, podemos establecer una analogía con la descripción que el autor realiza sobre el cuerpo durante el medioevo, más precisamente, durante los carnavales de la Edad Media: “sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él” (1987: 30)

Si bien Ramón es quien manifiesta con más énfasis –incluso gestual– el placer que le produce el erotismo de Sandro, también es quien remarca con más fuerza que el hecho de ser seguidor de un hombre no lo hace homosexual: “no somos trolós” sostuvo cuando se prendió el grabador que daría inicio a la

entrevista. En sintonía con Spataro (2011), la asociación de consumo musical con la homosexualidad es vergonzante y obliga a esos hombres a definirse, ante el interlocutor, como heterosexual.

Pero además, la vergüenza de este hombre en relación al consumo musical se emparenta con un conflicto de clase propio del estereotipo de Sandro como consumo musical de los sectores populares.

“Sandro era medio... viste, era para los barrios... recién después de ‘Querido Sandro’ (1990) el tipo empieza a revalidarse de vuelta, no era una cosa que vos decías 'uhh'... yo iba a comprar el disco para mí y decía 'mi hermana me mandó a comprar el disco Espectacular con tapa roja', yo sabía cómo era el disco, sabía todo, pero era para mí”.

Ramón allí manifiesta una doble vergüenza: de clase y de género, asociado este a su vez con la vergüenza por “saber todo” lo relacionado con Sandro, sugiriendo así que el fanatismo está ligado a una actividad propiamente femenina. Además sostiene que el estereotipo que recaía sobre la producción de Sandro como producto para “los barrios”, entendido como “las clases bajas”, cambió luego de 1990 con el programa de televisión Querido Sandro, entendiendo así no sólo una vergüenza signada por su fanatismo, sino también por el estereotipo negativo que recaía sobre su artista preferido. Ramón además menciona una canción que lo “marcó” y lo “desvirgó” –introduciendo nuevamente el discurso sexuado en su discurso fanático–, que escuchaba de joven, cuando se levantaba “a las tres de la mañana para ir a trabajar a una panadería”, que se llama “Me he preguntado muchas veces”, cuyas dos primeras estrofas reproducimos a continuación:

*A veces me pregunto yo  
si en vez de odio o rencor  
no puede hallarse más amor.  
A veces me pregunto yo  
por qué un negro habrá de ser  
sólo inferior por su color<sup>68</sup>.*

En esta canción de Sandro, grabada en 1966, se hace latente la presencia del conflicto, fundamentalmente étnico a partir del supuesto de que a un “negro” se lo considera “inferior” por el color de piel; pero a la vez reclama el cese de ese conflicto apelando a encontrar “más amor”. Probablemente Ramón, quien tenía “vergüenza” por escuchar a un cantante “de los barrios”, encuentre allí la legitimidad perdida ante la pertenencia social.

Ramón, además, en su intento de ser como él, seguía los parámetros estéticos del cantante durante su juventud: usaba camisas abiertas y se dejaba las patillas, pero, si bien eso era un gesto –podríamos decir– resistente, a pesar de la vergüenza que lo consumía por ser fanático de Sandro, también era un elemento vergonzante, pero esta vez no hacia la sociedad sino hacia el cantante mismo: “A mí me daba vergüenza cuando tenía que enfrentarme a Sandro porque tenía las patillas como él, porque me decía 'Negro, ¿qué te pasa? ¿te chorrea el pelo como a mí?'”. Y entiende que “él no quiere que lo imiten, porque en la vida uno tiene que ser uno mismo, no hay que imitar a nadie”. Probablemente, esa vergüenza se deba a que Ramón sentía que estaba traicionando uno de los valores de Sandro, es decir, la “autenticidad”, ya que a continuación agrega que esa broma ocultaba un consejo: “fueron cosas que me fueron marcando de él”, sostiene.

---

<sup>68</sup> La canción “Me he preguntado muchas veces” pertenece al disco “El sorprendente mundo de Sandro”, editado en 1966.

Si bien afirma, al igual que Mariana, que “Sandro te estudiaba”, y que “hay que ser cauto con él” para mantener la relación, además de que nunca se referirá a él como “Roberto”, sino como Sandro, o “maestro”, afirma que “yo quería llegar a Sandro y llegué a Sandro. No llegué a Roberto”. Es interesante que Ramón, quien ve a Sandro como un placer erótico no homosexual, sostenga que haber llegado a Sandro –y no a “Roberto”– marca su punto de llegada, ya que el deseo como fanático explora facetas distintas del resto de los entrevistados. Pero además, porque existen diferencias entre la relación de Ramón con el artista y entre quienes dijeron haber sido amigos de “Roberto” o haber tenido una relación de intimidad o afecto mutuo: podríamos decir que Sandro le abrió algunos espacios que a otros fanáticos no, como por ejemplo, mandarle a su contador personal para que le haga las facturas, o regalarle entradas de los espectáculos para él y su familia.

### 1.c. Daniel

Nacido en Parque Patricios hace 55 años, pero criado en Caballito, Daniel es considerado por varios fanáticos del círculo íntimo como el mayor coleccionista de objetos relacionados a Sandro. En efecto, lleva 44 años en el rubro, y atesora todas sus pertenencias en el “Cuartusandro”, una habitación contigua a su taller mecánico en Parque Chacabuco, ambientada y decorada con algunos de sus tesoros más preciados<sup>69</sup>. Si bien no es fanática, Mónica, su mujer, con quien tiene dos hijos, es su compañera incondicional, no sólo por compartir su hobby, sino porque, durante 10 años, fue la repostera que confeccionó las tortas temáticas, según lo que su marido le pedía, que luego serían entregadas al cantante para el día de su cumpleaños, durante las Batallas del 19. Daniel además organizó, con “permiso del ídolo”, –quien primero se negó pero ante la insistencia de Daniel, quien le juró que no era con fines comerciales, aceptó– encuentros de fanáticos, en donde se exhibían piezas de colección y cantaban imitadores.

A Daniel no le “llamó la atención” el artista durante sus presentaciones en Sábados Circulares, donde lo vio por primera vez. Pero en 1978, que es cuando “empiezo a intercambiar los discos, porque ese era el intercambio cultural, los discos, y yo llevaba los de Sandro porque me gustaba”, empezó a seguir la carrera del artista. Como a Ramón, esa práctica le resultaba vergonzante porque “era llevarlo un poquito a escondidas, porque en esa época, cuando el machismo estaba tan insertado, al ser admirador, fan, de un hombre a otro hombre, era medio, viste... porque Sandro estaba catalogado como grasa, un grasún, porque a mí me cargaban, pero bueno, yo siempre lo llevé”. Daniel, si bien no omite que en la

---

<sup>69</sup> Daniel sostiene que no tiene conocimiento de la cantidad de objetos que posee de su ídolo, ya que no los tiene inventariados. El “Cuartusandro” es una habitación de aproximadamente 12mt<sup>2</sup>, con varios sillones y un escritorio en donde tiene su notebook, que utiliza para compartir mediante Facebook imágenes de sus pertenencias. Cuenta con varios modulares en donde se atesoran objetos, como por ejemplo, una colección de 10 cajas de revistas, otra de afiches de películas, cinco cajas de discos simples (son unos 300) y otra cantidad de discos editados tanto en el país como en el exterior (alrededor de 200). También posee discos inéditos, como el del grupo “Los pólvoras”, una banda de barrio de Lanús en la que Sandro participó, antes de convertirse en un artista masivo, en la grabación de una de las canciones; junto con un disco original realizado por el gobierno de Onganía con varios cantantes populares. También cuenta con una enorme colección de CDs, cassettes, videos, DVDs, que llenan cuatro estantes de un enorme modular. Asimismo posee los afiches y programas de todos los recitales, fotografías originales –que le compró a un fotógrafo que fotografió a Sandro durante los ’60 en una fiesta privada-, y varias piezas de vestuario que le regaló el mismo artista, como por ejemplo, una bata roja, que Daniel conserva en una caja especial. Sandro también le regaló el afiche original de su presentación en el Madison Square Garden, que tiene encuadrada, y es la primera fotografía que se ve cuando se entra a la habitación. Además, el artista dejó que se llevara la decoración de su productora Excalibur cuando la cerró. Tiene el merchandising más extraño: desde toda la colección de productos Avon que se vendieron a mediados de los ’90 con la imagen de Sandro hasta una caja de fósforos de 1969 que promociona la película “Quiero llenarme de ti”. Entre tantas reliquias, inclusive posee el catálogo de grabación de los primeros simples de Sandro (1963), que consiguió insistiendo en la discográfica CBS.

práctica llevaba a escondidas su fanatismo, realiza en la actualidad un análisis de corte sociológico, puesto que puede interpretar como *machista* el discurso que considera que el fanatismo está destinado –en el caso del consumo musical que estudiamos– a un solo género y, al explicitarlo, lo hace en tono de crítica. También relaciona, como vemos, el adjetivo de “grasa” con un discurso dirigido hacia las mujeres fanáticas.

Cuando se explaya sobre su coleccionismo, que califica de “obsesivo”, realiza una valoración sobre el “fan” opuesto al “fanático”: “El fan hace muchos sacrificios para llegar al artista, para verlo. Partimos solamente del fan, le sacamos la parte fanático. Porque ser un fan me da una óptica racional del tema. No sobrepongo al artista por la realidad de las cosas. No sobrepongo al artista por sobre mi familia. Fanático ya es otra cosa”. Entendemos entonces que cuando se define como un “fan racional”, por oposición otorga una valoración negativa a las conductas relacionadas al fanatismo que no se regirían por parámetros “racionales”, probablemente, la *histeria*.

El fanatismo por Sandro está signado, en el caso de Daniel, no por un intento estético de ser como él, como Ramón o Miguel –de hecho afirma que nunca usó patillas, gesto de imitación por excelencia de los fanáticos– sino por las enseñanzas que le dieron los “valores” del artista. Afirma que, como Sandro, no terminó el colegio porque debió ir a trabajar con su papá, pero “yo admiré del ídolo que me ayudó mucho a leer. Yo decía ‘¡cómo habla este tipo!’ Porque vos podés ser culto y no ir al colegio. Y Sandro se curtió, salió de un lugar humilde, lo puso a Miguel de Molina en uno de sus espectáculos, incluyó textos de Oscar Wilde”<sup>70</sup>. Así, figuras extranjeras vuelven a la memoria de Daniel para referir a la educación de Sandro, por lo que se entendería que según él la incorporación de artistas de otra nacionalidad legitimaría la producción del cantante como “culto”. Además, el hombre vuelve también sobre la “autenticidad” (“esencia”) de Sandro en oposición a la “fama”: “Sandro no perdió la esencia, que no es poco. Él mismo dijo: 'en un momento creía que Dios era mi secretario', porque es verdad, yo creo que la fama cambia a todo el mundo... después él vuelve a sus valores pero al principio te mueve la estantería”.

En relación a la interpretación sobre la “revalorización” de Sandro, Daniel dice que

“Sandro está incorporado, es como un fenómeno social, porque Sandro le ganó al tiempo, y es difícil ganarle, pero él, con kilos de más, con menos pelo, siempre manteniendo la voz, se mantuvo en tiempo y espacio, porque Sandro no era un gran vendedor de discos, pero lo que tenía era que el público lo quería ver, lo quería tocar. Lo de Sandro es más grande, porque después de cantar en el Madison va a cantar a Floresta. No sé por qué tenía esas cosas”.

Nuevamente realiza una interpretación social respecto del fenómeno, y visibiliza el hecho de que el artista le haya “ganado al tiempo” a pesar de perder la figura juvenil –sobre la cual se podría interpretar, según el relato de este fanático, que se articula la legitimación social–, lo que lo coloca como un “fenómeno social”. Pero además amplía el análisis cuando sostiene que el epicentro de dicho fenómeno social no está dado por su faceta comercial sino por la necesidad de su público de verlo y tocarlo, que se relaciona con la elección de los escenarios a presentarse, siendo el Madison Square Garden o un teatro de Floresta igualmente legítimos, con el público igualmente válido. Daniel considera que la

---

<sup>70</sup> En 1998, durante su recital “Gracias... 35 años de amores y pasiones”, incorporó la canción “Te lo juro yo” de Miguel de Molina y en “Historia viva”, el show que dio en 1996, incluyó un fragmento de “El ruiseñor y la rosa”, un cuento de Oscar Wilde.

razón por la cual Sandro es un *fenómeno social* es por la simetría para con su público, la reivindicación que hacía el artista con la gente de un barrio, por oposición a un público internacional.

