

Figuraciones de la argentinidad: la representación del chanta en el cine argentino y su configuración en las artes narrativas.

Autor:

Rodríguez Riva, Lucía

Tutor:

Piedras, Pablo

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado

Doctorado en Historia y Teoría de las Artes
Secretaría de Posgrado | Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**Figuraciones de la argentinidad: la representación del chanta en
el cine argentino y su configuración en las artes narrativas**

Tesista: Lic. Lucía Rodríguez Riva
Director: Dr. Pablo Piedras
Co-director: Dr. Martín Gonzalo Rodríguez
Agosto 2022

Índice

Presentación y agradecimientos.....	5
Introducción	7
Estado de la cuestión	10
Definición de chanta	11
Un universo de tipos cercanos	19
Antecedentes	21
Marco conceptual	23
Historia del cine: puntos de partida	23
Teoría y crítica de la cultura	25
Imagología y estereotipo.....	26
Tesis a sostener	28
Organización y metodología de la tesis	30
Capítulo I El chanta: la configuración transmedial del estereotipo.....	34
Literatura: realismo y picaresca	36
Tradiciones de consumos: algunas recurrencias	36
Realismo y picaresca.....	40
El aprendizaje de la simulación: El juguete rabioso y “Toribio Torres, alias Gardelito” ..	46
Las publicaciones gráficas: un sitio privilegiado para el chanta	49
Los personajes.....	50
Avivato y “la apoteosis del saber práctico”	52
El Gordo Villanueva: las letras que llevaron a Porcel al cine.....	57
Teatro: el sainete tragicómico y el personaje inmoral	60
El personaje inmoral: la forma teatral del chanta	62
Actores populares en la constitución del cine clásico argentino.....	65
Conclusiones del capítulo	71

Capítulo II | El chanta en los años sesenta: la influencia de la comedia a la italiana, entre la modernidad y el neoclasicismo 73

Recepción del cine italiano en los cincuenta: la importancia de la comedia	75
Comedia a la italiana: una forma de ver el mundo	83
Textualidades afines: comedias italianas y argentinas	85
Títulos: creación de mundos afines.....	88
Idea argumental recurrente	90
Tipo de personajes: bandas de varones	91
Espacios: en los límites indiferentes	97
Signos de la modernidad	101
Mirada política	107
Conclusiones del capítulo	111

Capítulo III. El chanta, los actores populares y la plataforma televisiva: una alianza simbiótica 113

Actores populares, estrellas cinematográficas, figuras televisivas	118
Alberto Olmedo: el actor oportunista	123
Grotowski y Stanislavski: los actores frustrados	127
La apoteosis del chanta	132
Ricardito: el set en contrapicado	136
El chanta favorito	140
Ricardo Darín, o un argentino cualquiera	145
Conclusiones del capítulo	152

Capítulo IV. Chanta y política: una relación promiscua 154

Moral y política	155
<i>Así es la vida</i> : el político que se sentaba en la mesa (chica)	162
Ni simpatía, ni inocencia: chanta y perspectiva social	168
Los inundados	170

Alias Gardelito	174
Los burócratas sindicales	178
El pícaro deleznable	183
Conclusiones del capítulo	186
Conclusiones.....	188
Referencias bibliográficas	192
Corpus filmográfico	208
Otras películas referidas.....	210
Apéndice de imágenes	211

Presentación y agradecimientos

El germen de esta tesis se encuentra hacia el final de mi trayectoria de grado, la licenciatura en Artes que realicé en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Durante la cursada del Seminario de metodología de la investigación, debía armar un proyecto y quise trabajar sobre una película que me había fascinado –como a tantos otros– en mi adolescencia: *Nueve reinas*. (Con los años, incluso recordé haber presenciado el rodaje de alguna escena en Puerto Madero, cuando me dirigía a las clases de gimnasia del secundario.) La cuestión que me planteaba la docente era: ¿cómo incluir el filme en un determinado desarrollo histórico, o bien, en un problema más complejo? No podía ser la única película de su tipo. Efectivamente, no lo era. Lo que en ese entonces no podía imaginar era las líneas que abriría esa inquietud inicial, cómo se enriquecerían esas preguntas y hasta dónde me conducirían. Casi simultáneamente, ingresé como adscripta a la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino. Encontré allí las herramientas y el ámbito propicio para amplificar y complejizar ese primer proyecto, que se convirtió en la presente tesis.

Pude dedicarme a esta investigación gracias a una beca interna del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Afortunadamente, formo parte de las generaciones que pueden desarrollar su carrera gracias al fortalecimiento de las políticas públicas destinadas al desarrollo científico. Los espacios desde los cuales llevé a cabo esta pesquisa fueron el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” y el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, ambos pertenecientes a la Facultad de Filosofía y Letras.

Mi formación constante como docente en la cátedra mencionada anteriormente, junto a la de Historia del cine argentino (Departamento de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes) fue sin dudas uno de los mayores insumos para lograr esta tesis. Es por eso que mis Maestros han sido un faro: Ricardo Manetti, María Valdez, Héctor Kohen. Con ellos aprendí a pensar en términos de “cine latinoamericano”, a construir la historia *desde* las películas y a trazar los complejos y apasionantes caminos de las culturas populares. Me brindaron un fecundo ámbito de aprendizaje y, a la vez, me ayudaron a desplegar mi propia mirada.

También en ese grupo –aunque no solamente– debería incluir a Pablo Piedras. Él ha leído todo lo que escribí sobre cine argentino, desde la monografía que realicé siendo alumna, hasta esta tesis, incluyendo artículos y capítulos sobre los más variados temas. Sus lecturas rigurosas, cuestionadoras y detallistas han sido siempre un aliciente y me convirtieron, en buena medida, en la investigadora que soy actualmente. Pablo tiene la capacidad de impulsar mis ideas cuando

las ve apenas insinuadas. Además, su compañerismo –especialmente en los diez años compartidos en la misma cátedra– y su inmensa generosidad son dos atributos que no suelen encontrarse con tanta magnitud.

El codirector de esta tesis, Martín Rodríguez, ha sido un gran motivador. Nos conocimos al inicio de este trayecto y por eso le agradezco haber confiado en mí y en mi tema. Sin su perseverancia no hubiese conseguido la beca que me permitió realizar esta tesis. Su estímulo constante –con su buen talante– fue muy importante para calmar mis incertidumbres.

Otros colegas se cruzaron en este camino. Con Marina Díaz López realicé una clínica de tesis en 2017, a través de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), que me sirvió para consolidar una primera etapa. Marcela Visconti, azarosamente, estuvo desde aquel boceto primigenio, cuando la abordé en un pasillo de Puan porque sabía de su tema de doctorado. Años más tarde, leyó uno de mis artículos y compartimos una charla sobre mi tesis. La lectura de ambas investigadoras, sus devoluciones y su tiempo de escucha fueron muy valiosos para mí. Lior Zylberman apoyó mi presentación a CONICET y me acompañó durante el primer tramo como becario. Con Dana Zylberman hemos compartido mutuas presentaciones en encuentros científicos y, además, es una lectora habitual de mis manuscritos.

Sin dudas, los acervos documentales fueron espacios en los que esta investigación se nutrió copiosamente. La dedicación y conocimiento de quienes allí se ocupan siempre vuelven estos lugares mucho más acogedores. Por eso agradezco a los trabajadores de la biblioteca de la Escuela de Cine y Experimentación Cinematográficas (ENERC), en especial a Adrián Muoyo y a Julio Artucio, quien me ayudó con la búsqueda de materiales para el segundo capítulo particularmente. También al personal de la biblioteca del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” y del Centro de Historieta y Humor Gráfico Argentinos (Biblioteca Nacional), donde me encontré con José María Gutiérrez y Judith Gociol. En la Academia de Lunfardo fui recibida por Marcos Blum, quien no solo me asistió, sino que me regaló un chocolate para endulzar la visita.

Finalmente, quisiera agradecer a mis papás, José y María Rosa, por incentivar me en cada momento de mi vida a alcanzar aquello que me proponía. A través suyo marcha también el agradecimiento a mi familia, especialmente a mis abuelas.

A mis amigos, por todos estos años acompañándonos.

Por último, esta tesis está dedicada a Jose y a Martín Tonatiuh, que son mi sostén cotidiano. Ellos hicieron que todo fuera más fácil, especialmente el tiempo de cuarentena que vivimos durante la pandemia. Por el amor y la alegría que compartimos cada día, porque mi vida es mejor gracias a su presencia.

Introducción

“¡Estamos rodeados de chantas!” dice Argentino “el Flaco” (Norberto Aroldi) en la película *Los chantas* (José Martínez Suárez, 1975) cuando descubre que el odontólogo al cual había hurtado la billetera tenía menos dinero del que detallaba. Esta aparente proliferación de los chantas en sus múltiples versiones apunta a la pregunta que dio origen a esta pesquisa, referida a qué lugar ha ocupado históricamente la representación de este personaje en el cine argentino, y también cuál ha sido su alcance e influencia. Si bien el área de estudios en la que sitúo esta investigación es el cine, ubico el objeto en el marco de una industria cultural¹ donde se articulan el teatro, la literatura popular, la radio, los medios gráficos y la televisión, con vectores que se dirigen tanto en sentido interno como externo. Esto significa que, aunque observo detenidamente las relaciones propias de los medios autóctonos, también resultan cardinales los nexos que se establecen con producciones provenientes de otros países, en especial, de España e Italia. Ello remite al carácter inherentemente transnacional del cinematógrafo: su capacidad de atravesar fronteras a través de mecanismos de producción y de escritura similares. Imágenes y sonidos afines se crean y proyectan en diversas partes del mundo; sin embargo, la manera en que se modulan con las tradiciones nacionales es una cuestión a examinar en cada caso.