Uno de los elementos que configuran la práctica de Sandro, según Daniel, es el “respeto” por su público, y ejemplifica con la oposición de dos artistas:

“Mercedes Sosa se presentó en el Luna Park justo después de Sandro. Ella puso al público parado. Sandro dijo que no, que el público de él tenía que estar sentado. O sea, limita la cantidad de entradas pero su público tenía que estar cómodo<sup>71</sup>. Entonces, me pregunto ¿quién es el cantante popular, el cantante del pueblo?”.

En sintonía con aquellos testimonios que diferencian las producciones musicales y realizan a partir de allí una referencia a un conflicto estético, Daniel se corre del eje común y entiende que Mercedes Sosa es considerada una cantante “popular” y Sandro no. Entonces se pregunta por la categoría de “popular” y esboza una respuesta que afirma a Sandro como cantante “del pueblo” a partir de un gesto para su público, relacionado directamente con una preferencia sobre las personas antes que el rédito económico de su práctica comercial. Es interesante marcar este quiebre que plantea Daniel porque nos remite nuevamente a los productos culturales musicales –que podríamos suponer– legitimados por un discurso que relaciona a lo “popular” con, por ejemplo, la música que tiene un contenido *político*<sup>72</sup>, en oposición a un cantante cuyo mensaje musical hace énfasis en un discurso *del amor* pero que, en los shows, elige su comodidad por sobre el rédito comercial. Si relacionamos esas afirmaciones con las de Laura –que criticaba que con los fallecimientos de Mercedes Sosa y Facundo Cabral se decretó duelo nacional y con Sandro no–, la pregunta surge por la interpelación del discurso de lo “popular”: ¿Acaso éste es democráticamente abarcativo a todos los públicos?

Además Daniel, si bien dice que no le “gusta hablar de política”, se pregunta “¿cómo si sos un cantante popular ponés a toda la gente parada y si sos baladista a la gente sentada?”, por lo que se interroga sobre esa supuesta contradicción que legitima a una cantante como popular a pesar de no respetar la comodidad de su público y a Sandro, un baladista (categoría que tendría, por oposición, una connotación negativa), se lo deja afuera de la categoría de “cantante popular” por la preminencia, en su repertorio, de canciones románticas: parecería que el discurso del amor, de lo romántico, se comprende inherentemente como *antipolítico* y *antipopular*, y como consecuencia, ilegítimo; en oposición con la música que explicita el conflicto político, *permitida* en el repertorio de la categoría de “popular”.

---

<sup>71</sup> Para ser precisos, las butacas fueron colocadas en el sector de las entradas “tribunas populares”, según la revista *Gente*, en su edición de septiembre de 1988 -días después de la presentación de Sandro en el Luna Park con el recital por sus 25 años con la música-. En un recuadro titulado “Sandro vs. Mercedes Sosa” hace énfasis en la diferencia de precios de las entradas y detalla que “los días 26, 27 y 28 de agosto Sandro actuó en el Luna Park. Localidades agotadas los tres días. En cada función se vendieron 1800 plateas a 70 australes y 1000 superpullman también a 70 australes. Las populares costaron 25 australes y se vendieron 4500 por función. Y aquí hay que detenerse: en las tribunas populares se instalaron butacas (Sandro no quiso que su público estuviese de pie) y eso achicó en casi un 50 por ciento la capacidad total. En total 21900 personas vieron a Sandro en el Luna. Los días 2 y 3 de septiembre se presentó Mercedes Sosa con su espectáculo *Sin Fronteras*. Con la Sosa cantaron Teresa Parodi y Silvina Garré, además de la colombiana Leonor Gonzalez Mina, la venezolana Liliana Vera, la mexicana Amparo Ochoa y la brasileña Beth Carvalho. A 220 australes (150 más que Sandro), la Sosa vendió 1200 plateas (600 menos que Sandro). A 180 australes (110 más que Sandro), 800 superpullman (200 menos que Sandro). Y a 30 australes (5 más que Sandro) 8000 populares por función –todos los espectadores de pie-. En total casi 20000 personas vieron el show *Sin Fronteras*. La consigna de Sandro fue: ‘mis fans deben pagar poco y todos deben estar bien sentados’”.

<sup>72</sup> Mercedes Sosa fue una cantante que incluyó en su repertorio predominantemente canciones folclóricas. Pero su biografía arroja una trayectoria signada por episodios en donde el contenido político se hace explícito: formó parte del “Movimiento Nuevo Cancionero”, fue prohibida y exiliada durante la dictadura de 1976, entre otros ejemplos que nos permiten pensar a la producción y vida de la artista como *politizada*.

Daniel de hecho, cuando es interrogado sobre qué significa según él lo un “cantante popular”, responde lo siguiente:

“Un cantante... no vamos a bajar la calificación... ¿cómo te podría explicar? Es un cantante con llegada a todo el pueblo.

– **¿Por qué bajar la calificación?**

Porque vos sabés por ahí lo popular es populista y no es así. Yo creo que Sandro fue un chico de barrio con una carrera gigante que le permitió viajar por toda América, pero siempre volvía al barrio.

Entonces vemos que Daniel, al relacionar la categoría de “popular” como “populista<sup>73</sup>”, realiza una valoración ética sobre ambos conceptos y jerarquiza lo “popular” cuando lo relaciona con la categoría de “pueblo”, que a su vez entiende como la “vuelta al barrio”. Ese *retorno* es entendido por Daniel como una autenticidad de barrio que legitima a Sandro como “del pueblo”, apreciación que realiza en oposición al discurso que reivindica como “popular” a las producciones musicales y/o cantantes de contenido explícitamente político, que interpela a sus públicos –con mayor o menor intensidad– mediante esa pista.

#### 1.d. Raúl

Raúl tiene 57 años y durante 31 fue el jefe de custodia de Sandro, o “el guardián del Astro”, como dice él; trabajo que le dio más frustraciones como fanático que alegrías. “¡Cuatro fotos flaca! ¡nada más que cuatro fotos con el Astro! ¡En 31 años!”, grita, en el estudio de radio montado por él en su casa de Villa Madero –en donde, nació, se crio y aún vive–, y en donde tres veces por semana, durante seis horas, realiza un programa –sin auspiciantes, costado íntegramente por él– que se emite por Internet llamado “Legado Gitano”, dedicado íntegramente a Sandro. Raúl tiene una hija de 25 años y está casado en segundas nupcias con una fanática de Sandro a la que conoció en un recital y con quien estuvo “años remándola” hasta conquistarla. “Seis balas y dos taco aguja” lo acompañan en el cuerpo como marcas físicas de su profesión de policía durante 23 años y de custodia por 31. Raúl es fanático desde pequeño de Sandro y, si bien la primera vez que presenció un recital fue en 1978, recuerda que, cuando tenía seis años, lo vio junto a su familia en el programa televisivo *Sábados Circulares*, cuando actuaba con Los de Fuego, y “cuando Sandro se sacó la campera, mi padre, tanguero de toda la vida, dijo 'a este no lo para nadie', y así fue, no lo paró nadie”.

Raúl se reconoce como un fanático más, aunque no convive con el estigma que recae sobre algunos varones en relación a la práctica del fanatismo de un hombre hacia otro hombre como incorrecta. De hecho afirma que “jamás” le dijeron algo porque “nadie se atrevió”. Como Ramón, Raúl fue “marcado” por una canción de Sandro, que es “Es el amante”<sup>74</sup>:

<sup>73</sup> Podríamos suponer que Daniel entiende lo “populista” según la síntesis que realiza Laclau (2011) sobre las interpretaciones de la categoría de populismo, como “un fenómeno de un carácter puramente ‘transitorio’, ‘manipulador’, en sus procedimientos” (31).

<sup>74</sup>La canción “Es el amante” es la sexta del disco “Espectacular”, editado en 1971. Su letra dice: “Tengo que decirte adiós / en silencio y sin nombrarte / pues yo no puedo arrastrarte / a pagar tan duro precio. // Sabemos que fuimos necios / que todo fue una locura / que no pocas amargas / ya llevamos compartidas. // Que si lo dictó la vida, / que si fue nuestro destino, / solamente es el camino de aquel / de aquel que siempre camina. // Sé que tu amor he quitado / a un hombre que es tu marido / y hasta hoy he compartido / lo que tú me has regalado. // Más todo cuanto he llorado / en tu ausencias en muchas noches / no son causas de reproches / porque sabes que te quiero. // que lo abandones no quiero / porque esto es causa perdida / no causemos mas heridas que ya, /que ya bastantes tenemos. // Pues si de hoy en adelante / te llevo a vivir conmigo / será peor el castigo / que la gente nos depare. // Pues mujer que se separe del



“Marca mi vida en un antes y un después, porque si alguna vez tuve la suerte de poder chamuyar a una mujer es gracias a esa canción, porque de ahí saco todo mi vocabulario. Por El amante sé mirar y seducir con la mirada, por El amante se hablar y mover las manos, sé imaginar y contestar lo que querés escuchar para llegar a donde yo quiero llegar, El amante es todo, para mí es todo.”

Podemos afirmar entonces que Raúl utiliza una canción de la producción musical de Sandro como estructurador de sus prácticas de conquista, ya que, además de esa canción, afirma que le gustan todas las canciones que sean “romántico pesado, todo lo que un ganador puede usar para seducir”.

Según relata, haber sido custodio de Sandro implicó no sólo resguardarlo durante sus salidas públicas (que, afirma, fueron muchas, pero al haber tenido “un buen custodio” nunca nadie se enteró) sino también cuidarlo a él y a su público durante los recitales, por lo que afirma que “yo lo encontré desde otro lado al Astro, lo viví desde otro ángulo”. Pero lejos de encontrar esto satisfactorio como fanático, ya que, podemos suponer, ningún otro tuvo acceso como él a la vida íntima del cantante, afirma que lo “perjudicó mucho”, porque, debido a que se crió en “una familia con códigos”, nunca le pidió a su ídolo sacarse fotos con él, o pedirle parte del vestuario de los recitales, “que lo podía tener todo”; o incluso pedir entradas para su mujer, porque interpreta que sino hubiese “pasado por arriba del fan”: “Yo guardé el lugar de custodio delante de cualquiera”, afirma. Raúl lamenta no tener un “fondo de recursos” (Borda, 2011) propio de la práctica fanática que, entendemos, se manifiesta como opuesta a trabajar con Sandro, lo que se traduce en la pérdida del placer de fanático. De todas formas, sostiene que a pesar de no haber podido ser un fanático más que acumula recursos, aunque no pudo disfrutar recitales porque “había miles de quilombos que tenía que resolver en el momento”, siente una realización personal ligada a un placer al que él *llegó*: “siento que al haber sido custodio de Sandro, te lo digo en pocas palabras... siento que ya abracé el cielo con las manos”.

Raúl, debido a su *obligación* de guardar ese lugar de custodio, de no involucrarse en el universo del fanático siguiendo sus prácticas, esboza un retrato en plano general del universo fanático de Sandro, y entiende que los hombres lo admiran porque el cantante “es el reflejo del estereotipo de hombre... ¿qué hombre no quiso alguna vez estar arriba de ese escenario y poder hacer alguna vez una canción como Sandro y sentir eso, ese calor de la gente? Es el sueño de todo hombre”, y porque las mujeres aman a Sandro a partir de sentirse atraídas eróticamente por el artista, placer que, según él, se volvía práctica durante los recitales. Raúl se sorprende por la actitud de esas mujeres, que asistían a los shows muchas veces acompañadas por sus maridos, por sus “movimientos” y “sus manos, que no sabés dónde las tenían”; es decir, que denotaban una actitud para con el cantante de placer sexual explícito.