Sin dudas, la expresión máxima del “chanta” se encuentra en la cultura de masas, en la medida en que este ha sido un carácter privilegiado para la representación de los sectores populares urbanos, puesto que posee una productividad semántica inmensa. A su vez, la relación con modos de actuación del teatro y cine italianos ha sido clave para la configuración del prototipo nacional. Considero que a pesar de encontrarse en forma “latente” durante el denominado período clásico-industrial del cine nacional, el apogeo del chanta se halla entre fines de los cincuenta y hasta los setenta, en relación con cambios específicos dentro de la cinematografía (la transformación en los sistemas de producción y los modelos de representación), así como también en la serie social. Es entonces cuando se modifica la mirada sobre el personaje y su lugar en las tramas: deja de ocupar roles secundarios y frecuentemente se convierte en protagonista. Pero el cambio sustancial que observo en este período ocurre con la manera en que se adopta o que se presenta su cosmovisión. Es así que el chanta ya no queda “entrampado” dentro de la buena moral burguesa, sino que hay un resquicio para aceptar su ética, ya sea se lo juzgue o se lo celebre. Esto es así porque su modo de accionar evidencia otros comportamientos fuera de la moral e hipocresía (por ejemplo, a través de su “equiparación” con

¹ Para la definición de este concepto, sigo a Octavio Getino: “el núcleo básico de estas industrias consiste en transformar contenidos culturales en valor económico, correspondiéndoles como función específica la mercantilización de lo simbólico” (2009, 13).

los hombres formales, de negocios), lo cual abre un resquicio para cuestionar el funcionamiento de la sociedad de modo transversal. El chanta, aunque no se encuentre exento de responsabilidad individual, es un prisma a través del cual se observan de maneras muy diversas los desajustes, desigualdades e injusticias que produce la modernización económica en una sociedad capitalista-burguesa.

Como señalé, la vinculación entre el chanta y el cine argentino pareciera ser consustancial con el desarrollo industrial de este último, en la medida en que fueron los actores populares quienes dieron carnadura audiovisual al estereotipo y, a la vez, quienes fueron vehículos para la masividad de la incipiente factoría. Como una estrategia económica (por su valor de estrellas), pero también cultural (debido a la sintonía que generaban con los públicos y, por lo tanto, su convocatoria) los cómicos estuvieron presentes desde el inicio del período sonoro. Luis Sandrini, Pepe Arias, Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Miguel Gómez Bao – por citar los más notables– se encargaron de llevar la picardía a la pantalla. Sus personajes, si bien no siempre necesariamente chantas, poseían algunas de las características más notables del tipo: el semblante risueño, la peculiar y poderosa labia, la habilidad para engatusar a otros y sacar algún provecho (generalmente con un buen fin, siempre sin ejercer un daño importante) y, sobre todo, la pertenencia a las clases populares. Muchas veces operaban como personajes secundarios (por ejemplo, Pepe Arias en *Puerto nuevo* [Luis César Amadori y Mario Soffici, 1935], Miguel Gómez Bao en *Madreselva* [Luis César Amadori, 1938], Parravicini y Lusiardo en *La vida es un tango* [Manuel Romero, 1939]) estableciendo así una visión alternativa a la del protagonista, que se regía por una ética burguesa. En algunas ocasiones, podían ser el eje de la historia, como ocurre en *Riachuelo* (Luis José Moglia Barth, 1934) o *Chingolo* (Lucas Demare, 1940), ambas protagonizadas por Luis Sandrini. En estos casos, las películas resultan celebratorias de su accionar –debido a la comicidad que causan las vivezas del personaje–, aunque las resoluciones devuelven la historia a la lógica hegemónica, donde los valores asociados a los negocios, la propiedad privada y el trabajo honrado son dominantes. No obstante, estos casos que desarrollan lo que Matthew Karush (2013) denominó una “moral alternativa” operan como antecedentes necesarios del viraje que se producirá hacia los años sesenta. Con una fuerte presencia en la década de los treinta, en función de la *quasi* sinonimia con los “actores nacionales” (Pellettieri, 2001) en la pantalla, el chanta quedó establecido como uno de los principales estereotipos asignados a las clases populares urbanas, con un sentido celebratorio, y asociado generalmente a los universos cómicos.²

² En las décadas de los cuarenta y cincuenta permanece como un tipo más, ajustándose a las narrativas que toman preeminencia en aquellas décadas, cuando la comedia en torno del cómico principal es dejada a un lado por formas

Durante la década de los cincuenta, el cine italiano –y, particularmente, la *commedia all'italiana*– cobró una importante presencia en las pantallas porteñas. La habilidad de sus cómicos y los mundos representados por ellos establecían una especial sintonía con los públicos locales. A su vez, son estos años los del proceso de transición hacia un cine moderno, que se distingue por formas de producción diferentes a las del sistema industrial (en franca crisis) y por indagar otras posibilidades del lenguaje cinematográfico. Para algunos de los realizadores de este nuevo cine (como Fernando Birri, José Martínez Suárez, Rubén Cavallotti), el italiano fue una referencia importante. Así es como entre la década de los sesenta y los setenta se observa un corpus filmográfico donde el chanta ocupa el lugar primordial, en películas que se alejan de la lógica narrativa imperante durante el período clásico. Estos filmes despliegan una visión de mundo alternativa a la de las comedias familiares predominantes, exponiendo la fragilidad de una sociedad que había avanzado en su modernización económica y social, pero dejando a amplios sectores sin posibilidades de insertarse. De este modo, el chanta sintomatiza ansiedades propias de los sectores populares en aquel entonces. Formulados a partir del cuerpo de actores populares, los ecos que estos cómicos producen sobre aquello representado reverberan a nivel de puesta en escena, donde los mecanismos de evidencia del lenguaje cinematográfico se utilizan en pos de desmontar un estado de situación frágil, inestable, con un referente social muy cercano. Con propuestas estéticas diversas y matices distintos en relación al estereotipo, me refiero a películas como *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), *El negocio* (Simón Feldman, 1959), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *Convención de vagabundos* (Rubén W. Cavallotti, 1965), *Flor de piolas...!* (Rubén W. Cavallotti, 1967) y *Los chantas*. En estos largometrajes el chanta se sitúa en el centro de la escena y su lógica de comportamiento organiza el relato, desplegando espacios sociales donde sus artimañas tienen efectos prácticos concretos que se deslindan de la racionalidad y moral burguesas.

El relevo generacional fue tomado más adelante por la televisión, donde los cómicos populares continuaron recurriendo al estereotipo. Inclusive, en algunos casos, su asociación con el chanta sirvió como plataforma para su popularidad. Los casos de Alberto Olmedo y Ricardo Darín, de formas muy distintas, permiten observar cómo sus figuras públicas usufructuaron el beneplácito de los grandes públicos con el personaje para potenciar sus carreras, en los años ochenta y noventa.

más sofisticadas del guion y la puesta en escena. Algunos ejemplos de aquel entonces son *Avivato, el rey de los vivos* (Enrique Cahen Salaberry, 1949) –caso que será examinado en el capítulo I, por su relación con la historieta homónima– y *Como yo no hay dos* (Kurt Land, 1952), donde está encarnado por Pepe Iglesias, o bien en *Romeo y Julita* (Enrique Carreras, 1954), por Esteban Serrador (que ya no es estrictamente un “actor popular”).

En función de lo señalado hasta aquí, las principales cuestiones a examinar por esta tesis son:

a) La formalización de una definición sobre el “chanta”. Para ello he rastreado la noción en fuentes ligadas al lunfardo, a la vez que organicé series entre productos de la industria cultural (incluyendo obras literarias, teatrales, del humor gráfico, cinematográfica y televisivas), en función del acercamiento al estereotipo.

b) La relación entre el chanta y los actores populares, en tanto estos fueron los intérpretes que compusieron mayoritariamente al personaje. El vínculo con el público y los efectos de su actuación son aspectos fundamentales para comprender la pregnancia y efectividad del estereotipo.

c) Los momentos prominentes del chanta en el cine. Los años sesenta como el período de mayor presencia. Su inscripción en películas ligadas al cine moderno y a la reconversión industrial, donde su rol se reconfigura como síntoma de las desigualdades propias del proceso de modernización.

d) Las implicaciones políticas del estereotipo. En la medida en que el chanta se asocia a lo plebeyo ofrece alguna posibilidad de resistencia a la lógica burguesa dominante, al tiempo que se constituye en un prisma para refractar las falencias morales de la sociedad en su conjunto. En un sentido equivalente opera cuando aparece ligado a la política y vinculado con prácticas corruptas.

Estado de la cuestión

A pesar de conformar un vocablo absolutamente frecuente para los argentinos, de constituir una imagen a la que se hace referencia habitualmente, el chanta casi no ha tenido abordajes desde la academia. A diferencia del gaucho, que ha funcionado como emblema de la argentinidad (Adamovsky, 2019), el chanta constituye una figura mucho más evanescente, lo cual complejiza su definición. Primero, no posee la corporeidad e la iconografía que caracteriza al gaucho (aunque sí puede identificarse una construcción icónica general, como demostraré). Segundo, no pareciera tener un origen ni un devenir demasiado claros. En este sentido, es una figura escurridiza. “Chanta” es un término tan coloquial y cotidiano para quienes nacen en estas tierras, que su significado parecería evidente. Sin embargo, no lo es tanto. Justamente sus múltiples usos logran que abarque una variedad de modalidades e intenciones, lo cual complejiza su circunscripción a una definición taxativa. Su valoración es cambiante, puede ser tanto positiva

como negativa, con gradaciones intermedias.³ Como podría encontrarse en todas partes y en diversas medidas (se puede ser “un poco” chanta), finalmente puede no estar en ninguna. Por lo tanto, el primer objeto a delimitar por esta tesis es la concepción de “chanta”. Se trata de un término que forma parte del lunfardo rioplatense, esto es:

un repertorio léxico constituido por voces y expresiones populares de diversa procedencia utilizados en alternancia o abierta oposición a los del español estándar. (...) Básicamente un conjunto de *términos afectivos*, cuya función primordial es traducir o representar, en declarada rebeldía, el mundo que rodea al hablante, con su universo de acciones, objetos y sentimientos (Conde, 2017, p. 2-3).

Las publicaciones de Julio Mafud (1965), Domingo Casadevall (1967) y José Ferrari (1977) permiten aproximarse al problema y son leídas a su vez como síntomas, puesto que fueron publicadas durante el período considerado de auge (décadas de los sesenta y setenta). A continuación, plantearé una definición del objeto de estudio de esta tesis.

Definición de chanta

A partir de materiales hallados en la Academia del Lunfardo es posible trazar un recorrido, encontrando pistas en diversas discusiones y publicaciones. En función de una disputa jurídica,⁴ José Gobello publicó una “Defensa de *chanta*” (1974). Ese artículo pretendía ser una respuesta al fallo que había condenado al guionista y productor televisivo Hugo Moser:

un *chanta* no es un ignorante total, sino un individuo que trata de aparentar mayores conocimientos que los que posee realmente, pero de los que no está totalmente desprovisto; ni un deudor irredimible, sino un individuo que a veces contrae deudas mayores que las que realmente puede pagar. En uno y otro caso, además, suele proceder con cierta solemnidad, con cierto empaque que incluyen el sombrero Orión,⁵ el portafolios y la chequera pronta (Gobello, 1974, p. 60–61).

³ En 1971 el uso del vocablo había derivado en una disputa judicial: “La Cámara del Crimen, Sala II condenó a un productor de televisión, Hugo Moser, argentino, de 44 años, casado, a seis meses de prisión en suspenso, y al pago de 10.000 pesos moneda nacional, como autor del delito de injurias contra un letrado a quien calificó de ‘chanta’. La Razón, 5-7-1971” (citado en Ferrari, 1977).

⁴ Ver nota anterior.

⁵ El sombrero de Orión era un “sombrero de fieltro de hombre, con ala ribeteada y arqueada para vestir (fue muy utilizado por estafadores y defraudadores para aparentar solvencia y distinción. Se llamó también sombrero de cagador)” (“Orión”, s/f).

La ambivalencia está en la base del término, así como también la impostura a partir de la vestimenta. El *Diccionario de argentinismos* (De Santillán, 1976)⁶ ofrece una definición esquemática que permite luego complejizarla. Se afirma que el vocablo “chanta” proviene del genovés *ciantapuffi* (también empleado aquí) y se utiliza para designar a aquellos sujetos que, por un lado, eluden los esfuerzos laborales y, por otro, contraen deudas que no pagarán, lo cual necesariamente implica una serie de artimañas que deben llevar a cabo para cumplir estos fines (ídem, p. 133). Oscar Conde rescata la expresión entre los genovesismos que han permeado el español rioplatense y sintetiza su significado como “persona poco confiable” (2016, p. 87). Pero el término había sido fuente de debate la década de los setenta. En un curioso artículo titulado “¿Es Ud. un chanta, por ventura?”, publicado llamativamente en la revista de la DGI (Dirección General de Impuestos), el catedrático Arturo López Peña interpelaba al lector: “¿se ha dado cuenta Ud. que en los últimos años circula en Buenos Aires la sugestiva profusión de la voz *chanta*?” (1971, p. 58). Al parecer, se trataba de un “fenómeno” al cual ningún porteño era ajeno. Continúa el autor:

Esta voz que nos “prestaran” los italianos prendió en nuestro medio y se llenó de un rico y variado contenido. Un *chanta* puede ser, según el contexto, la entonación y las circunstancias, un charlatán, un inconsciente, un infeliz, un tramposo, un simulador, un mentiroso, un inhábil, un idiota, un presuntuoso, un bambollero, un fanfarrón y muchas cosas más. Como se advertirá, la *insolvencia moral* en el doble sentido del vocablo –ordenación de conducta y valentía o coraje– está en la raíz de todos los significados.

Lo importante del caso es el aire zumbón que envuelve a la palabra le quita solemnidad. Hasta en su acepción más áspera e injuriosa, la alusión se descolora y deslíe, mas lo que pierde en precisión conceptual lo gana en mordacidad, en potencia de irrisión, en reproche burlesco.

(...) la palabra chanta tiene *el tono risueño* que vengo de señalar, *lleva en su seno la fuerza sancionadora de la risa* (p. 58-59, el subrayado es propio).

En esta extensa cita se condensan varios aspectos relevantes. Por un lado, la “emergencia” del término: a diferencia de otros lunfardismos de principios de siglo –frecuentes en los tangos, por ejemplo– “chanta” parece haber cobrado impulso en la década de los sesenta. Por otro lado, aparece la idea de “insolvencia moral”, que indica no tanto una falta, sino una insuficiencia. De

⁶ Diego Abad de Santillán era el seudónimo de Sinesio Baudilio García Fernández (1897-1983), un influyente escritor anarquista de origen español. Su vida transcurrió entre Argentina y España. Desde los años cuarenta, una vez instalada la dictadura franquista, se dedicó a la actividad intelectual (Tarcus, 2019).

este modo, lo propio del chanta no sería lo inmoral sino lo *amoral*. Finalmente, la “potencia de irrisión”. Este aspecto resulta central a la hora de identificar el personaje, puesto que su trayectoria en las artes está ligada fuertemente a la tradición literaria del pícaro, a diversas formas de la comedia y a intérpretes cómicos.

En la Academia del Lunfardo la delimitación del término fue objeto de un intercambio (Gobello et al., 1978). En ella, José Gobello señaló que se trata de una flexión del verbo *ciantá* (“clavar”) que procede del latino *plantere*, el cual dio también el gallego “chantar”, de igual significado. Además, se preguntó cuándo apareció la palabra *chantapufi* en Buenos Aires. Si bien sospechaba que su primer registro lexicográfico se hallaba en el *Breve diccionario lunfardo* (Gobello, 1959), recordaba no haberla oído en su hogar familiar, donde sí circulaban otras voces genovesas. Evocaba la primera escucha alrededor de 1956 y 1957, en la cárcel.⁷ Por su parte, en esa misma comunicación, Luis Aposta afirmaba que “el chanta da, generalmente, una imagen irreal de sí mismo, aparentando ser lo que no es o haciendo alarde de capacidades inexistentes” (p. 3). La intervención de Arturo López Peña retomaba algunas de las ideas centrales de su artículo antes citado, a las que sumaba la diferenciación con otros personajes cercanos.⁸ Según este catedrático, “el chanta es un ser inauténtico y frustráneo que quiere ser de pronto lo que tal vez podría ser si desarrollara laboriosamente sus condiciones naturales, si convirtiese sus aptitudes en capacidades” (p. 5). En este sentido, sostiene que “*el chanta representa una variedad específica del tipo de comportamiento inconformista, anómalo y, por ende, distinto a los tipos del delincuente y del linyera*” (p. 6, el subrayado es propio). Relaciona esta característica con el estado de “anomia” en términos de Durkheim (2007). Se trataría, entonces de un producto social. Resulta significativo que tanto Gobello, como Arturo López Peña y Francisco Laplaza hagan referencia en esta Comunicación al libro *La república de los chantas* (Ferrari, 1977) y la película *Los chantas* como obras importantes para la búsqueda de definiciones. Estas menciones señalan lo prevalente del término, que coincide a su vez con el período indicado en esta investigación como aquel en el que el personaje cobra una particular preponderancia en el cine.

⁷ La anécdota continúa: “La había escuchado en la Prisión Nacional, durante mi permanencia en ese establecimiento, en los años 1956 y 1957 (no todo mi lunfardo procede de los libros, como algunos sostienen). Y la empleé poco después, malévolamente, en una ocasión memorable. Haciendo prosa de combate titulé un suelto sobre la renuncia de un altísimo magistrado con la siguiente frase: ‘un chantapufi menos’. Esto ocurrió en 1958. Juan Perón, que estaba entonces refugiado en Santo Domingo, leyó el suelto, confesó desconocer la palabreja, gustó de ella y comenzó a utilizarla” (1978, p. 3).

⁸ Por ejemplo, el tilingo o la tilinga: “la diferencia con el chanta radica en que éste, *disconforme* como veremos, quiere ser lo que no es, en tanto que el tilingo, satisfecho consigo mismo, quiere ser lo que es”; o el farabute, que “[s]e desnuda en sus tres primeros gestos y su presencia cargante nos provoca un sentimiento de desagrado y fastidio. El chanta, por el contrario, *demora en mostrarse y su figura resulta, generalmente, simpática*” (1978, p. 4, el subrayado es mío).

Ya desde su título, el libro de José Evaristo Ferrari⁹ se presenta como una fuente significativa para esta pesquisa: *La “República” de los chantas. Primer chantuario urbi et orbe* (1977).¹⁰ Con prólogo de López Peña, el autor se dedica a organizar una “galería de chantas”. Esta supuesta república no tiene límites espaciales ni temporales precisos. Si bien el autor aclara que “no comparte la tesis de que el chanta es un producto de la sociedad argentina” –sino que se puede encontrar en las grandes ciudades o aquellas que tienen acceso a los medios de comunicación masiva–, no obstante, esta “república” se narra en tiempo presente y remite a personajes encontrados en la ciudad de Buenos Aires. El epígrafe del libro, a modo de disparador, refiere a la disputa judicial citada. A los rasgos antes señalados del personaje, Ferrari suma otras características:

El *chanta* es inauténtico. Un personaje que se ha fabricado una personalidad ficticia que se esfuerza por imponer. (...) La primera impresión que provoca el *chanta* es muy positiva. (...) Está dotado de una dosis de magnetismo personal que fascina a las mujeres e impresiona a los hombres (ídem, XIV).

Asimismo, Ferrari lo distancia del “chantapuffi” (sic) –personaje ya entonces antiguo–, dado que otorga al término un “sarcasmo histórico” y un rango que antes no poseía (por lo cual se diferencia del “aspirante a chanta”, del “chantita” y del “chantún”). Excluye a la mujer, en tanto no ha tenido acceso a la “cosa-país”, regentada por los hombres (recuperaré esta observación lateral en algunos capítulos). A su vez, también aquí se encuentran referencias a las artes masivas: “la opinión generalizada en el sentido que los orígenes del *chantismo* en la Argentina se encuentran en aquel fabuloso Gordo Villanueva” (ídem, XV). Esa afirmación remite al personaje humorístico que se originó en la revista *Patoruzú* y luego tuvo una adaptación cinematográfica, que constituyó el primer protagónico de Jorge Porcel (*El gordo Villanueva*, Julio Saraceni, 1964).¹¹ Ello dirige nuevamente la mirada hacia el cine para definir al personaje. Tras esta breve introducción, Ferrari se dedica a delimitar las veintidós especies de chanta que según él existen: el “relacionista”, el “moralista”, el “productor”, el “crítico”, el “cínico”, el “intelectual”, el “dirigente”, el “informado”, el “snob”, el “macho”, el “actor” y el influyente, entre otras. Curiosamente, todos son nombrados entre comillas –señalando quizás una

⁹ Se trata de un seudónimo, aunque no he podido identificar el nombre verdadero del autor.