---

legítimo marido / por otro que haya elegido / para darle sus amores / es causa de mil rumores / de calumnias humillantes / aunque siempre por delante / la tratarán de “señora”. / Te recibirán sonrientes, / te preguntarán tus cosas, / pero sus lenguas curiosas / no preguntarán por mí. // Pues cuando hablen de mí / aquellos que te conocen / habrán de bajar las voces / para que tu no te enteres, / sobre todo las mujeres / dando a su voz forma oscura / y envidiando tu locura / lo gritarán en silencio. // Dirán que somos dos necios / absurdos, crueles, malvados / que tu este paso lo has dado bueno / porque te tengo hechizada. // Y verás, eso no nada / porque delante de ti / nunca te hablarán de mí / porque no podrán nombrarme. / Tan solo podrán llamarme / por un nombre que te daña / palabra que lleva saña / y se dice por lo bajo. // Y que será como si un tajo / te causaran al oírlo / y que de tanto repetirla / lo dirán familiarmente. // Nunca verás que la gente / dirá que yo soy tu esposo, / y eso para mí es hermoso / pero nunca lo dirán. // Es más, no me nombrarán / mi nombre se habrá perdido. / No dirán “es su marido”, / dirán por mí: “¡el amante!” // Por eso voy a dejarte. / Manchar tu vida no quiero. / Sin ti ya sé que me muero / pero eso es cosa mía. // Tal vez, quizás, algún día / y en forma muy confidente / a alguna amiga le cuentes / que tuviste un amante. // Más esto aquí finaliza. / La culpa fue solo nuestra. / Un botón basta de muestra... / los demás, ¡a la camisa! //

Como otros, Raúl rescata la autenticidad de barrio y la preferencia de Sandro por “trabajar por la entrada” antes que volcarse para siempre en los escenarios internacionales, lo que, según él, le hubiese dado un “mucho más rédito económico”. La elección de Sandro de “su público” por sobre un beneficio económico se convierte en un elemento valorativo que Raúl entiende como consecuencia de la “honestidad” de su ídolo. Además sostiene que, en lo que sería en Sandro un afán de reivindicar y respetar a un público sea cual fuere su procedencia social, es capaz de despedir a un director de orquesta por subestimar e inferiorizar a un público por otro –internacional, en este caso:

“¿Y ahora vamos a ir a laburar a Villa Tachito?” le preguntó López Ruiz a Sandro. Venían del Madison, estaban en las escalinatas del avión. Él se dio vuelta y lo miró nada más. Le preguntó a Anderle cuándo era la próxima presentación y le dijo 'quiero una banda nueva'. Y terminó la conversación<sup>75</sup>”.

Así todo, critica que Sandro no fue lo suficientemente *reconocido* por ser precursor de paradigmas asociados a las prácticas en torno a la cultura musical, como “ser el fundador de La Cueva, de donde salieron todos los rockeros”, o “el primer tipo en la Argentina que logró que un show musical se haga con gente sentada, en el Luna Park, porque a él no le importaba la plata, le importaba que su público esté sentado y cómodo”. El ejemplo que también Daniel mencionó vuelve, esta vez de la boca de Raúl –quien agrega que fue el “primer show musical” del país que se hizo con “gente sentada”, dato que no podemos corroborar–, pero lo utiliza para reafirmar el *amor* de Sandro hacia su público, que se encuentra en oposición al rédito económico, considerado, otra vez, como elemento negativo.

Como vimos, la autenticidad de Sandro, según Raúl, remite directamente al trato hacia su público, afirmación que enfatiza cuando sostiene que al camarín “no entraban ni presidentes, ni vices, ni ministros, ni ejecutivos, ni generales en la época de los malditos militares, porque él recibía solamente a sus amigos o a sus fans”. Es interesante la afirmación ya que de esta manera Raúl opone a funcionarios y ejecutivos a un público que, por extensión, entiende como “pueblo auténtico”. Si existe conflicto, es Sandro quien clausura ese conflicto al darle jerarquía –en la intimidad– a sus amigos o fans y no permitir la presencia de funcionarios.

A su vez, en su interpretación sobre el estereotipo de Sandro como “grasa”, entiende que

“A Sandro lo llamaban grasa porque no podían con él, porque no tenían la nota cuando la querían, no tenían al tipo que se vendía al multimedio, no se vendía a la empresa multinacional, entonces claro era un grasa, trabajaba por la entrada en Villa Tachito, era un grasa, pero el grasa no se vendió, no se quebró, el grasa que decían ellos, el grasa siguió con sus códigos y no lo pudieron decir más grasa, porque tuvieron que empezar a respetarlo porque era el Señor Roberto Sánchez”.

Es decir que, además de entender el adjetivo “grasa” con una connotación negativa, interpreta que el estigma de la “grasada” recae en Sandro por “no venderse” a “la prensa”, “el multimedio” y “la empresa multinacional”: esos gestos, diacrónicamente, terminarían legitimándolo ante la permanencia en el tiempo de sus “códigos” y la preferencia por un público de una “villa”. Cuando sostiene Raúl que “tuvieron que empezar a respetarlo porque era el Señor Roberto Sánchez” afirma legitimidad a partir de

---

<sup>75</sup> En efecto, Darío Suarez afirma ese quiebre profesional entre Jorge López Ruiz, quien trabajó para Sandro desde el disco “Beat Latino” (1967) hasta “Muchacho” (1970), aunque argumenta, según la palabra de López Ruiz, que fue debido a errores que el director de orquesta cometió durante la presentación en el Madison Square Garden de New York: “Cuando volvieron de New York, sin que mediara algún aviso, fue separado” (1997: 58), afirma el autor.

insertar una categoría que podemos asociar con un conflicto latente entre la diferenciación entre quien es “Señor” y quien no lo es, volviendo nuevamente sobre la circularidad de los conceptos entre la cultura dominante y la cultura subalterna. Pero de todos modos, parecería ser que Raúl entiende que Sandro invierte los términos, porque se legitima a partir del gesto subalterno de perseverar con sus “códigos” que incluían “trabajar por la entrada en Villa Tachito”<sup>76</sup>.

Cuenta Raúl que Sandro tenía “200 piezas de música clásica compuestas por él”, pero nunca las presentó al público porque “si él sacaba eso mataba a Sandro, nunca lo dijo, pero no hacía falta, yo ya lo sabía, por eso decía que eran de Roberto”. Si bien es un dato que no podemos corroborar, es interesante que Raúl inserte en su discurso esa diferenciación ética y estética entre producciones musicales, ya que nuevamente se visibiliza en su análisis una inversión de los términos al sostener que Sandro hubiese desistido de una posible expansión comercial de su propia producción musical relacionada con un género *elitista*, porque “él nació pisando el barrio, y creció gracias a ese público, él se debía a ellos, a sus nenas queridas, porque todas lo amaban de lo más íntimo de su corazón a él y él las amaba a todas y a cada una, no hay otra forma de entenderlo”. El barrio como punto de retorno permanente, el amor como configurador de la relación con sus fanáticas, se constituyen así en los ejes centrales, para Raúl, de esa legitimación de Sandro: “Él tenía una frase: 'el amor por el amor mismo'. Amor por amor mismo, no por esto o aquello. Es amor por todo. Amor por la vida, por sus fans, por la patria, la bandera, por el otro, amor, amor”.

## 2. “Canción agradecida”<sup>77</sup>

A lo largo de este apartado hemos visto continuidades marcadas en relación a la valoración que estos fanáticos tienen sobre Sandro, aunque los quiebres más importantes están dados por el uso de ese consumo musical, fundamentalmente en la práctica: Daniel encuentra placer coleccionando elementos de Sandro, Ramón lo hace a través de encontrar restos eróticos en su artista en los videos que conserva de los recitales, y ambos entienden sus usos como un “cable a tierra” de sus problemas. Miguel es un recreador que tiene una radio y un programa de televisión por Sandro, por lo que podemos entender que encuentra la felicidad en relación con el artista a partir de la difusión de su producción musical, a través de diferentes formatos. Raúl, por el contrario, si bien manifiesta su *incompletitud* como fanático, asociada ésta a una exigencia laboral, siente que haber sido custodio de Sandro es “haber tocado el cielo con las manos”: es decir, haber alcanzado el placer máximo a través de la satisfacción personal por su profesión más que por la práctica de su fanatismo.

Ramón y Miguel manifiestan un deseo de querer “ser como” Sandro, fundamentalmente en cuanto al manejo de la conquista a través de su cuerpo, sus gestos y sus movimientos, elemento valorativo que Daniel niega cuando refiere a la construcción de su admiración por su ídolo. Si bien Daniel es el único que ejemplifica a la hora de explicar cómo “los valores” de Sandro reconfiguraron algunas de sus prácticas (“me ayudó a leer”), todos afirman a Sandro como un hombre de valores *dignos a imitar*, a excepción de Ramón que no lo explicita, ya que el componente erótico y sexuado de Sandro ordena y

---

<sup>76</sup>80 Podríamos inclusive compararlo con la operación de inversión que realiza el peronismo, según la perspectiva de James, de la simbología subalterna, es decir que, el término de “inferioridad social explícita”, fue “adoptado” por Sandro quien “invertió su significado simbólico” (1988: 47)

<sup>77</sup>81 “Canción agradecida”, del disco “Sandro, siempre Sandro”, comienza diciendo que “por qué te quiero así, preguntan sin cesar, / los que no entienden que gracias a tu amor, / yo pude conocer, un mundo diferente / Distinto a lo demás, con otra dimensión, / para mi vida y te lo debo a ti, / por eso ésta canción agradecida.”

protagoniza su práctica, usos y placeres; y en el caso de Miguel, “trataba de copiar los valores para ser mejor persona”. Cabe remarcar que Raúl, quizás por adoptar un rol diferenciado del fanático, interpretó las prácticas de su ídolo con su público desde otro lugar de análisis, ya que la admiración y el énfasis hacia Sandro se relacionan con la simetría de un ídolo con el público subalterno, que no cambió a pesar de las insistencias y consecuentes críticas de “la prensa” y “los empresarios”.

La autenticidad y la simetría son los elementos más fuertes que configuran el relato de estos fanáticos. La autenticidad está relacionada con el *barrio* como punto de eterno retorno; y esa “vuelta al barrio” es entendida como una forma de *respeto* de Sandro hacia su público; opuesta a una búsqueda de rédito económico a costa de abandonar la territorialidad. En cuanto a la relación simétrica del cantante con sus fanáticos, Miguel la afirma cuando menciona que el cantante lo llamó a él por teléfono ante un problema personal; Daniel a partir de la relación que Sandro tenía con el público –al remarcar la preferencia de un público argentino por sobre uno internacional–; y Raúl cuando enfatiza que Sandro eligió seguir presentándose en “Villa Tachito”, aunque ello le costase el despido de su director de orquesta.

Si bien Daniel realiza un análisis sobre la categoría de “popular” y opone consumos musicales para esbozar un conflicto de legitimidades entre dos artistas (Sandro y Mercedes Sosa) –conflicto que ubicaría a Sandro en un lugar subvalorado–; es Raúl quien sostiene ese discurso como resistente, como aquel que define a Sandro, y ejemplifica con las “200 piezas clásicas”, ya que si “las hacía públicas mataba a Sandro”.

El estereotipo de *grasa* que recae sobre Sandro, tal como lo afirman Miguel, Daniel y Raúl, es entendido como una crítica hacia el cantante relacionado, en el caso de Miguel, con la “hipocresía” de “otro público” que no se permite –probablemente por un conflicto de clase–, asumir su gusto por Sandro. Daniel interpreta la categoría de “grasa” como un adjetivo referido a los consumos femeninos románticos que lo hace sentir vergüenza por consumirlo él también, vergüenza que fue mermada por la construcción de Sandro como mito. Por el contrario Raúl entiende a la adjetivación de *grasa* como una crítica a Sandro por no *venderse* ni seguir los códigos de “la prensa” ni “el multimedio”.