¹⁰ Asimismo, por su singularidad. Los siguientes títulos dedicados al chanta se publicaron recién en 1995 (*Manual del chanta argentino*, de Pablo Granados y Pachu Peña, dos comediantes televisivos) y 2007 (*Chanta argentino* de Mario Kostzer). Los tres libros tienen un perfil cómico, están pensados como “productos editoriales” y orientados al público masivo.

¹¹ Su creador fue Luis de la Plaza. Me detengo en el análisis de este caso en el capítulo I.

separación entre los verdaderos detentores de tales epítetos y los chantas–, excepto el influyente, que abre el tomo. Como puede verse, las categorías intersecan ocupaciones con perfiles y características de personalidad. Resulta sugerente, además, la selección de profesiones. Las relacionadas con la televisión (relacionista, productor, periodista, panelista, actor) parecen las predilectas para la propagación del chanta. Por otra parte, es llamativa la aparición del “zurdo” y de la “Corporación General de Chantas (C.G.CH)”¹² –solo descrita en la última página con un dibujo–, entre otras alusiones al agitado presente histórico.¹³ Con una retórica fuertemente irónica, que emula las proposiciones científicas, el “chantuario” de Ferrari evidencia una profunda desconfianza por el pensamiento crítico en general.

En relación con esto último, es preciso señalar que una de las características fundamentales del chanta en tanto personaje se encuentra en que, si bien su accionar puede no ser completamente legal ni moralmente positivo, este suele producir empatía con el público. El chanta, habitualmente, no es juzgado por inmoral: su accionar se encuentra, más bien, en el campo de lo amoral. Su oposición al trabajo formal se transforma en prácticas que cuestionan el modelo productivo dominante. Su arte de hacer corresponde a lo que Michel de Certeau (1996) denominó “tácticas”: “un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible” (p. LI). En este terreno, los sofistas ocupan un sitio privilegiado: “tienen como principio (...) hacer que ‘la posición del más débil’ sea ‘la más fuerte’ y pretenden poseer el arte de trastornar el poder mediante una manera de aprovechar la ocasión” (ídem). En términos del chanta, este uso persuasivo del discurso se reconfigura como chamuyo. Oscar Conde sostiene que “la utilización de un lunfardismo, con todas sus connotaciones, es algo más que una rebelión contra las normas lingüísticas: implica un cuestionamiento tácito al modo en el que funciona la sociedad” (2013, p. 82). O, como explicaba David Viñas, “el lunfardo no sólo es lenguaje secreto y el idioma de los rincones, sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados” (1996, p. 122). Se trata de un tipo de personaje fundamentalmente urbano, que suele ser síntoma de las desigualdades propias del desarrollo económico-productivo en un período y espacio determinados. Sobre las ilusiones de los “empleados medios” en las grandes ciudades, Carlos Monsiváis ofrece una reflexión oportuna: “En cada una de estas historias de vida, repetidas por millones, se localiza el impulso romántico: venceré mi destino porque soy excepcional. Y el determinismo urbano se alimenta de los fracasos de los soñadores” (2012, p. 70).

¹² Denominación paródica de la Confederación General del Trabajo.

¹³ En noviembre de 1977, mes de impresión del libro, la última dictadura militar llevaba un año y medio de desarrollo. Previo a ello, los movimientos y grupos de izquierda habían tenido una fuerte presencia en la vida pública del país.

Una dificultad adicional en relación a la definición del tema de investigación es que en las películas aquí abordadas la denominación “chanta” no aparece expresamente. Ni los personajes se apodan así, apenas si lo hace la crítica (ni siquiera de forma extendida). La única excepción es, evidentemente, el largometraje *Los chantas*. Por ello busco pistas en los filmes, publicaciones periódicas, diccionarios y materiales sobre lunfardo y, fundamentalmente, en la repetición de una estructura de comportamiento que es, a mi modo de ver, lo definitorio de este personaje. Me ha interesado explorar las potencias de un vocablo muy extendido en el uso cotidiano de los argentinos para teorizar en torno suyo, puesto que en el origen de esta pesquisa está la identificación de su persistencia en los medios masivos y el interés entonces por reflexionar sobre sus significados e implicancias. Asimismo, también me preocupaba el porqué de su ambivalencia, su poder simbólico y sintético. Situar me desde el lugar del habla popular me permitió leer las producciones audiovisuales y el entramado cultural en torno suyo desde esa clave.

El chanta se relaciona estrechamente, además, con la “viveza criolla”. El sociólogo Julio Mafud (1965) dedicó un libro a este concepto. En él propone estudiar los “tipos” y “estilos de vida” de los argentinos bajo la metodología de la sociología comparada. El capítulo que dedica específicamente a la “viveza criolla” comienza con un cotejo entre el “pícaro” y el “vivo”. Mientras que el primero siempre será un “desclasado social”, un “criado”, el segundo ocupa un lugar central en su familia desde el nacimiento, por lo cual se cree “dueño de la sociedad” (ídem, p. 91-6). El origen de la “viveza” para Mafud fue una respuesta de los criollos frente al alud inmigratorio,¹⁴ una especie de reacción al sentirse en peligro por las formas de ser de los europeos frente a la cual los primeros debían mostrar su superioridad (aprovechándose de ellos). La importancia de este volumen radica en que estructuró una serie de lugares comunes como régimen de verdad y estableció así una “lógica de la argentinidad” (Venturelli, 2010). Asimismo, es significativo que haya sido publicado en 1965, con varias reediciones consecutivas: esto habla de la importancia que cobraba la reflexión sobre estos problemas por aquel entonces. En 1967 se editó también *Esquema del carácter porteño* a través del Centro Editor de América Latina.¹⁵ Según su autor, Domingo Casadevall, los argentinos “somos un modo de los españoles” aunque

¹⁴ La población de Argentina pasó de 1.737.076 a 3.954.911 habitantes entre 1869 y 1895, siendo los años de mayor afluencia 1887, 1888 y 1889 (Mozejko de Costa y Costa, 2002, p. 58). Asimismo, la pregunta sobre “lo argentino” tuvo su momento álgido en torno al Centenario (1910). A partir de la crisis del liberalismo desatada por la Primera Guerra Mundial, en la Argentina se desarrollaron las líneas de pensamiento que dominarían el escenario ideológico y político desde los treinta. Se retomaron tópicos como la raza, la cultura, el ambiente, el territorio, los “padres” como núcleo de lo nacional (Funes, 1995, p. 133–34).

¹⁵ Esta editorial, fundada en 1966, se distinguía por realizar colecciones de temas relacionados con la cultura en un sentido amplio, encargados a importantes especialistas. Además, tenían una vasta tirada orientada al público masivo, ya que eran volúmenes o fascículos muy accesibles económicamente, de venta en los kioscos de revistas.

decadentes. Los orígenes mercantilistas de la ciudad de Buenos Aires habrían impuesto el rédito económico por sobre todos los demás valores. Sobre la “viveza”, afirma que “–hija de la picardía española y hermana de la astucia y el ardid– deriva de la resistencia a la labor sistemática y agobiadora, así como del desprecio por el ordenamiento racional de la sociedad en que se vive” (1967, p. 48).¹⁶ Ambos autores –con diferentes matices– exponen una visión moralizante y pesimista sobre la sociedad contemporánea, en tanto no se ajusta a ciertos ideales de decencia. Asimismo, relacionan de diversas maneras el fenómeno con la inmigración. En función de esto último, otro aspecto que merece ser considerado es que el chanta se halla ligado en buena medida al “componente italiano” de la “argentinidad”,¹⁷ en un sentido evidente, por el origen del vocablo. Explica Conde (2017) que durante sus primeras décadas de existencia el lunfardo se nutrió intensamente de términos originarios de las diversas lenguas italianas, pero que además ese influjo se percibe no solamente en los préstamos lingüísticos sino en la incidencia en una determinada entonación y semántica que puede observarse en el habla rioplatense. Ángela Di Tullio puntualiza el alcance de los italianismos:

se sobrepusieron al español, sobre todo en palabras vinculadas a la pragmática, a las relaciones interpersonales o a la expresión de los afectos: saludos como *chau*, interjecciones como *guarda*, *atenti*, *andiamo*, *ma'sí*, *avanti*; negaciones como *minga*; fórmulas ponderativas como *de la madona* o *che te la voglio dire*.

Del campo del trabajo han quedado *laburo*, *laburante*, *laburador*, pero también su antónimo: *fiaca* (Di Tullio, 2010, p. 225).

Existe entonces toda una dimensión afectiva del lenguaje con impronta italiana referida a las relaciones personales y al ámbito laboral que aún hoy continúa plasmada en los intercambios cotidianos. Por otra parte, la recepción de la *commedia all'italiana* durante la década de los cincuenta tuvo efectos concretos en el cine argentino de las décadas posteriores. La obra de Mario Monicelli ha sido una referencia importante para directores nacionales que produjeron en los años sesenta, como José Martínez Suárez. En un sentido más profundo, lo “italiano” aparece

¹⁶ El libro se reeditó pocos años después dentro de la colección *La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo*. Entre los cien títulos que formaron parte de esa colección editada por el Centro Editor de América Latina se encuentra también *El atorrante* (Suárez Danero, 1970), un personaje popular que también evita el trabajo (amparado en “la fiaca”), aunque con diferencias significativas respecto al chanta. Se asemeja mucho más al vagabundo. El objetivo de esta importante colección “era pensar la historia y la cultura en un sentido amplio, que eludiera la mirada oficializada de los acontecimientos y mostrara otra cara de los fenómenos sociales” (Gociol, 2007, p. 133).

¹⁷ Entiendo la noción de “argentinidad” no en un sentido inmanente, sino como un constructo histórico. Amplió esta cuestión en el apartado “Imagología y estereotipo”.

como un componente disruptivo de la noción hegemónica de la argentinidad que liga este país con su “madre Patria”: España. El modelo de la identidad nacional ideado por Bartolomé Mitre (que resultó dominante al propagarse en las instituciones escolares) se fundaba en la noción de familia. La sangre aparecía como el fundamento biológico de una identidad cultural, ligando a los criollos con su ascendencia española, lo cual justificaba la posición de las clases dominantes.¹⁸

En este punto resuenan las elaboraciones de Mafud y Casadevall antes referidas. Por otra parte, la “amenaza” no solo se explicaba en términos culturales, sino que algunos sectores de la inmigración italiana de principios del siglo XX resultaron hostilizados desde las élites intelectuales en tanto favorecieron la difusión ideas marxistas y anarquistas entre las clases trabajadoras. Lo que interesa señalar aquí es que si bien el chanta está lejos de ser un personaje revolucionario, sí conserva algo del carácter rebelde de sus “ancestros” italianos, que habían venido al país trayendo nuevas ideas políticas, como el anarquismo. Por su modo de actuar, constituye un perfil resistente al sistema social en el cual se inscribe. Propone otros modos de accionar, de asociarse, y, en definitiva, otra escala de valores. En este sentido, considero que posee un rasgo contestatario, en tanto se opone a los discursos sobre la “argentinidad” que privilegian la aspirabilidad y la cultura del trabajo (García Fanlo, 2010), como también el valor del mérito y el esfuerzo.¹⁹ Por último, vale aclarar que es posible considerar al chanta como un estereotipo de la argentinidad en la medida en que la ciudad de Buenos Aires opera como sinécdoque de la nación (sin dudas, en el cine y los medios de comunicación; aunque también en muchos otros ámbitos). Dicho esto, no es un personaje exclusivamente porteño, sino que es esencialmente urbano, por lo cual puede encontrarse en otras ciudades del país.

Sobre el asunto de las estafas, en tanto *topos* definitorio de su acción, Diego Galeano (2012) traza los orígenes de “el cuento del tío”, un formato de chantaje popularizado a comienzos del siglo XX. Si bien llega a la conclusión de que esta clase de timos constituyen un esquema transnacional, especialmente entre delincuentes viajeros, realiza una lectura minuciosa del campo periodístico y literario argentinos de principios de siglo, puesto que allí identifica algunas claves culturales que sitúan este tipo de estafa en el contexto histórico.²⁰ La

¹⁸ “La importancia numérica de los inmigrantes, ligada a la concentración en el tiempo y al hecho de que el contingente mayoritario era de procedencia no-española, predominantemente italiana, constituía también una amenaza en lo cultural, en la diversidad de sus componentes como: lengua, forma de vida, ideas... La búsqueda de elementos que contribuyan a definir una identidad nacional puede entenderse como una acción de defensa ante la invasión de ‘lo ajeno’, ‘lo extraño’, que es disperso (viene de varios países) y corre el riesgo de ‘diluir’ lo propio” (Mozejko de Costa y Costa 2002, p. 58).

¹⁹ Por ejemplo, como manifiesta el protagonista de *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969).

²⁰ Esta investigación inscribe la dinámica de los estafadores también entre discusiones sobre el modelo al cual debían ajustarse las lógicas de la argentinidad, a través del pensamiento de autores como Ezequiel Martínez

preocupación sobre el metálico es recurrente en las artes argentinas, como lo han demostrado Alejandra Laera (2014) y Marcela Visconti (2017) en la literatura y el cine, respectivamente. La primera organiza una historia de la literatura argentina entre fines de 1890 y 2001 en función de motivos y series que se enlazan con la lógica del dinero, lo que resulta inspirador en términos metodológicos. La segunda investigadora observa el fenómeno en el período 1978-2000, de acuerdo con la instauración del régimen neoliberal en la Argentina y de su estallido. Su manera de enfocar el asunto, en función del análisis inmanente de cuatro obras significativas, también ha sido un modelo de organización al que presté atención al momento de organizar la presente tesis.

Un universo de tipos cercanos

Existe una serie de términos afines a chanta, también provenientes del lunfardo. Sin dudas, el que resulta más similar es el “vivo” por el nexa con la “viveza criolla” ya mencionado. También la idea del “piola” es muy cercana, puesto que es un personaje que se distingue por exhibir graciosamente su astucia y hacer de ello una supuesta virtud, al igual que el “fanfarrón”, quien gusta alardear de sus cualidades o posesiones. Hay en estos casos una indeterminación del vocablo, ya que pueden ser utilizados con una connotación positiva tanto como negativa, por lo tanto su valencia dependerá del enunciatario y del contexto de enunciación.

El término *furbo*, caído en desuso hace ya muchos años, resultó en su momento muy significativo. Roberto Arlt dedicó una de sus aguafuertes a describir a este tipo de personaje, ya que lo veía proliferar en la gran ciudad en medio de la marea inmigratoria y ligado evidentemente a su patria de origen, Italia. “El *furbo* vive dentro de la ley. La acata, la reverencia, la adora, violándola setenta veces al día” (Arlt, 1990, p. 39). Quienes apreciaban sus andanzas, lo admiraban, ya que utilizaba su astucia y siempre salía indemne.²¹ Esta noción reaparecerá en el segundo capítulo, dedicado a los vínculos del cine argentino con la *commedia all’italiana*.

El “atorrante” también podría ubicarse en la línea recién señalada, aunque sus orígenes se enlazan con el “vagabundo” (Suárez Danero, 1970). A su vez, el vagabundo se liga con la “fiaca”, es decir, la pereza, la falta de deseo de emprender una labor. A comienzos del siglo XX, estos personajes eran vistos como una amenaza para el orden social, ya que no presentaban los

Estrada y José Ingenieros.

²¹ Un ejemplo es Chicho en la obra teatral *La nona* (Roberto Cossa, 1977).

intereses del “hombre medio”: tener un trabajo que le permitiera una estabilidad económica y posesiones materiales. En 1940, Luis Sandrini encarnó uno en *Chingolo* y en 1965 también estos fueron el objeto del filme *Convención de vagabundos*. En 1969, *La fiaca* (Ayala) puso en escena el drama familiar que provocaba un hombre de clase media que simplemente no quería ir a la oficina. Esas actitudes mínimas son resistentes al sistema económico-productivo y, por lo tanto, ponen entre paréntesis las lógicas de la organización social al evidenciar su precariedad.

Como señalé al delimitar el término “chanta”, las clasificaciones sobre el estereotipo han proliferado en diversos sentidos. Con ánimo positivista, se ha segmentado y particionado la cuestión, pero este nivel minucioso es contraproducente en términos de una explicación global o de amplio alcance. No quisiera aquí sumar más cajones clasificatorios a tal enjambre. Pese a ello, para un personaje con una presencia tan extensa, puede resultar útil considerar algunos matices dominantes que luego colaboren en la identificación de las transformaciones de su tipo. Es decir que, a partir de la definición ya elaborada, se puede plantear una tipología –muy abierta– del chanta. Con un núcleo común, las clases debajo descritas pretenden señalar un aspecto dominante de cada una, aunque comparten en líneas generales todas sus características. Vale aclarar que puede ocurrir que los personajes no respondan únicamente a uno de estos tipos.

- El chanta simpático: en él predomina el interés por sobrevivir. Sus mentiras y engaños no son más que picardías para conseguir víveres o algún medio (escaso) para su vida cotidiana. No hay en él maldad, sino simpatía y una seducción moderada. Es aquel que genera mayor empatía con los espectadores, puesto que no comete ningún delito de gravedad y sus motivaciones son comprensibles para el público común. Esta es la caracterización que prevalece, especialmente cuando hay empatía sobre los sectores populares desde la construcción discursiva del filme. Si eso no ocurre, entonces aparecen otros rasgos, como los que veremos a continuación.
- El chanta ladrón: en algunos casos, el chanta se emparenta con el robo sistemáticamente, no solo realiza hurtos. Si bien no es lo propio del personaje, el estilo de vida podría llevarlo a ello. Se trata de algunas representaciones que tienen una visión más bien conservadora sobre el personaje,²² donde es utilizado como ejemplo negativo para identificar una serie de características que deben ser erradicadas.

²² Por ejemplo, en *Yo tengo fe* (Palito Ortega, 1974).

- El chanta estafador: en este tipo predomina la estafa como objetivo por sobre otros aspectos del personaje. Puede ser muy seductor, pero solo a fines del engaño. No constituye un personaje positivo. Generalmente, no es exponente de las clases populares, sino que se encuentra en una posición de dominio y de poder económico.

Antecedentes

Establecida la definición de chanta, amplió el estado de la cuestión sobre tres grandes áreas que considero antecedentes del tema objeto de esta tesis.

En primer lugar, distingo los estudios sobre el tipo de actor que interpretó tradicionalmente a este personaje. El chanta, si bien posee antecedentes en la picaresca, se encuentra consustanciado con destrezas propias de los actores populares. Estudiar los fuertes nexos que existen entre el estereotipo y el tipo de intérprete que le dio la carnadura precisa es fundamental para comprender su persistencia en los medios audiovisuales. Retomo aquí la noción de “actor nacional” (Pellettieri, 2001), su historia y sus procedimientos. A su vez, me remito al sainete por ser el género en el cual se consolidó esta figura a través del “personaje inmoral”, particularmente en su segunda etapa, denominada “sainete tragicómico” (Pellettieri, 2008). Para indagar sobre la inscripción de estas figuras en el cine industrial y sus facetas ideológicas y estéticas, considero las reflexiones sobre el sistema de estrellas de Richard Dyer (1980). Asimismo, tengo en cuenta los estudios que se han realizado sobre la comedia a la italiana. Desde un enfoque similar al que aquí presento, Georgia Lawrence-Doyle ha trabajado la figura del “oportunista” (2017), que se inscribe en la tradición de la *furbizia* dentro de la comedia a la italiana, mientras que Natalie Fullwood (2013) analizó la imbricación de las industrias culturales durante el desarrollo de este género. Giacomo Boitani (2011) describe cuatro etapas en la carrera de Alberto Sordi, en tanto sostiene que es el actor que dio forma al estereotipo central de la comedia a la italiana y que, a partir del desarrollo de su carrera, puede observarse la evolución del género. Stephen Gundle (2017) estudia la cuestión del carácter italiano en la comedia, desde el lugar que ocuparon algunas figuras clave en su desarrollo, como el citado Sordi. En Rodríguez Riva (2022) propongo un análisis comparativo entre películas protagonizadas por Sordi y por Porcel,²³ en función de rastrear en ellas aspectos comunes y continuidades entre el cine cómico de ambos países, cuestión que desarrollo en el capítulo segundo de esta tesis.