## CAPITULO SEIS

### Usos y consumos de los fanáticos de Sandro Amor, identificación y reconocimiento

Si bien –tal como anunciamos en la introducción– no es nuestro propósito realizar un análisis musical en relación a la producción de Sandro, entendemos que, en una tesina que habla sobre el fanatismo hacia un producto masivo debemos volver sobre la valoración que dichas personas realizan sobre la producción artística de dicho cantante. La intención de este capítulo no tiene que ver con analizar el discurso de Sandro, ni el estilo musical, así como tampoco realizaremos una interpretación estética sobre las películas del cantante (a las cuales también nos referiremos), sino que utilizaremos el disparador de la elección y el consumo para completar el relato fanático. En una primera instancia analizaremos esos juicios valorativos de los entrevistados en relación a la producción artística de Sandro, y en un segundo momento retomaremos el análisis que realizamos capítulos anteriores para cruzarlo con esa dimensión de los usos y consumos del producto.

#### 1. Producción artística

Este apartado estará dividido según el tipo de producción del artista, en este caso, musical y cinematográfica<sup>78</sup>: en una primera instancia nos centraremos en la elección que realizan esos fanáticos de las canciones del Sandro, así como también los usos, lugares y tiempos de consumo. Posteriormente volveremos sobre la producción cinematográfica de Sandro, comprendida como la consecuencia del éxito anterior en la industria musical, estructurado este apartado de la misma forma que el anterior.

##### 1.a Canciones

Un producto musical constituye un espacio de placer individual (reafirmado por una “comunidad del gusto” –Spataro, 2011–) en donde, mediante el mecanismo de la identificación, se activan los dispositivos de configuración de sentimientos a partir de esa producción musical que, pensamos, logra “poner en palabras” las sensaciones de esas personas de acuerdo a una situación de vida determinada. En el caso de la música de Sandro, esa identificación varía según las experiencias de vida de cada fanático, y desde distintas facetas de la producción musical del cantante.

Quizás uno de los ejes que atraviesa esa “comunidad del gusto” remite a un necesario recuerdo de un pasado positivo (la “juventud”), *sin responsabilidades*, articulado por el placer musical que significaba escuchar a Sandro –que hemos observado que cobra más potencia en el discurso de los fanáticos de juventud, aunque también está presente en el relato de ese inicio de fanatismo por Sandro en el caso de sus seguidores históricos–; pero también negativo, ya que en algunos casos constituye un recuerdo triste de un pasado. Al especificar sobre ese consumo, en el caso de los fanáticos de juventud, al momento de elegir canciones preferidas remiten a los éxitos más importantes de Sandro, como “Penumbas”, “Rosa Rosa”, “Una muchacha y una guitarra”, entre otros. Es Atilio quien explicita que su elección se debe a que constituían “los grandes éxitos que marcaron esa época”, ya que, como vimos, Sandro fue la “música de fondo” de su juventud. Podríamos suponer que incluso, por la frecuencia potente que tuvieron esas canciones durante la primera época de Sandro, esa elección no se articula desde una elección de gusto

---

<sup>78</sup> Excluiremos del análisis el trabajo de Sandro como productor y conductor de televisión ya que esas prácticas no tienen una fuerza definitoria en la configuración del fanatismo.

musical sino a partir de la nostalgia por un pasado que producen esas canciones. En este sentido, De la Peza sostiene que “la canción de amor como parte de la memoria hábito de una comunidad, existe principalmente como forma de comunicación oral, difusa y colectiva, discurso popular, ruido de fondo, que permanece en ‘estado latente’ en la memoria de los sujetos quienes en circunstancias determinadas las evocan” (2001: 25). Vale afirmar que son las canciones de Sandro, recuperadas a partir de la evocación a un pasado, aquellas arraigadas en esa memoria colectiva que configuran la potencia del retorno del recuerdo.

Más: si pensamos en las mujeres que no recuerdan los títulos de las canciones pero, como es en el caso de Irma, afirman que le gustan “todas”, más que por gusto musical (que siempre existe), éstas estructuran un universo ligado a la nostalgia por la juventud. Aunque no necesariamente positiva, como en el caso de Cecilia, ya que “Después de la guerra” *marcó* su infancia, siendo esta canción a la cual hace referencia para afirmar que, en un pasado, Sandro influía en sus estados anímicos, debido a la identificación a partir de un hecho triste de su pasado relacionado con la trágica pérdida de su mamá. En esa misma dirección, su hermana Roxana se negaba a escuchar “Pobre mi madre querida” debido a ese mismo recuerdo, y vemos que esa canción la interpelaba de una forma que merecía su censura en la escucha. Las mujeres que retomaron ese fanatismo, en especial Edith y Nancy, mencionaron temas que corresponden a los grandes éxitos de Sandro (“Penumbas”, “Rosa Rosa”, “Tú me enloqueces”<sup>79</sup>, “Una muchacha y una guitarra”, “El maniquí”<sup>80</sup>, “Es el amante”, en el caso de Edith; y “Penumbas”, “Trigal”<sup>81</sup>, “Rosa Rosa”, “París ante ti”<sup>82</sup>, “El maniquí”, “Las manos”, en el caso de Nancy). Pero Edith explica que “Querida”, que es una canción que forma parte del repertorio de la primera etapa de Sandro (primera canción del disco “Una muchacha y una guitarra”, de 1966) no pertenece a los grandes éxitos pero es una de las que más le gustan porque la relaciona directamente con su historia reciente –la pérdida de su marido–.

Las fanáticas históricas recalcan que los temas más exitosos son “cansadores”, tal como Carmen, quien remarca que le gustan los temas “*menos conocidos*”, como “Tu espalda y tu cabello”<sup>83</sup>, o “El sol se quedó dormido”<sup>84</sup>, “Canción agradecida”<sup>85</sup>, “Le puede pasar a cualquiera”<sup>86</sup> y “Hace tiempo mucho tiempo”<sup>87</sup> (casi todas relacionadas, a excepción de “Canción agradecida”, con historias de desamores y pérdidas arrepentidas). De hecho Carmen cuenta que en las escuelas en donde trabaja lleva esas canciones, con afán de que sus colegas las escuchen, para “mostrarle a la gente los temas que no conocen... y que no me vengan con ‘Rosa Rosa’ que es la que menos me gusta”; y Carolina hace lo propio con sus amigas, porque “les pasaba por celular las canciones y las hice fanáticas a casi todas”. A Carolina, siguiendo también el razonamiento de Carmen, le “molesta de sobremanera la gente que dice ‘Rosa Rosa’ o ‘Penumbas’”, porque del repertorio musical de Sandro “se conoce lo básico, pero él era un excelente compositor”, y el difundir la música menos conocida del cantante lo entiende como una especie de *misión* que le toca por ser parte del núcleo íntimo de Sandro: “nosotros somos como los discípulos que vamos expandiendo su legado”. Carolina elige las canciones por la potencia del recuerdo, ya que afirma que sus

---

<sup>79</sup> Sexto tema de “Una muchacha y una guitarra”, editado en 1975.

<sup>80</sup> Noveno tema de “Sandro de América” (1969)

<sup>81</sup> Primer tema de “Sandro” (1969)

<sup>82</sup> Séptima canción de “La magia de Sandro” (1969)

<sup>83</sup> Cuarto tema de “Espectacular” (1971)

<sup>84</sup> Segunda canción de “Después de 10 años” (1973)

<sup>85</sup> Décima canción de “Sandro, siempre Sandro” (1974)

<sup>86</sup> Sexto tema de “Sandro” (1986)

<sup>87</sup> Tercera canción de “Tú me enloqueces” (1975)

preferidas “son todas canciones que me hacen llorar”. Ejemplifica dicha relación entre música y relato personal al imaginar que el coprotagonista de la historia es Sandro, tal como la canción “Moriré entre tus brazos”<sup>88</sup>, porque yo imagino cosas cuando voy escuchando el tema, entonces cuando dice 'quisiera que te quedes para yo poder morir entre tus brazos', imaginarme que esté ahí él es terrible”<sup>89</sup>, al igual que la canción “No me dejes no”<sup>90</sup>, porque “después que pasó lo que pasó (se refiere al fallecimiento de Sandro) me hace llorar terriblemente”. A diferencia del resto de los fanáticos, a ella le gustan las canciones de *Sandro y los de Fuego* porque le remiten a los estados anímicos: si los boleros la hacen llorar al identificar las letras con el fallecimiento de su ídolo, las canciones de *Sandro y los de Fuego* (ejemplifica con “Atmósfera pesada”<sup>91</sup>) la vuelven a un estado de optimismo, porque “cuando yo estaba mal escuchaba eso y me sacaba, y de vuelta a la buena onda”. Carolina además afirma que a ella no le gustan “los clásicos”, porque “ya me cansó 'Penumbra'. Esos temas ya no los escucho”. Quizás se deba a una reiteración de las canciones desde las plataformas mediáticas dirigidas a públicos masivos pero también, en la búsqueda de nuevas experiencias y nuevas intensidades con el mundo de la canción de Sandro, vuelve sobre aquellos temas que no fueron éxitos.

Es similar también el razonamiento de Mariana, quien afirma que “las canciones que no son conocidas son las mejores”, como “Me doblas en edad”<sup>92</sup>, “Le puede pasar a cualquiera”<sup>93</sup>, “Vamos a ver si esta noche”<sup>94</sup>. Pero afirma que los temas más exitosos, si bien la “cansaron”, le gustan porque empecé a identificarlas con momentos vividos con él”: Mariana afirma que le encanta “Amor en Buenos Aires”<sup>95</sup> porque “es con la que él me dio la mano en el escenario, y yo escucho esa canción y remito a ese momento en el Gran Rex, siento que ya no está y bueno, me hace mal”. Mariana se reconoce en esas canciones a través del recuerdo de un episodio con el cantante, por lo que nuevamente vemos que las canciones no necesariamente se asocian a un gusto musical o al contenido de las letras, sino que se convierten en el recuerdo más potente que esas mujeres tienen de Sandro, ya que, según la selección de canciones que realizaron, se infiere que dichas producciones musicales, una vez fallecido el cantante, no constituyen un espacio de placer sino de dolor.

Si bien a Marta también le gustan las canciones “menos conocidas” y recuerda un momento con Sandro a partir de su música –y a diferencia de lo expresado por Carolina y Mariana ella lo recuerda en un sentido positivo–, especialmente con la canción “Abrázame tan fuerte como quieras”<sup>96</sup>, porque “cuando empieza la primera parte yo veo un encuentro con él, un encuentro que pasó real” –encuentro que es el primero que ella tuvo con el cantante, en 1973, cuando se acercó por primera vez para pedirle un autógrafo–. Laura es, quizás, quien difiere en relación a una valoración negativa por sobre las canciones más exitosas, ya que sostiene que entre sus canciones preferidas están “Como lo hice yo”, “Penas”<sup>97</sup>, “Penumbra”, y además, en igualdad de plano, refiere a otras canciones del repertorio menos conocido de Sandro, como “Si el amor se va”<sup>98</sup> o “Fuego contra fuego”<sup>99</sup> y, a diferencia de las otras mujeres que

<sup>88</sup> Tercera canción de “Sandro” (1979)

<sup>89</sup> Recordamos que Carolina está estudiando para ser enfermera y probablemente esa imagen que crea y coprotagoniza junto a Sandro le hagan recordar los momentos previos a la muerte del cantante.

<sup>90</sup> Tercer tema de “Te espero... Sandro” (1972)

<sup>91</sup> Sexto tema de “Quiero llenarme de ti (vibración y ritmo), de 1968

<sup>92</sup> La canción en realidad se llama “Existe una razón” y es el segundo tema del disco “Sandro” de 1969.

<sup>93</sup> Sexta canción del disco “Sandro” de 1986

<sup>94</sup> Cuarto tema de “Sandro” (1981)

<sup>95</sup> Séptima canción del disco “Volviendo a casa” (1990), compuesta por Rubén Amado para Sandro.

<sup>96</sup> Novena canción de “Sandro siempre Sandro, de 1974.