En segundo lugar, se hallan los estudios sobre los estereotipos en la cultura popular. Estos explican cómo se han construido en contextos sociales específicos y han operado en el

²³ *L'arte di arrangiarsi* (Luigi Zampa, 1954) y *El Gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964), respectivamente.

marco de la industria cultural. Para el caso argentino, los textos de Xosé Núñez Seixas (1999) y Mariano Mestman (2005) examinan las imágenes del español en el cine nacional y se focalizan en su inserción en la sociedad rioplatense. Mientras que el primero adopta una metodología comparatista sostenida en el análisis de la literatura de consumo masivo y el teatro popular, el segundo se focaliza en el modelo que construyó el personaje de Cándida, interpretado por Niní Marshall, en tanto representación caricaturesca de una inmigrante gallega, y en el debate por lo simbólico que ello habilitó. En un trabajo que retomaré más adelante, Matthew Karush (2013) analiza la “moral alternativa” que proponen los personajes cómicos tipificados por Marshall y Sandrini dentro de un cine predominantemente melodramático, gracias a que su accionar “socava las resoluciones ordenadas y morales” (2013, p. 155). En Rodríguez Riva (2020a) examino las adaptaciones de *Avivato* y *El Gordo Villanueva* como dos casos representativos de productos transmediales entre el humor gráfico y el cine que se articulan en función del chanta, mientras que en Rodríguez Riva (2020b) me detengo en la figura del cuentero como eje de la transposición del cuento “Toribio Torres, alias Gardelito” a la gran pantalla, elementos presentes en el capítulo primero.

En último lugar, me remito a los trabajos sobre las obras y autores del corpus principal. Entre ellos, destacan los aportes de Elena Goity (2005), Héctor Kohen (2005) y María Valdez (2005) sobre José Martínez Suárez, Simón Feldman y Fernando Ayala respectivamente, en el marco de la historia del cine argentino dirigida por Claudio España (2005). En el segundo tomo de esta obra se aborda el período 1957-1976 a partir de las concepciones de cine moderno y vanguardias, en contrapunto con el modelo industrial. El testimonio de los realizadores mencionados –entre otros– también se halla en la publicación de Fernando Peña (2003). Además de haber formado parte de la Generación del 60, Simón Feldman (1990) plasmó su visión sobre ella en un libro que resulta de particular interés. Por su parte, Gonzalo Aguilar (2005) y Marcelo Cerdá (2009) investigaron las dinámicas y relaciones de dicha generación con el contexto sociocultural y de producción, subrayando su posicionamiento crítico y político. Daniel López (2005) abordó las producciones industriales del período, así como también las películas de Olmedo y Porcel, observando el recorrido del dúo desde la picaresca hasta las películas infantiles. Fernando Pagnoni Berns (2016) también ha analizado ese corpus, focalizando en los largometrajes producidos durante la última dictadura militar y observando de qué manera representaban discursos conservadores o rebeldes en relación al contexto social; Fabio Fidanza (2019) examinó el ciclo del dúo en Aries Cinematográfica, considerando el tipo de humor, los personajes y los roles de género. Otros autores se refirieron a películas del corpus de esta tesis, como Oscar Traversa (1984) con su lectura semiótica sobre *A los cirujanos se les va la mano* y Santiago Navone (2012), quien indagó en *La fiaca* y *Los chantas* desde una perspectiva de

género (*gender*). Finalmente, María Valdez (2000) produjo un esclarecedor estudio sobre el desarrollo histórico de la comedia en el cine argentino durante el período clásico. La configuración del chanta desde la puesta en escena en *Plata dulce* y sus consecuencias a nivel ideológico en tiempos de dictadura fueron analizadas en Rodríguez Riva (2015). Marcela Visconti (2015) ha definido y estudiado los imaginarios sobre el dinero en el cine argentino. A pesar de que el recorte temporal propuesto por la autora (1978-2000) observa la instauración del régimen neoliberal en el país, la introducción de su pesquisa doctoral (2015) se acerca y sintoniza con aspectos que también discute esta investigación. El capítulo dedicado a *Nueve reinas* es retomado en el capítulo tercero de la tesis.

Marco conceptual

El marco conceptual de esta investigación articula tres campos teóricos: 1. la historia del cine argentino, 2. la teoría y crítica de la cultura y 3. los estudios literarios sobre la noción de estereotipo.

Historia del cine: puntos de partida

Respecto de la historia del cine, distingo cuatro conceptos centrales. Esta tesis se encuadra dentro de los lineamientos de la historia comparada, en los términos en que la plantea Paulo Antonio Paranaguá (2003) para las cinematografías de América Latina. De acuerdo con este autor, para comprender el fenómeno cinematográfico –y, especialmente, el latinoamericano– es necesario vincular “creación, producción, mercado, economía, sociedad, mentalidades, política, instituciones” (p. 18) de modo tal que esa articulación supere el mero paralelismo. El entendimiento del fenómeno cinematográfico no se discierne atendiendo únicamente a la institución cine, sino vinculándola con otros medios artísticos y de comunicación, inscribiéndolo en un mapa histórico-cultural amplio.

A su vez, este trabajo pretende poner entre paréntesis la periodización tradicional, que separa el período clásico del moderno. En los años sesenta permanecen esquemas de producción que intentan sostener el modelo industrial, incluyendo a su vez nuevos procedimientos de representación en el plano formal. Para abordar esta cuestión, considero el “modelo de crisis” que propone Vicente Benet (2004) siguiendo ideas de Rick Altman (1996). Esta perspectiva pretende alejarse de un modelo histórico evolutivo, por lo cual asume una noción sincrónica de la temporalidad: “se tratará de observar en el estilo el reflejo de los variados y heterogéneos

factores que intervienen en la definición del arte cinematográfico en cada momento” (Benet, 2004, p. 68). Benet identifica como vectores clave el estrellato y los géneros narrativos, ya que ambos poseen un rol fundamental en el vínculo con los espectadores. En este sentido, es preciso subrayar “la necesidad de conceptualizar las rupturas cronológicas: un verdadero análisis histórico construye sus propios límites temporales, en función de criterios que se consideran pertinentes” (Lagny, 1997, p. 119).

De las reflexiones historiográficas que plantea Michèle Lagny, la noción de “historia problema” sintetiza muchas de las operaciones que se asumen en la presente tesis.

Para hacer historia, las ideas son necesarias y éstas no surgen de la yuxtaposición de fuentes, incluso cuando dichas fuentes se critican correctamente, sino más bien de un ir y venir reflexivo entre la observación de esas fuentes y una hipótesis inicial cuya formulación es de orden intelectual, cuando no teórico. Se trata de lo que a menudo se llama “la historia conceptualizante” o “la historia problema” (Lagny, 1997, p. 53).

En función de ello, se pretende encontrar “desarrollos coordinados” (ídem, p. 36) entre distintas realidades perceptibles. Es indispensable, por lo tanto, proponer objetivos para construir el objeto de estudio. En el mismo sentido, Francesco Casetti agrega que se trata de un tipo de historia “que no esconde el trabajo del investigador tras una presunta objetividad, sino que explicita sus elecciones y procedimientos [...], que sabe que el sentido de los hechos depende del modo de abordarlos” (2004, p. 321–22).

Como se desprende de lo dicho, esta tesis, si bien ahonda, profundiza y problematiza cuestiones dentro de la historia del cine argentino, utiliza como modelo de trabajo conceptual la historia cultural. Entre las características que sintetiza Peter Burke (2006), retomo la idea de que a la historia cultural le interesan las prácticas cotidianas en estrecha relación con las representaciones, por lo cual los historiadores intentan recuperar algo de la imaginación social que organiza la realidad en determinadas coordenadas espacio-temporales. Asimismo, resulta una importante referencia el trabajo de Karush (2013). Tal como él mismo lo expone, desde la perspectiva de la historia cultural se considera “la cultura como algo modelado por los procesos sociales, políticos y económicos, y *también* como un factor clave en el momento de darles forma a esos procesos” (p. 30). Lo importante, en definitiva, es el tipo de lectura que habilita la historia cultural, ya que “produce preguntas que son diferentes a las de otras disciplinas” (ídem, p. 32) especialmente en la medida en que se centra en “cuestiones de poder”. Así, el análisis sobre productos de la industria masiva permite vislumbrar aspectos no considerados desde la historia política o económica.

En adición a estos cuatro conceptos que ordenan el trabajo general de la tesis, otras dos nociones vinculadas intrínsecamente al campo cinematográfico también resultan de gran importancia. Por una parte, encuentro productiva la perspectiva semántico-sintáctico-pragmática de Rick Altman que permite aproximarse al corpus desde la “historia de los géneros” (2000, p. 294) para evaluar el proceso de transformación del chanta en los distintos modelos narrativos en los que se inscribe. Por otra, para indagar sobre la presencia de estas figuras en el cine industrial, considero las reflexiones sobre el “sistema de estrellas” de Richard Dyer (2004) en lo que respecta a sus implicaciones ideológicas y estéticas. La concepción de las estrellas como fenómeno de producción y consumo, y la idea de que estas pueden representar “tipos sociales” –los cuales pueden ser, a su vez, “alternativos o subversivos”– resultan operativas en relación al problema aquí planteado.