<sup>97</sup> Noveno tema de “La magia de Sandro” (1969)

<sup>98</sup> Canción número 12 de “Espectacular” (1971)

<sup>99</sup> Quinto tema de “Amor Gitano” (2004)

remiten al recuerdo del cantante, ella corre el eje sobre la explicación de su gusto sobre las letras, porque “el 99% de las canciones tienen una historia, no son esas cancioncitas románticas que dicen 'te amo como la luna y el sol'”. Laura, a diferencia del resto de las mujeres, elige determinadas canciones de la producción musical de Sandro como preferidas por las letras, y no necesariamente por algún recuerdo que ella tiene con el artista.

Laura también inserta un elemento novedoso en el análisis sobre la producción musical de Sandro: no sólo se detiene en el contenido de sus canciones sino que lo valora al interpretar quién era el público de Sandro y cuál era el momento de escucha. Al recordar las decenas de miles de personas que permanecieron durante horas en las inmediaciones del Congreso de la Nación cuando Sandro estaba siendo velado, en enero de 2010, sugiere una reivindicación por parte de Sandro a un público subalterno cuando sostiene: “¿Sabés por qué toda esa gente estaba ahí? Porque Sandro te cantaba ‘París ante ti’ aunque seas de barrio y tengas las manos llenas de detergente”.

Volviendo sobre la selección de canciones, es interesante destacar que ninguno de los entrevistados varones elige algunas canciones por sobre otras del repertorio. Esa imposibilidad probablemente pueda referirse a dos razones: o esos hombres no pueden hacer un juicio valorativo negativo –o selectivo– sobre la producción musical de un ídolo cuya razón de admiración supera la producción musical; o probablemente porque tampoco puedan elegir una canción considerando que el contenido está heterosexualizado y dirigido al público femenino. Así todo, son Ramón y Raul quienes afirman haber sido marcados por una canción (“Me he preguntado muchas veces” y “Es el amante”, respectivamente), tal como mencionamos en el capítulo anterior; Ramón a partir de una canción que explicita un conflicto que probablemente se relacione con sus propias experiencias personales; y Raul, que utiliza “Es el amante” como “arma de seducción”. Si bien Ramón, además, sostiene que no tiene preferencias porque al elegir canciones para escuchar “varía según cómo esté yo” (en relación a sus estados anímicos), Daniel por su parte prefiere escuchar una y otra vez las canciones, que las tiene en varias versiones distintas (su colección incluye unos 300 simples y 200 discos originales), y aunque afirma que “no sé nada de música” el interés de él está puesto en encontrar diferencias pequeñas en cada una de las canciones, porque “la música es un sentimiento”. Daniel así realiza un uso de la producción musical de Sandro como un reencuentro de sus placeres, con sus sentimientos, pero además también por su afán de coleccionista, porque “encontrar diferencias me motiva a seguir buscando, porque cuántas cosas debe haber...”. Sobre este punto encontramos un sentido que atraviesa el relato de muchos fanáticos históricos, porque salvo excepciones (a Laura le gustan Los Beatles, Ignacio Copani y José Feliciano; a Mariana, Ricardo Arjona, David Bisbal y Luis Miguel; Carolina, además de ser fanática de Sandro también lo es de Ricky Martin, y además escucha a otros cantantes del género como Alejandro Sanz; y Daniel también escucha a mucho Joan Manuel Serrat, es decir, que predomina la elección de artistas que cantan español y cuyas letras versan en casi todos los casos sobre amor) la mayoría dice no tener otras preferencias musicales por fuera de la música de Sandro.

En relación a la forma de escucha, esas personas, a excepción de Mariana, realizan un uso permanente de esa producción musical a partir de escucharlo “todo el tiempo”; como afirma, por ejemplo, Marta. Los fanáticos de juventud, a excepción de Irma, quien “por las noches” escucha la música de Sandro, y es capaz de “dejar algo que estoy haciendo para escuchar una canción de él”, sostienen que, cuando una canción suena en la radio, es un grato momento, articulado siempre sobre la base de la



nostalgia. Pero los fanáticos históricos (e incluimos, debido a la similitud en relación a la práctica de consumo, a Edith y a Nancy, las administradoras del club de fans “Alma y Pasión”), escuchan a Sandro con sus propios recursos (CD's, mp3 o videos personales en la computadora), pero fundamentalmente con las radios en internet en donde abundan programas dedicados a Sandro. Como vimos, Raul y Miguel tienen su propio programa –el de Miguel, “Sandro, el eterno”, también se emite por internet–, y también Laura también es co-conductora de “A todo Sandro”, que se emite por una radio AM de Lanús, y también otro llamado “Conectándonos” que, si bien no está dedicado a Sandro, tiene un segmento llamado “El rincón del ídolo”, que va dirigido hacia el cantante. Además también salen al aire “El Sandro Show Special” por internet, y “Únicamente Sandro”, en una FM zonal de Munro; y también existe una radio en internet que transmite las 24 horas música de Sandro. Estas emisiones llevan años en el aire (“A todo Sandro”, que anteriormente se emitía en una FM, lleva 16; “Sandro, el eterno” 12; “A todo Sandro” tiene una década de vida, por ejemplo), siendo “Legado Gitano” la reciente incorporación. La dinámica de esos programas consiste en pasar al aire canciones pedidas por los fanáticos que llaman por teléfono o se comunican vía Facebook, quienes también mandan saludos a otros fanáticos o realizan algún comentario ligado a Sandro o a su producción musical: vemos que hay participación colectiva en el armado de los programas dedicados a su ídolo, programas que se han convertido en el espacio de articulación más importante del círculo íntimo de los fanáticos históricos.

#### 1. b. Películas

Sandro filmó 12 películas entre 1969 y 1981, es decir, durante la primera etapa de su carrera, de lo que se desprende que la producción musical del artista es infinitamente mayor y tuvo una continuidad a lo largo del tiempo.

De todos los fanáticos históricos, Daniel es el único que, aunque fue a ver todas las películas –e incluso intentó robar el afiche de una de ellas en el cine–, sostiene que no le gustan, porque “son medio bizarras”, aunque justifica esa apreciación negativa: “vos tenés que analizar una película de Sandro, o de Palito Ortega, según la época, situándote en el momento”. Entonces ese juicio negativo se relacionaría directamente con una estética propia de otras épocas, y que no es exclusiva de la producción de Sandro. Raúl por su parte no afirma ni niega: “Vi todas las películas más de 10 veces y no puedo decirte si me gusta más una que otra. Me gustan todas y no me gusta ninguna”, afirma, inhibiendo así la posibilidad de crítica hacia el artista, pero dejando la posibilidad latente. Atilio, quien, aunque es fanático de juventud no recuerda con exactitud cuáles y dónde vio los estrenos de las películas de Sandro también realiza una crítica negativa sobre las películas que protagonizó Sandro por las tramas argumentales, a las que considera “pasatistas” y “sensibleras”; y las opone a las películas “densas” y “bien formuladas”, como “La historia oficial”<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> La historia oficial es una película argentina de 1985 escrita por Luis Puenzo y Aida Bortnik, dirigida por Puenzo, que ganó el Oscar y del Globo de Oro. Trata sobre la historia de una pareja que durante la dictadura militar adoptan a una niña que termina siendo hija de desaparecidos.

Ramón y Pedro sostienen que les gustan “todas las películas”, pero si bien Pedro elige entre sus favoritas “Quiero llenarme de ti”<sup>101</sup> y “Gitano”<sup>102</sup> porque “era él” (lo que se podría traducir en que su gusto está marcado por el reconocimiento de Sandro en cada personaje de película, y no por la trama argumental), Ramón sostiene que “mi preferida es 'Embrujo de amor'<sup>103</sup>, pero porque tengo algo especial con esa película: quiero encontrar el final original”: recordemos que Ramón ha sido coleccionista gran parte de su vida, por lo que probablemente esa búsqueda del final original esté relacionado con esa práctica.

Miguel y Carolina afirman que les gustan “todas” las películas; y la joven enfatiza –y es la única de todos los entrevistados en el trabajo de campo– las cualidades artísticas de Sandro como director y guionista al referirse al trabajo que realizó en “Tú me enloqueces”<sup>104</sup>, porque “nunca me iba a imaginar que el tipo iba a hacer una comedia musical que es un películón”. Miguel sostiene además que, a las producciones cinematográficas, “con Carolina las conocemos de memoria”, y que algunos de los diálogos forman parte del repertorio de frases familiares: “nosotros a veces estamos hablando y tiramos frases de las películas, y la gente se ríe”, sostiene.

Carmen no puede evitar mencionar la belleza física del cantante: “miro las películas de cuando era jovencito y digo '¡qué cara, qué hermoso que era!'” explicitando así, aunque marginalmente, su gusto físico por el cantante. También realiza una valoración negativa sobre una película “que dirigió él, pobre”, que es Operación Rosa Rosa<sup>105</sup> –no la dirigió; el libro es de su autoría–, porque “no tiene ni pies ni cabeza; no la entiendo”, por lo que realiza una crítica a la trama argumentativa, la única hacia el cantante. De todas formas, en relación a las otras películas, si bien “son todas lindas”, sostiene que “Siempre te amaré”<sup>106</sup> es su preferida, porque “terminás llorando, la veo 500 veces y las 500 veces se me caen las lágrimas”, por lo que remite a una configuración de su estado anímico según la trama argumentativa.

---

<sup>101</sup> Quiero llenarme de ti (Dirección: Emilio Vieyra. Libro: Salvador Valverde Calvo. Año: 1969) narra la historia de un joven cantante exitoso llamado Roberto que se rehúsa volver a su barrio por ciertos reticencias con un pasado signado por la muerte de su madre; pero cuando se pelea con su novia, de *alta sociedad*, vuelve de la mano de Raúl, su amigo de toda la vida, quien trabaja con él. Allí vuelve a salir con quien era su novia de la infancia, de quien está enamorado Raúl, por lo que se genera un conflicto de intereses amorosos que finalmente se resuelven cuando Roberto vuelve con Susana, su novia anterior y Raúl forma pareja con Ana María, la joven de barrio.

<sup>102</sup> Gitano (Dirección: Emilio Vieyra. Libro: Salvador Valverde Calvo. Año: 1970) vuelve sobre los episodios de Roberto, un joven con ascendencia gitana que trabaja en un parque de diversiones y se ve envuelto en un confuso episodio en donde fallece el dueño del lugar. Por temor a la condena de un crimen que no cometió decide refugiarse en un circo de otra ciudad dejando a su novia Carmen, quien descrea de su inocencia. Sobre el final el verdadero asesino se entrega en la justicia, Roberto puede volver y se reencuentra con Carmen.

<sup>103</sup> Embrujo de amor (Dirección: Leo Fleider. Libro: Leo Fleider y Jorge Falcón. Año: 1971) cuenta la historia de Tozzo, que vive en una comunidad gitana –la voz en off aclara que la historia está situada no se sabe dónde y no se sabe cuándo– y se enamora perdidamente de una joven noble que llega al valle en donde reside con su comunidad, junto con otros personajes de la nobleza. Tozzo se trenza en un desafío con uno de esos nobles y acaba preso, y allí cultiva su amor con la muchacha noble que se hace pasar por enfermera. El final es feliz: se quedan juntos.

<sup>104</sup> Tú me enloqueces (Dirección: Sandro. Libro: Sandro y Jorge Falcón. Año: 1976) es una comedia musical que tiene como protagonistas a Roberto y Susana (Gimenez), dos estrellas que tienen celos entre sí por un conflicto de egos que finalmente se terminan enamorando, a pesar del desafío que eso significa para Roberto, quien tiene un hijo del cual se encarga solo ya que su mujer había fallecido tiempo atrás.

<sup>105</sup> Operación Rosa... Rosa (Dirección: Leo Fleider. Libro: Sandro. Año 1974) cuenta la historia de Alex Gerard, un exitoso cantante que también es agente de los servicios secretos, que tiene como objetivo desmembrar el plan de la organización internacional “Medusa”. Para eso también es convocada su novia, con la cual mantienen escenas de celos y peleas. Luego de vivir algunos momentos tensos en los que son capturados por los secuaces de la organización “Medusa”, finalmente logran su objetivo y Alex y Laura terminan juntos.

<sup>106</sup> Siempre te amaré (Dirección: Leo Fleider. Libro: Leo Fleider y Jorge Falcón. Año: 1971) es un drama protagonizado por Fernando, un corredor de carreras exitoso que luego de un accidente queda ciego y paralítico, razón por la cual se interna en una clínica regentada por una orden religiosa, en donde conoce a una novicia de la cual se enamora. Luego de una operación Fernando recupera sus habilidades motrices y visuales y huye junto con María, quien finalmente no se ordena para monja.

A diferencia de Carmen, a Mariana, quien tampoco mira las películas desde el fallecimiento de su ídolo, sí le gusta “Operación Rosa Rosa”, y también “Tú me enloqueces”, porque “siempre me gustaron las cosas más raras, no las tan comunes”. Entendemos que Mariana realiza un juicio estético sobre las dos películas, pero no sólo incide en su valoración la inclusión de las “cosas no tan comunes”, ya que inmediatamente sostiene que la película que menos le gusta es “Embrujo de amor” (recordemos que la historia se sitúa en un valle ubicado “no se sabe dónde”, y “no se sabe cuándo”): “será que la fui a ver cuando la estrenaron con el final original y (el personaje de Sandro) se moría”. Vemos entonces que su gusto por las películas también está marcado por el protagonismo del cantante, al punto de que la muerte del personaje de su ídolo incide en su juicio de valor sobre la película toda.

Muchas mujeres, como Mariana, Teresa, Irma, Nancy, Carmen, Carolina y Cecilia sostienen que dos películas memorables que tienen de protagonista a Sandro son *Muchacho*<sup>107</sup> y *Destino de un capricho*<sup>108</sup>, porque les resulta agradable la historia “con las abuelas”: podríamos suponer que algunas de esas mujeres, y aunque el amor romántico existe en todas películas de Sandro, prefieren esas producciones porque la relación protagónica de la trama está basada en el afecto entre parientes. De todas formas Edith encuentra otro motivo por el cual elige “*Muchacho*” en su elección de preferidas: “era la que más le gustaba a mi marido y la veíamos juntos”, sostiene, remitiendo así nuevamente a su esposo muerto, tal como cuando mencionó que una de sus canciones preferidas es “*Querida*”: la producción de Sandro no sólo incide en los estados anímicos de esta mujer sino que además le permite identificarlos con algún momento importante de su vida. A Edith también le gusta *Operación Rosa Rosa*, pero cuando es interrogada por la escena de la pelea con *el itálico*<sup>109</sup> –en lo que fue la más explícita referencia, en todo el trabajo de campo, a la excitación que produce el cantante–, responde, entre risas y rostro colorado: “mirá que sos zarpada, eh, me van a tener que sacar a fuego, a fuego lento como la canción de Sandro”.

Al igual que la mayoría de las mujeres, Ada vio “un montón de veces” las películas de Sandro. Ella sostiene también la existencia de un discurso que critica las películas protagonizadas por el cantante como “malas” y “sin sentido” y, si bien no afirma lo contrario, se ubica desde ese lugar para justificar el gusto por esa producción cinematográfica: “A veces me gustan las películas románticas sencillas más que una que hay que pensar, que hay que buscarle el final. Las de Sandro no podían ser así porque eran para verlo a él”, afirma, por lo que parecería que su gusto no está signado por una trama argumentativa *densa* (decimos esta palabra en sintonía con la apreciación de Atilio, porque entendemos que, aunque desde otro ángulo, el discurso de Ada versa sobre la misma apreciación), sino por el reconocimiento del artista en las películas, por su presencia física, porque “eran para verlo a él”. (Recordemos también que una película de Sandro fue el detonante de la pelea de su esposo que derivó en la posterior prohibición del artista a su

---

<sup>107</sup> *Muchacho* (Dirección: Leo Fleider. Libro: Leo Fleider. Año: 1970) cuenta las vivencias de un joven marinero que trabaja junto a su abuela del corazón en una lancha colectiva en el Delta del Tigre. Allí se enamora de Marta, una chica de “alta sociedad” que pasa sus vacaciones, junto a su familia y amigos, en la casa de enfrente de la de “*Muchacho*”, y se forma una pareja que no es aprobada por el papá de la joven. Durante esa temporada su abuela, quien también en un principio se oponía a la relación, vuelve a su alcoholismo y finalmente muere, pero le deja una herencia millonaria a su nieto y gracias a ello él puede, sin problemas, ser la pareja de Marta, ya que su padre aprueba porque se convierte en un joven rico.

<sup>108</sup> *Destino de un capricho* (Dirección: Leo Fleider. Libro: Abel Santa Cruz. Año: 1972) relata la historia de Daniel, un estudiante que vive en una pensión junto con sus compañeros universitarios y se pone de novio con una de esas chicas, aunque la trama principal versa sobre la relación con Valentina, una señora mayor con dinero que vive en una casa contigua a la pensión y entabla una relación afectiva con Daniel, quien posteriormente se entera que es su abuela, es decir, la madre de su madre que dejó de hablarle a su hija cuando esta se casó con el papá del ahora universitario. Luego de un distanciamiento entre él y la señora, sobre el final la familia logra reunirse entera.

<sup>109</sup> En una habitación de un hotel, Alex Gerard (el personaje de Sandro) se trenza en una pelea con su enemigo, el *itálico* vistiendo únicamente una bata y un calzoncillo. En esa escena se pueden apreciar, casi en primer plano, y aunque tapados por la prenda íntima, los genitales del cantante.

mujer). Irma, al igual que Ada, también sostiene que el interés de esas películas estaba puesto en la presencia de Sandro como protagonista, porque “ahí lo disfrutabas mucho a él porque por ahí cuando lo ves en vivo lo disfrutaste y estás en un lugar en donde realmente podés apreciarlo bien, es como que disfrutas cada movimiento, cada... viste, todo... como que lo admirás más”. El análisis de Irma remite directamente a una apreciación sobre el erotismo de Sandro y a su gusto por su corporalidad, que afirma cuando sostiene que la admiración hacia el cantante también está dada por sus movimientos. Irma, y también Teresa, por su parte, remiten directamente a la nostalgia que significa para ellas mirar las películas en la actualidad; Irma porque “al cine íbamos a verlas todas, no nos perdíamos ni una... me acuerdo las colas que había para conseguir entrada”; pero Teresa es quien, con mayor énfasis, explicita esa nostalgia que asocia con un pasado ligado a las experiencias con su marido, quien falleció: “aunque las haya visto me encanta verlas de nuevo porque es la nostalgia de mi juventud, la nostalgia de en ese momento mi novio, después mi esposo que perdí, es todo; entonces las miro siempre”.

Marta y Laura fueron extras en películas de Sandro. Marta en Operación Rosa Rosa, como público en la escena musical en la que Sandro interpreta “Mi amigo el Puma”; y Laura en “Subí que te llevo”<sup>110</sup>, en donde interpretaba –valga la redundancia– a una fanática que pedía por él en la puerta de un canal de televisión al cual asistiría Sandro. De todos modos Marta afirma que su película preferida, al igual que Carmen, es “Siempre te amaré”, porque “es la mejor actuación de Sandro”; sostiene que las películas las vio “800 veces” y le conoce el diálogo “hasta el punto y coma”, pero también vuelve sobre la nostalgia de su juventud, época que, probablemente, ha vivido con mayor felicidad que su etapa actual, signada por una crisis económica que hizo que perdiera su casa y tuviera que trasladarse a Capital Federal. Por su parte Laura sostiene que “éramos felices de la vida por estar” en las grabaciones de “Subí que te llevo”, pero, aunque la película en la que participó la ve “diferente”, su preferida es Operación Rosa Rosa, porque “me divierte muchísimo, me da la impresión que es un capítulo de Batman en la tele”, es decir, como una parodia; por lo que vemos que Laura entonces no selecciona una película relacionada con su propia historia de vida sino que, para elegir una, remite a la trama argumentativa.

## 2. Un discurso subalterno

A lo largo de estos capítulos hemos visto que el fanatismo de mujeres y varones está atravesado, con mayor o menor intensidad, por una apelación al discurso de los valores del cantante, tanto como motivo de admiración, como también un ejemplo y *modelo a seguir*. Y si bien la producción musical de Sandro estructura ciertas prácticas, fundamentalmente en cuanto a los usos –ya que, por ejemplo, la escucha en las radios funciona como lugar de encuentro entre los fanáticos históricos– dicha producción complementa ese fanatismo mediante dispositivos de identificación y reconocimiento.

Si bien los fanáticos entienden la existencia de un fanatismo *histórico*, reivindican su práctica al sostener la prevalencia de los “códigos” y el “respeto” hacia el artista por sobre el desenfreno que sería propio de un fanatismo *irracional*. Esa diferenciación se observa prominentemente en las mujeres, ya que

---

<sup>110</sup> Subí que te llevo (Dirección: Rubén Cavallioti. Libro: Salvador Valverde Calvo. Año: 1980) vuelve sobre la historia de un cantante llamado Sandro que conoce de casualidad a una chica de la que se enamora, pero al encontrar la reticencia del padre de ella, se hace pasar por su hermano gemelo Miguel, quien entabla una buena relación tanto con el padre como con la hija, quien empieza a sentirse atraída también por Miguel. Finalmente el misterio se devela, ella elige a Sandro y terminan juntos.

es en ellas sobre quienes recae el estigma del “fan histérico”; aunque en los hombres también se visibilizan gestos de vergüenza por ese consumo musical, que probablemente sea la razón por la cual aparece la imposibilidad de realizar una selección sobre el repertorio de las canciones.

El gusto por Sandro (y decimos Sandro como un todo que excede su producción musical; que moviliza, en algunos casos, la dimensión erótica) se configura en algunos de estos fanáticos como un espacio de placer personal en donde no existen fisuras, en donde el conflicto está ausente, por fuera de la cotidianeidad problemática; y a su vez, como un lugar tácitamente contestatario ante la potencia del estigma, en donde una autenticidad de barrio y simetría con el público ordenan el discurso.

Parece ser que, de acuerdo a las interpretaciones de los entrevistados, el artista *invierte los términos* (James, 1988) de la subalternidad al reafirmar una simetría desde su discurso público y privado, su puesta en escena –con un erotismo que ordena el campo–, la intimidad posible y continuada con sus fanáticos más perseverantes; pero fundamentalmente, desde la dimensión afectiva que engloba todo el relato sandreano interpretado desde los fanáticos; a fin de cuentas, el relato del amor.

Porque si ninguno de los fanáticos desconoce que Sandro fue interpretado como *grasa*, pero todos interpretan ese adjetivo como una crítica inferiorizante alejada de la apreciación de un *público incondicional* –a pesar de que en el último tiempo fue “revalorizado”–, y dicha categoría se manifiesta recurrente en las interpretaciones que esas personas realizan en relación a la construcción de un relato mediático destinado a su ídolo. Posiblemente esa perseverancia en el discurso responde a la potencia del estigma que recayó en un pasado pero que aún existe en el presente en relación a su público, especialmente femenino.

Porque si bien Sandro considerado un ídolo popular, hemos visto que su público aún permanece estereotipado mediante formas que los entrevistados consideran agraviantes; y mediante dispositivos de *burla* –y una probable subvaloración– hacia la producción musical y cinematográfica de Sandro: un ejemplo práctico aparece en un libro que forma parte de nuestra bibliografía. Mariano del Mazo (2009), quien construye sobre Sandro una especie de *aura mitológica*, e incluso lo legitima en la contratapa de su libro ubicando una frase de Charly García que alaba al cantante popular, se permite, tácitamente, bromear sobre la producción cinematográfica del cantante cuando reseña sus películas. Para él, por ejemplo, “Embrujo de amor” es “*desopilante*”, porque “*Sandro habla con acento castizo mezclado con voiceo argentino*” (173), en lo que se convierte en una crítica estética protagonizada por la burla hacia el habla del cantante.

Con todo, estamos en condiciones de afirmar que Sandro ha sido un caso *excepcional*, en el sentido literal del término: la diacronía del fenómeno que aún persiste, tanto desde el amor de sus fanáticos como, incluso, desde el rédito económico<sup>111</sup>, nos aporta una pista para comprender que Sandro ha sido un artista que, como sostuviese Daniel, “le ganó al tiempo”.