Teoría y crítica de la cultura

Respecto a la teoría y la crítica cultural me centro fundamentalmente en la producción de Jesús Martín-Barbero (1987, 2002). Sus trabajos sobre comunicación, cultura y hegemonía, así como su conceptualización sobre las “mediaciones” poseen una especial pertinencia para desbrozar las construcciones identitarias producidas en las películas y su relación con los públicos. Se trata de los procesos a partir de los cuales lo económico se convierte en parte de lo simbólico (Martín-Barbero, 1982). Esto ocurre cuando la industria masiva se apoya sobre creaciones populares a las cuales convierte en productos mercantilizados, pero que conservan marcas de los usos e imaginarios originales. Analizar estos procesos echa luz sobre las condiciones posibles de recepción en momentos históricos diversos.

Asimismo, resulta una singular inspiración la manera de cartografiar los problemas teóricos que expone Martín-Barbero (2002). Su propuesta de ofrecer resolución a los dilemas teóricos y metodológicos desde la historia, pero especialmente desde un lugar situado, ha configurado un modelo al cual espero acercarme.

La teoría que necesitamos no es tanto aquella que, atrapada en la inmanencia del discurso, padece la ilusión de una autonomía falaz que le lleva a pretender explicar los procesos de la comunicación masiva por fuera de los conflictos históricos que los engendran y los cargan de sentido, sino aquella otra capaz de articular la investigación sobre el discurso a la de sus condiciones de producción, de circulación y consumo (Martín-Barbero, 2002, p. 67).

Los estudios culturales son importantes para esta tesis en la medida en que instan a pensar qué conflictos, ideas, modelos y representaciones se articulan en la cultura y cómo lo hacen: “el verdadero reto consiste en descubrir (...) esas configuraciones *significativas*, que están estrechamente relacionadas con la importante noción de la organización de las prácticas” (Hall, 2017, p. 61). De Raymond Williams rescato su constante énfasis en los procesos, que evita mirar la cultura como un conjunto de objetos acabados pretéritamente, sino que atiende las lógicas y tensiones que están ocurriendo desde el pasado pero fundamentalmente en el presente: “la tarea básica por excelencia de la sociología de la cultura es el análisis de las interrelaciones existentes dentro de esta compleja unidad” (Williams, 1988, p. 163). Para este autor, el principio nuclear de la sociología de la cultura es insistir en la complejidad del proceso social y material, que es total y conexo. Los sistemas de signos, por lo tanto, no funcionan de manera autónoma, sino que se incorporan dentro de una estructura específica de relaciones sociales. En función de ello, la conceptualización sobre “estructuras del sentir” resulta aquí altamente operativa.

En la misma línea, en el ámbito nacional Pablo Alabarces define la cultura popular como “una dimensión simbólica de la economía cultural que designa lo dominado” (2004, p. 33). Entre sus “nueve proposiciones” sobre el concepto, recupero aquella que sostiene que “todo estudio de lo popular es histórico” (ídem), es decir, que “si lo popular es diferencia o afirmación de una distinción conflictiva, es preciso reconstruir en cada momento el mapa de ese conflicto” (*ibíd.*, p. 32). Desde el campo de la historia, resultan una referencia ineludible las investigaciones de Ezequiel Adamovsky (2012, 2015) sobre la conformación de las clases medias y populares en la Argentina. Dicho autor sostiene –en la misma línea que la proposición de Alabarces– que las clases populares, aun siendo múltiples en su sentido de pertenencia, se definen por compartir la situación común de *subalternidad* respecto de las élites y el poder social, económico y político (2012), por lo cual las examina desde una perspectiva relacional. Sin dudas, un autor faro en este campo es Michel de Certeau a partir de sus estudios sobre las prácticas cotidianas. Su conceptualización en torno a las “tácticas” frente a las “estrategias” (1996, p. 40) resulta fértil para explicar de modo efectivo la “estructura de comportamiento” del chanta.

Imagología y estereotipo

A su vez, esta investigación puede ser comprendida dentro de la imagología, área de estudios dedicada a la revisión crítica de las caracterizaciones nacionales (Leerssen, 2007, p. 2012). Proveniente de la literatura comparada en Europa, el objetivo de esta área es comprender los discursos generados sobre una sociedad, entendiendo que las “imágenes no reflejan identidades,

sino que constituyen posibles identificaciones” (ídem, p. 27). Según este autor, el interés radica en las construcciones textuales y de discurso, no busca construir una teoría sobre la identidad nacional o cultural: “la emergencia actual de la imagología como un estudio crítico de la caracterización nacional solo puede tener lugar después de haberse abandonado la creencia en la ‘realidad’ de los tipos nacionales como modelos explicatorios” (ídem, p. 21). Por el contrario, conceptos como cultura, nacionalidad e identidad deben ser utilizados en este campo más como descripciones o como aquello a desentrañar, que como explicaciones. A su vez, estos discursos que son “imaginados” tienden a distinguir una nación del resto de la humanidad y al mismo tiempo sugieren una moral o motivación psicológica colectiva. A las asunciones metodológicas de la imagología recién citadas, se suman otras como la necesidad de encontrar la tradición de los tropos que articulan los estereotipos nacionales o culturales, para lo cual es preciso la contextualización histórica.

Se trata de examinar de manera crítica los tipos ligados de forma predominante a una nación. El estereotipo, de acuerdo con Fernández-Montesino (2016) es un fenómeno de reducción y de repetición, que forma parte de las representaciones colectivas, las cuales dependen de los modelos culturales de cada grupo o país y operan de manera cotidiana. Tiene funciones cognitivas (facilitan procesos de aprehensión, comprensión y categorización), sociales (favorece la cohesión interna, aunque también puede provocar rechazo hacia lo distinto) y literarias (como un nexo entre autor y lector). El enfoque analítico, por lo tanto, puede encontrarse tanto desde las ciencias sociales como desde los estudios literarios. En este sentido, Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot consideran el estereotipo “como un objeto transversal” que permite estudiar “la relación de los discursos con los imaginarios sociales” (2010, p. 11). De este modo, el estereotipo es definido como “un esquema colectivo cristalizado que corresponde a un modelo cultural dado”, por lo cual se “puede intentar desarmarlo, pero no [se] puede desconocerlo” (ídem, p. 69). Posee una “bivalencia constitutiva”, ya que si por un lado condensa reducciones que derivan en actitudes discriminatorias, por otro lado, son esquemas constructivos y productivos que facilitan la comprensión del mundo (ídem, p. 56). Es decir, que no se trata de un patrón fijo y estático, sino de una interrelación constante fruto de intercambios culturales y simbolizaciones propias de las artes o los medios de comunicación en contacto con el referente externo, esto es, la realidad representada.

Tesis a sostener

En función de lo planteado hasta aquí, establezco las siguientes hipótesis general y específicas:

El chanta es un estereotipo que tiene su origen en las particulares circunstancias culturales ocurridas a comienzos del siglo XX, cuando distintas tradiciones –como la italiana y la española– confluyen en la Argentina a través del enorme caudal inmigratorio que dará como resultado caracteres sincréticos originales en la nueva sociedad. Allí se condensan formas que hunden sus raíces en el pícaro español y la comedia italiana. Ello, articulado con los nuevos modos de organización social que implica toda transculturación, forja este personaje que expone las tensiones de tal proceso en el ámbito urbano. Su representación en el cine aparece desde los inicios del período industrial encarnada por actores populares; sin embargo, el estereotipo cobra una particular potencia entre fines de los años cincuenta y hasta los setenta, cuando ocupa lugares protagónicos en el universo audiovisual. Por entonces, este personaje –que ya se encuentra afianzado dentro de la cultura popular– cobra distintos matices al inscribirse en narrativas que ofrecen puntos de vista diversos al discurso hegemónico del cine industrial, además de convertirse en vehículo para exponer preocupaciones y dificultades de los sectores mayoritarios por los efectos de la modernización económica sobre el contexto social y cultural.

A partir de ello, propongo:

- a) El chanta pertenece específicamente al ámbito de lo plebeyo. Esto es así porque su proceder se compone de *tácticas*, que son el “arte del débil” (de Certeau, 1996, p. 43), en tanto dependen del aprovechamiento de una ocasión, no pueden ser planificadas con recursos propios y no acumulan lo que se consigue. Si el chanta logra realizar un “salto” de clase, entonces deja de serlo y se convierte en otro ente (un estafador) ya que entonces posee mayores recursos materiales y simbólicos, y sus tácticas se vuelven estrategias. Lo suyo deja de ser una preocupación por la supervivencia y se trasmuta en interés por la acumulación del capital (económico y simbólico). Ciertamente hay en algunos chantas una posición aspiracional,²⁴ pero no es lo distintivo del personaje.
- b) La productividad de la figura del chanta puede corroborarse en el éxito de productos transmediales²⁵ que, aún décadas después de sus primeras apariciones, son fuentes de

²⁴ Como puede ser Carlos Bonifatti (Federico Luppi) en *Plata dulce* (Ayala, 1982).