Pero quizás la pauta más potente se encuentre en que, a lo largo de 50 años, desde los dispositivos masivos de comunicación Sandro ha sido objeto todo tipo de valoraciones: erótico, *kitsch*, leyenda, ídolo popular. Mientras que su público se ha mantenido vigente a lo largo de todas esas décadas, a pesar de esos discursos, no únicamente desde la elección musical, sino por los *dotes de persona* de Sandro –los

---

<sup>111</sup> En los últimos años el sello discográfico Sony Music reeditó algunos de sus discos; aparecieron biografías dedicadas a Sandro como la de Olga Garaventa; se realizó una exposición de sus objetos en un centro cultural, por mencionar algunos ejemplos.

valores– y fundamentalmente (especialmente los fanáticos del círculo íntimo), por una relación simétrica de cariño y afecto mutuo entre el “ídolo” y los fanáticos.

Como hemos visto, el discurso de Sandro está relacionado con una “vuelta al barrio” que, a fin de cuentas, se convierte en la búsqueda utópica de una *sociedad sin conflictos*. Ese discurso que, arriesgamos, es un *lugar común* en algún lugar del imaginario colectivo, podría entenderse proveniente de quien *no se mete en política*; entendida esta como una categoría en donde el conflicto toma consistencia al ser visibilizado en dos o más puntos de vista, antagónicos entre sí<sup>112</sup>. Pero además las canciones románticas hegemonizaron su repertorio; romanticismo cantado que además Sandro llevó a otros dispositivos masivos –como el cine–, o incluso a sus recitales, los que erotizó como parte de un “juego” entre él y su público (tal como describiría Mabel).

Aun así, con los testimonios de los informantes hemos visto que persisten resistencias y continuidades relacionadas a ese discurso carente de conflicto y al relato del amor, que es elegido y reivindicado bajo mecanismos de interpelación que funcionan en estos fanáticos de distinto modo, aun cuando la crítica que –aún hoy– recae sobre ellos se convierte en ética, estética, moral, y también etaria y de género: pues es en esas continuidades en donde encontramos un reclamo por reivindicaciones democráticas; o dicho de otro modo, un conflicto *político*.

Por lo que nos preguntamos finalmente, ¿desde dónde el relato del amor construye política? ¿Cómo desde las historias amorosas se manifiesta la subalternidad? La respuesta es tan sencilla que sólo con mirar fugazmente a ese público de Sandro la encontramos: él les cantaba a esas mujeres de barrio y las hacía sentir sus novias, las hacía sentir amadas, celadas, pero sobre todo, las *visibilizaba*. La inferiorización de los medios de comunicación y la omisión estatal ocupan un lugar diferente cuando existe esa potencia del mensaje de su ídolo, Sandro, que reafirma los valores de la simetría y la autenticidad y que además manifiesta un erotismo en el escenario que aún les recuerda a esas mujeres, con caderas, con panza o con bata, que también son sujetos de deseo –aun con autocensura erótica por parte de ese público femenino–. Lo que es a su vez una enseñanza para esos hombres fanáticos que idolatran a aquel *Señor Roberto Sánchez* que les enseñó a respetar, a amar, y a vivir bajo un paradigma que definen como honesto. En definitiva, Sandro siempre les hizo sentir (y aun hoy lo hace desde el recuerdo de esos fanáticos), que ese público es tan digno y legítimo como cualquier otro.

---

<sup>112</sup> Vale aclarar: en relación al discurso *patriótico*, Sandro se coloca como *un ciudadano más* que no busca cambiar un *punto de vista* sino volver a un utópico *punto de retorno*: una “unión” *perdida* por los Argentinos; tal como lo hemos visto. Recordemos, por ejemplo, que en el recital Contraluces sostenía que “hay tres puntos de vista: el tuyo, el mío y el correcto”.

## CONCLUSIONES

### 1. Síntesis de un universo de legitimidades subalternas

En el capítulo uno centramos la atención en la configuración de ese mito a través de una construcción periodística que revela diacronías y quiebres en el relato. Estos están marcados por la trayectoria inobjetable a partir de los 20 años de carrera de Sandro; junto con las ideas del cantante –articuladas sobre la base de la construcción barrial que el propio artista realiza de sí mismo–; la consecuencia física del paso del tiempo que la prensa, ante el imperturbable erotismo de Sandro en los recitales, y bajo el argumento del retorno al pasado ante el triste presente, interpretó estéticamente al fenómeno, al hacer énfasis en el crecimiento de la panza, y comenzó a catalogarlo como “kitsch”. Un relato que también encontró oposiciones entre Sandro y otros artistas, para finalmente comprenderlo como una leyenda viviente por su trayectoria y también desde el componente económico y cuantitativo. Dicha leyenda selló su entrada al universo de las legitimidades populares mediante la concesión de “sectores intelectuales” con la figura del cantante. En ese capítulo también retomamos la construcción diacrónica que reconfiguró el discurso en torno a los fanáticos de Sandro a los que feminizó, erotizó, envejeció e irracionalizó. Y si bien ese público anteriormente era comprendido como una consecuencia lógica de ese erotismo *pasado de moda* que irradiaba Sandro en los recitales, con el paso del tiempo y la insistencia imposible de las bombachas, esa erotización deslegitimante prevaleció hasta la actualidad, al punto que un medio de comunicación omite mencionar que uno de los homenajes al cantante cuenta con la participación, en la realización, de una de esas fanáticas.

En el segundo capítulo retomamos la figura de Sandro a partir de tres ejes: una necesaria biografía para contextualizar al artista; un segundo momento en donde volvimos sobre su universo discursivo, para finalmente volver sobre la carrera del cantante, que dividimos en etapas considerando la dimensión erótica del artista en escena. En la biografía recorrimos los principales hitos de su vida y artística, pero nos detuvimos en la historia de la infancia de Sandro, ya en el segundo momento, para referirnos a su discurso articulado en torno a la autenticidad y la simetría propias de una moral de barrio –con la que creció y posteriormente retomó como un espacio sin presencia del conflicto, que estructura todo su discurso en la vida pública–, en donde prevalecen la honestidad en el trabajo como forma de realización personal; las relaciones interpersonales por sobre la bonanza económica; la utopía de una sociedad sin conflictos; la estética de la libertad; el pueblo como simetría; la resistencia al “sistema” ante un pasado que fue mejor; el oxímoron legítimo de la transgresión permitida; la circularidad del barrio como punto de partida y de llegada y, finalmente, la patria. En ese tercer momento de análisis volvimos sobre las tres etapas de su carrera, abordadas desde la dimensión corporal de Sandro: la pelvis que ordenó el discurso corporal hasta mediados de los '80, la panza entre esa época y 1998, y la bata, que cobró entidad a partir del uso de tal vestuario en los recitales. Además en ese momento también dimos cuenta de la configuración del fanatismo al interior, al volver sobre algunos datos extraídos del trabajo de campo.

En el capítulo tres comenzamos a desagregar ese relato fanático y nos centramos en el relato de los fanáticos de juventud, que testimonian un discurso marcado por la nostalgia que articula un relato centrado en los prácticas relacionadas al consumo durante esa etapa de la vida de esas personas; también

mediado bajo una fuerte insistencia de circularidad entre los valores de Sandro en el escenario y la persona “coherente” que fue en su intimidad o en la vida pública, que excedía la mera presentación en recitales. Ese discurso también es atravesado por la dimensión erótica del cantante, que prevalece en la apreciación estética pero también en la interpretación que realizan –especialmente los varones– sobre la causa primera del fanatismo por Sandro. El elemento estético se inserta en el análisis a través de la oposición entre producciones musicales, así como también desde una apelación a la *inferioridad* que causaba escuchar a Sandro al ser considerado músico de las clases bajas; además de una diferenciación entre el barrio y la fama, entendida esta última como tentativa de pérdida de autenticidad. Por último, en este capítulo observamos que el relato de la transgresión de Sandro –un relato positivo–, se articula desde una consideración previa que entendía a una sociedad envuelta en una potente moral restrictiva de libertades, fundamentalmente corporales.

El cuarto capítulo se dedicó al relato de las fanáticas históricas, o las “nenas”, como las llamaba Sandro. A través de un relato atravesado por una práctica concreta y vincular entre ellas y su ídolo, vimos que ciertas continuidades marcan un discurso, por momentos unísono, estructurado por el discurso del artista, valorado por la autenticidad dada por su moral de barrio y por la relación simétrica que mantienen; no así –y aunque de todos modos constituye un eje sobre el cual se articula el fanatismo, pero no es el epicentro clave– por su producción musical. Vimos también que en esas mujeres el deseo erótico latente es autocensurado por posición, al inferir que la relación entre ellas y el artista es posible y tiene continuidad en el tiempo a partir de un comportamiento racional, opuesto a un fanatismo histérico –reconocido en la práctica de *otras* mujeres, aunque valorado negativamente–. Si bien la acumulación de fotografías con el cantante se convierte en una práctica que legitima la identidad como fanática de esas mujeres, también es epicentro de competencias al interior de los grupos, ya que, a partir de ese recurso se reclama, al visibilizar el conflicto y por inversión, exclusividad o preferencia. La crítica estética que se realiza bajo el estigma de “grasa” recae sobre la figura de Sandro, pero una inconsistencia al momento de explicar las causas hace latente una imposibilidad de descripción de esa categoría.

El capítulo cinco estuvo dedicado al discurso de los hombres fanáticos de Sandro, en donde encontramos diferencias en cuanto a la práctica de consumo, no así en cuanto a la valoración del cantante, ya que la continuidad marcada aparece en el reconocimiento del artista como un modelo a seguir, tanto como hombre de valores como un ejemplo de seducción. La identificación estética aparece, aunque también la vergüenza del gusto por ese consumo ante un relato que entiende a Sandro como un producto dirigido al público femenino. Al igual que en el discurso de las fanáticas históricas, la simetría desde la práctica personal estructura una continuidad en el fanatismo y la admiración; y también el significante “barrio” como constituyente de una autenticidad también ligada al inquebrantable discurso de un artista que hacía énfasis en ese punto de retorno por sobre la sincronía de la fama. También, al igual que en el relato las mujeres, la categoría de “grasa” aplicada a Sandro es entendida como un estigma pero, nuevamente, bajo una imposibilidad de explicación.

En el último capítulo se abordaron los usos y consumos del público sobre la producción musical y cinematográfica de Sandro: vimos que, si el uso de la música funciona como una operación de identificación personal, en el cinematográfico prevalece la operación de reconocimiento al cantante.



Observamos asimismo que la valoración sobre la producción musical no admite fisuras, lo que no sucede en el relato en relación a la cinematografía del cantante. Por último introdujimos las variables que aparecieron en los apartados anteriores y relacionamos las categorías.

Este recorrido por el universo sandreano nos ha permitido observar ciertas diacronías en torno a un fenómeno que, en el suburbio del sentido, se manifiesta resistente ante un relato que en su afán de *populismo sin pueblo* convierte en mito permitido a una figura “popular”. Figura que con el tiempo se fue reconfigurando según ciertos ejes articuladores de un discurso en donde prevaleció, como factor determinante afirmativo, la trayectoria del artista, pero con el estigma del cambio corporal como marca de épocas que devino en una interpretación estética y clasista sobre un fenómeno entendido como “grasa”. Ese discurso positivo, que no admite fisuras, omite por posición la legitimación de un público que no se estructuró a partir de una *fascinación histérica e irracional* por los atributos físicos del cantante: lo hizo mediante la admiración a los valores de Sandro –estos, a su vez, articulados a partir de un discurso que retoma la moral de barrio como punto de salida y de retorno–, sobre la base de la autenticidad y la simetría, que en la práctica se traduce en una configuración de identidades a partir del consumo musical (y también cinematográfico); pero también –en el caso de los fanáticos históricos– desde una relación personalizada con el cantante, que se convierte en un punto de llegada, en una legitimación de ese consumo y también de esa configuración identitaria, a partir del mismo productor.

## **2. Reconfiguraciones en torno a la categoría “grasa”**

Hemos partido de una hipótesis: el relato estatal, al revalorizar las prácticas subalternas entendidas como “negras” –aquellas relacionadas con un público popular que invierte el estigma por posición y construye una identidad resistente– reconfigura por omisión la categoría de “grasa”, también referida a un público popular pero cuyo consumo musical posee una fuerte carga peyorativa que es invisibilizada por ese discurso; y son esos públicos aquellos que no son interpelados por la categoría, considerada como “inferiorizante”.

Sobre este supuesto hemos construido nuestro trabajo, pero también sobre el interrogante de la reconfiguración de Sandro en mito, fundamentalmente a partir del discurso mediático, que contradice tanto la definición como la práctica actual, en relación a sus públicos: actualmente Sandro es valorado como un “ídolo popular”, relato que no admite fisuras en torno a la construcción del artista, pero excluye de esa legitimación a sus fanáticos, quienes son explicados desde la dimensión heteronormativa, etaria e irracional erótica; aunque sin que ello signifique un gesto resistente o legitimado. Por el contrario, sobre esos fanáticos se construye un estigma que termina de clausurar el relato sobre Sandro, sobre el cual se erige “el horizonte recurrente de las clases dominantes argentinas: el populismo sin pueblo” (Alabarces, 2012: 124).

Hemos visto en este trabajo que la categoría de “grasa” reclama su definición analítica. O, en realidad, quienes lo hacen son aquellos públicos sobre los cuales recae –lo que se considera como– el estigma. Las inconsistencias en las explicaciones solamente permiten un hilo común: la canción melódica, entendida como consumo feminizado, se estructura a partir de la categoría de “grasa” con el objetivo de inferiorizar esos consumos por contener en el discurso un relato del amor que no acepta *un compromiso*

*social* que, al parecer, legitima otros productos musicales, tanto aquellos provenientes y consumidos por un sector social históricamente legitimado como lo son las clases medias, intelectuales o altas; como también, desde la inversión positiva que realiza el kirchnerismo, los consumos ligados a las clases sociales entendidas “marginales”. Esto tiene una doble significación: por un lado, que los consumos musicales melódicos asociados al género femenino son inferiorizados, como mencionara Spataro<sup>113</sup>, y por otro, que el relato del amor, entendido como opuesto al del compromiso social, también es un factor inferiorizante de los productos y los públicos que los consumen.

Entonces, por un lado, el gesto conservador de los medios masivos que significa adoptar una figura popular de quien se captan algunos elementos, tanto como lo son la trayectoria con un público incondicional –entendido primordialmente por el beneficio económico y el dato cuantitativo de la cantidad de salas llenas–; un elemento erótico apropiado desde la matriz del pasado como un discurso transgresor hacia una sociedad que ya no existe; y la potencia de la muerte como factor de clausura (aunque sin obviar la inferiorización o invisibilización sobre la cual es entendido ese público), se traduce en una respuesta a los fenómenos populares actuales reivindicados por el relato estatal, es decir, una “venganza de clase” (Semán, 2006)<sup>114</sup>.

Mientras que, a partir de la exclusión de esos consumos musicales desde el relato estatal kirchnerista, que erige su fuerza a partir de reconfigurar identidades resistentes visibilizando a los sectores subalternos, se exterioriza un conflicto de legitimidades dentro de un mismo público popular. Esto nos obliga a replantearnos las prácticas articuladas a partir de una definición de “lo popular” entendido únicamente como aquello que resiste a partir de la visibilización discursiva del conflicto de clases, y preguntarnos si esa categoría verdaderamente interpela democráticamente a esos públicos, entendidos en su espectro más abarcativo.

No será nuestra labor responder algo que, al menos en esta tesina de grado, no nos corresponde, pero aportaremos una pista: cuando hablamos de democracias, el discurso del *amor por el amor mismo* es adoptado por públicos subalternos que reclaman tanta legitimidad como cualquier otro desde las prácticas, usos y consumos del producto, pero fundamentalmente a partir de la puesta en valor de un discurso que se construye a través de significantes vinculados a la autenticidad, la simetría y el romance. Porque es allí en donde ese público encuentra la legitimidad perdida más allá del horizonte del relato estatal y por fuera de la inferiorización sobre la cual son entendidos desde el discurso de los medios de comunicación. Es allí en donde son visibilizados, en donde son legitimados: precisamente en el momento en que Sandro, ese ídolo que conquistó América, les dice a sus “nenas” que *“París se arrodilla ante ti aunque seas del barrio y tengas las manos llenas de detergente”*.

---

<sup>113</sup> Al referir a la crítica dominocéntrica (Grignon y Passeron, 1991) que recae sobre las canciones de Arjona y el gusto de su público, Spataro (2011) sostiene que “sus consumidores/as serán entendidos, en términos de Hall, como ‘tontos culturales’ en tanto que su actitud pasiva no les permitiría advertir la mala calidad de lo que eligen” (p21-22)

<sup>114</sup> Utilizamos la definición de Pablo Semán (2006), que refiere a una “venganza de clase” de los “rockers de clase media”, luego del incendio de Cromañón, hacia los exponentes del rock chabón. Según el autor, ellos “desafiaron la hegemonía” de esos rockers (p76). En ese sentido, retomando el objeto de estudio que nos convoca -y si consideramos que el relato estatal visibiliza esa cultura “negra” sobre la cual recae un estigma clasista y etnográfico desde el discurso dominante de la prensa-, retomar y reivindicar a una figura –sin su público– propio de los sectores populares pero en donde no hay gestos interpretados como politizados, o que visibilizan un conflicto clasista, nos remite a esa venganza de clase propio de las elites dominantes que captan un producto musical de los sectores populares y lo reinterpreta como “lo que los argentinos queremos ser”.

## BIBLIOGRAFIA

- Alabarces, Pablo** (1993): “Líneas para trazar un campo”, en *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- (2012): “Gitanos y bombachas”, en *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (2012): “El espejo de lagente”, en *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (septiembre de 2012): “Transculturadas Pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas”, en *Cultura y Representaciones sociales*, volumen 7 N° 13, México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.
- (2014): “Música y Patria (o sobre cómo el Estado narra cantando, aunque desafine)”, en AA.VV.: *Músicas Populares e Imaginarios de Nación*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo (EDIUNC), (en prensa).
- Adamovsky, Ezequiel** (2012): “El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un *ethos* nacional” en *Anuario de Historia de América Latina*. Buenos Aires: BV
- Bajtín, Mijail** (1987): “Introducción. Planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- Borda, Libertad** (2012): “El fanatismo como fondo de recursos”, Capítulo 3 de *Bettymaníacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas*. Tesis doctoral Facultad de Ciencias Sociales UBA. Inédita.
- Burke, Peter** (2000): “La historia como memoria colectiva”, en *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza editorial.
- Colón Zayas, Eliseo** (2009): “¿Pensar lo latino? Bitácora para una presentación” en Colón Zayas, Rector (coords.): *Gusto Latino*. Buenos Aires: La crujía.
- De Certeau, Michel** (1999): “La belleza de lo muerto: Nisard”, en *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- De La Peza, María del Carmen** (2001): “La canción de amor: retórica de lo amoroso y constitución de la memoria colectiva” en *El bolero y la educación sentimental en México*. México D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- Del Mazo, Mariano** (2009): *Sandro, el fuego eterno*. Buenos Aires: Aguilar.
- Frith, Simon** (2001): “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces, f. (org.): *Las culturas musicales. Lectura de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Garaventa, Olga** (2013): *Sandro íntimo*. Buenos Aires: Planeta.
- Ginzburg, Carlo** (1981): “Prefacio”, en *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnick.
- Gravano, Ariel** (2005): “Espacio, cultura y grupos en los barrios del urbanismo central” en *El barrio en la teoría social*. Buenos Aires: Espacio

**Grignon, C. y Passeron, J.** (1991): “Dominomorfismo y dominocentrismo”, en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**Guiñazú, Graciela** (2004): *Sandro, el ídolo que volvió de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la orilla.

**Hall, Stuart** (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica.

**Illouz, Eva** (2012): *Por qué duele el amor*. Buenos Aires: Katz.

**James, Daniel** (1990): “El peronismo y la clase trabajadora, 1943–1955”, en *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946–1976*, Buenos Aires: Sudamericana.

**Laclau, Ernesto** (2011): “La denigración de las masas”, en *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica

**Martín Barbero, Jesús** (1983): “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México, agosto.

————— (2009): “Los laberintos del gusto” en Colón Zayas, Rector (coords.): *Gusto Latino*. Buenos Aires: La crujía.

**Semán, Pablo** (2006): “Vida, apogeo y Tormentos del Rock Chabón”, en *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires: Gorla.

**Spataro, Carolina** (2011): “¿‘¿Dónde había estado yo?’ un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona”. Tesis doctoral Facultad de Ciencias Sociales UBA. Inédita.

**Spataro, C. y Silva, M.** (2008): “Cumbia nena. Letras, relatos y bailes según bailanteras” en Alabarces, Rodríguez (coords.): *Resistencias y mediaciones*. Buenos Aires: Paidós.

**Suarez, Darío** (1997): *Sandro, el ídolo*. Buenos Aires: Booket.

**Thompson, Edward** (1981): “Lucha de clases sin clases”, en *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona: Cátedra.

#### Artículos periodísticos:

**Billotto, Dardo** (7 de febrero de 1982). El mito que quiso ser popular. *Diario El País*, p34

**Braceli, Rodolfo** (1980) “Sandro: 'Tener muchas mujeres es fácil, mantener una es difícil’”. *Revista Siete Días*, 31–33.

**Caparrós, Martín** (7 de enero de 2010). El mejor argentino. *Diario Crítica*. Recuperado en: <http://www.criticadigital.com/index.php?secc=nota&nid=35636>

**Fernandez Díaz, Jorge** (5 de enero de 2010). De pecador a hidalgo. *Diario La Nación*. Recuperado en <http://www.lanacion.com.ar/1218526-de-pecador-a-hidalgo>

**Herce, H., Ruffo, E., Plaza, G.** (16 de octubre de 1998). Sinónimo de Leyenda. *Diario La Nación*. Recuperado en <http://www.lanacion.com.ar/114375-sinonimo-de-leyenda>

**Micheletto, Karina** (15 de marzo de 2004). Sandro volvió a mostrar en escena todos los trucos de un viejo palpitar. *Diario Página/12*. Recuperado en <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32659-2004-03-15.html>

**Pazos, Luis** (18 de noviembre de 1990). Las fantasías hechas realidad. *Suplemento Espectáculos, artes y estilo, Diario Clarín*, p 2–3

**Pintos, Víctor** (8 de enero de 1994) Sandro en Mar del Plata: un clásico. *Diario Página/12*, p36

**Pretarca, Julio** (1981). Sandro: además de cantor, filósofo. *Revista Semana*, 30–33

**Puyo, Héctor** (13 de marzo de 2004). Se cumplió “la profecía”: las mujeres deliraron por Sandro. *Agencia Nacional de Noticias Télam*. Archivo.

**Walger, Silvina** (11 de julio de 1990). Sandro querido la TV está contigo. *Diario Página/12*, p23

**Zamora, Pablo** (28 de febrero de 1999). Sandro, el ídolo imbatible. *Diario Clarín*. Recuperado en <http://edant.clarin.com/diario/1999/02/28/c-00701d.htm>

Sin firma, (4 de diciembre de 1983) Un salvaje llamado Sandro. *Diario Crónica*, p25

Sin firma, (1988) Y todavía tiene fuego. *Revista Gente*, 70–73

Sin firma, (8 de septiembre de 1988). Sandro versus Mercedes Sosa. *Revista Gente*, 55.

Sin firma, (1990) Sandro del sur. *Revista Viva*, p12

Sin firma, (16 de mayo de 1993) Sandro: una noche al rojo vivo. *Suplemento Espectáculos, arte y estilo, Diario Clarín*, p7

Sin firma, (4 de julio de 1993) Sandro: una noche al rojo vivo. *Suplemento Espectáculos, artes y estilo, Diario Clarín*, p 6–7

Sin firma, (16 de noviembre de 1993). Sandro abrazó el Ace de Oro abrazado por Pappo Napolitano. *Agencia Nacional de Noticias Télam*. Archivo.