²⁵ A pesar de tratarse de una noción de desarrollo contemporáneo, en esta tesis realizo un uso laxo del término "transmedial" que me permite dar cuenta de la relación de intercambios, traspasos e influencias entre medios que forman parte de una misma industria cultural. No es un espacio teórico que abordaré en la tesis. Sobre la

nuevos relatos en otros medios, los cuales forman parte del mismo entramado industrial. Tal proceso organiza un sistema de referencias que incluso puede sortear los encuadres genéricos; así, es evidencia de su calado profundo en la sensibilidad popular, ya que los objetos ligados a este personaje se multiplican e incluso su figura se incorpora en los intercambios cotidianos.²⁶

- c) El chanta constituye una figura importante en la cultura común con Italia. La impronta de la cultura italiana, pero especialmente del teatro a través de los cómicos populares y del cine gracias a la *commedia all'italiana*, tuvo una proyección muy significativa en los públicos, los productores y los realizadores locales. La figura del “actor popular” se instituye como la clave que permite leer las continuidades entre ambas cinematografías (en tanto el sistema teatral argentino se constituyó en buena medida por las corrientes migratorias, fundamentalmente la italiana y la española), así como también entender de qué manera los mundos representados en estas comedias se expandían y proyectaban hacia el cotidiano de sus audiencias. Los filmes producidos entre las décadas de los cincuenta y sesenta (corpus abordado en el capítulo II) revelan los mecanismos de la representación y postulan un cuestionamiento a la modernización económica, sosteniéndose intensamente en las performances de los actores populares.
- d) En la asociación entre estos actores, el chanta y sus públicos se organizan lazos que funcionan como una “comunidad imaginada” (Anderson, 2013). Así pues, el actor popular resulta un articulador y mediador entre espectadores, sus realidades y los universos ficcionales. La celebración de lo que se asume como las propias limitaciones y picardías produce un sentido comunitario fuerte, puesto que los actores populares se incorporan simbólicamente al espacio familiar.
- e) En el caso de algunos actores populares, la asociación con aspectos positivos del chanta (su ligereza, su astucia, su don de gentes y la posibilidad de que alcancen lo que se proponen porque, en definitiva, pertenecen a las clases populares) sirvió como consolidación o plataforma de su popularidad, puesto que allí se encontraba un anclaje fuerte con sus públicos. Su vínculo con el estereotipo, entonces, produjo un entrelazamiento entre su rol como actores y sus figuras públicas que potenció sus carreras, como ocurrió con Alberto Olmedo y Ricardo Darín (durante la primera etapa de su carrera).

convergencia de medios en las primeras décadas del cine sonoro en Argentina, cfr. Karush (2013), Gil Mariño (2015).

²⁶ Por ejemplo, el mote “avivato”, derivado del personaje historietístico.

- f) En tanto los actores populares más importantes de la segunda mitad del siglo XX desarrollaron su carrera en la televisión, es posible plantear que una nueva etapa de la tradición del actor nacional se instaura desde que este medio se constituye como una cantera de intérpretes. Si durante las primeras décadas del siglo pasado el circo y el teatro popular constituían el espacio formativo, desaparecidas estas arenas como ámbito de aprendizaje, el medio televisivo ocupó ese lugar.
- g) Cuando el chanta aparece vinculado a prácticas políticas en las ficciones cinematográficas, se asocia a la corrupción. Esto ocurre tanto en películas del cine clásico (*Así es la vida*, Francisco Mugica, 1939) como en otras de intervención política (*Los traidores*, Raymundo Gleyzer, 1972). En ambos casos, la configuración de los personajes usufructúa la empatía que produce el chanta, pero para eventualmente revertirla y confrontar al espectador con sus propias expectativas respecto del personaje.
- h) El chanta se inscribe dentro de los imaginarios sobre el dinero preponderantes en las artes argentinas y pareciera ajustarse la lógica según la cual en algunas circunstancias es posible traspasar los límites de la ley. Algunos filmes de la Generación del 60 (*El negocio*, *Alias Gardelito*, *Los inundados*), con una mirada preocupada por los sectores populares, sugirieron configuraciones más complejas del estereotipo, utilizando narrativas novedosas en relación al cine industrial (como la farsa y la sátira), estableciendo distintos niveles de lectura desde la puesta en escena y proponiendo otras formas de representación para el personaje.

Organización y metodología de la tesis

La metodología utilizada para el desarrollo de la tesis se encuentra en profunda consonancia con el encuadre teórico. A partir de la elaboración de los problemas centrales (esto es, las hipótesis de lectura que guiaron el acercamiento al tema), se organizaron los corpus de trabajo que incluyeron materiales heterogéneos: primordialmente filmográficos, pero también obras literarias y teatrales, tiras humorísticas, programas televisivos, fuentes hemerográficas, entrevistas, junto a otros materiales considerados de interés. En función de ello, fueron constituidas unidades de estudio que pusieron en relación los elementos inmanentes de las obras, a partir del análisis de puesta en escena, textual y semiótico, junto con la inscripción histórica de las mismas. Se crearon así series de objetos que se correlacionan, al tiempo que se establecían lazos con la historia política y social. Me he propuesto, en línea con lo que formula Raymond Williams (1988) vincular los procesos materiales y los simbólicos, generando una sociología y

una estética en simultáneo. El examen immanente de los filmes, considerado de central importancia, se apoya en las herramientas que proponen Gaudreault y Jost (1995) y Aumont (2008; 2013) para el análisis de la puesta en escena y narratológico, así como también en el análisis semiótico (Zunzunegui, 1989). El eje primordial que articula la lectura es el sistema de personajes, en función del objeto de esta investigación.

Además de conceptos nodales ligados a la noción de chanta que reaparecen en cada capítulo, la tesis incorpora otros puntuales en la medida en que permiten comprender mejor los casos analizados. Cada vez, la búsqueda partió desde los objetos y, a partir de las observaciones, se dirigió en busca de las nociones teóricas pertinentes. Es decir, que la teoría siempre apareció a partir del examen del corpus y no a la inversa (respondiendo a una supuesta necesidad de inscribirlos en una determinada corriente o escuela de pensamiento).

La tesis se estructura alrededor de problemas medulares para comprender la presencia de la figura del chanta en la cultura popular argentina. En cada capítulo despliego un mapa general a partir del cual focalizo en casos clave, los que me permiten explicar los asuntos considerados de forma puntual y articulada.²⁷ Este análisis complementa las circunstancias de producción, inscribiendo los filmes en su contexto, junto con el análisis textual. En esta introducción organizo la definición del objeto principal de la tesis, a la vez que establezco el modelo de trabajo en función del marco teórico-conceptual.

En el primer capítulo, abordo la construcción transmedial del estereotipo en las primeras décadas del siglo XX a través del entramado cultural que se produjo en la ciudad de Buenos Aires. Para ello, resulta clave pensar el chanta en relación con las corrientes inmigratorias dominantes (italiana y española), en tanto sus tradiciones culturales ocuparon un lugar central dentro de la cultura argentina en formación. La configuración de este personaje lleva a revisar la vinculación con el pícaro literario del Siglo de Oro español, así como también con el personaje inmoral del sainete tragicómico y con los primeros y algunos de los más exitosos personajes de las revistas de humor gráfico (Don Goyo Sarrasqueta, Avivato, Isidoro Cañones). Respecto al teatro popular, me detengo en la emergencia del personaje en el sainete, momento de consolidación de la poética “actor nacional” (Pellettieri, 2008). Dentro de las variantes de este género interesa en particular la tragicómica, ya que fue esa la recuperada (de manera intertextual en obras realistas) por autores renovadores a partir de los años sesenta. Luego, muchos de esos textos fueron llevados al cine con un enorme éxito (por ejemplo, *La nona*, Héctor Olivera, 1979).

²⁷ Conviene aclarar que pueden surgir en la memoria del lector otros personajes acordes al recorrido propuesto aquí, ya que no se trata de un inventario integral, sino de la presentación de las principales zonas de problemas en relación al tipo.

En el segundo capítulo, expongo la enorme influencia que produjo la comedia cinematográfica italiana en el cine argentino durante los años cincuenta, cuyos frutos se verán en la década siguiente. La comedia a la italiana en los años que adquirió su forma clásica, ligada a intérpretes modernos –como Alberto Sordi– y problemas actuales –como la reconfiguración de las relaciones económicas y sociales tras la Segunda Guerra Mundial– tuvo una enorme aceptación por el público local. Este cine no solo proveyó modelos de producción alternativos al de cine de estudios, sino modos de actuación, historias y estilos familiares a los espectadores porteños. Estos factores fueron adoptados como referencia por algunos realizadores y productores locales (de forma más o menos explícita) y sirvieron para producir un cine de corte industrial pero alejado de los esquemas dominantes –que consistía en la comedia familiar, a color y musical. Asimismo, buena parte de estas películas se encuentran atravesadas por las transformaciones narrativas y de puesta en escena que supuso el cine moderno, ya que algunos de sus realizadores se encontraban ligados más a ese sistema de producción que al industrial.

El tercer capítulo está dedicado al actor popular o “actor nacional” (Pellettieri, 2001), que sin dudas fue, a mi entender, quien mejor supo encarnar este tipo de personaje. A su vez, esta clase de actor siempre resultó un importante atractivo para los públicos, motivo por el cual dominó la pantalla desde sus inicios. Así, muchos de ellos se convirtieron en importantes estrellas del *star system* local. Su inscripción puede encontrarse fundamentalmente ocupando un rol privilegiado en comedias, aunque también en otro tipo de narrativas genéricas (en esos casos desarrollando la línea cómica). Ya fuera como protagonista de las tramas o en un papel secundario, los actores populares convocaban a las audiencias. El horizonte de expectativas compartido con los espectadores, a la vez que el tipo de estrategias de actuación que utilizan resultan claves para comprender el porqué de su atractivo. Su asimilación al estereotipo del chanta se encuentra en que los actores populares tienden a componer un tipo de ciudadano medio en la pantalla, exponiendo sus circunstancias cotidianas, debilidades y aspiraciones, y se configura así una “comunidad de sentimientos” en la que el personaje no es visto en su carácter ficcional, sino como una recreación más perfecta o precisa que el original que se encuentra en la sociedad y es bien conocido por la audiencia. Abordaré aquí dos casos que resultan significativos en la segunda mitad del siglo XX: Alberto Olmedo y Ricardo Darín, quienes se vinculan con la tradición y el estereotipo de maneras diversas, pero no por ello menos profundas. Sus carreras televisivas permiten observar el fenómeno del actor popular a partir de los años ochenta.

El último capítulo se detiene a reflexionar los alcances políticos de la figura del chanta. Durante el siglo XX, su presencia en los medios masivos acompañó procesos de consolidación, institucionalización y cuestionamiento de sistemas políticos y de organización social. Así,

establezco relaciones entre películas canónicas del cine industrial y del cine político que a primera vista nada tienen que ver entre sí, pero que sin embargo alojan en su estructura la figura del chanta: *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939) y *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1974). En el tránsito entre estos dos momentos tan distantes se encuentran algunos largometrajes de la Generación del 60 que tomaron como eje a este personaje y volcaron su mirada sobre él y sus circunstancias. En términos generales, cuando el chanta se encuentra ligado explícitamente a la vida política, se lo presenta de una manera conservadora, con una mirada moral sobre este aspecto de la vida comunitaria. Se liga asimismo a la preocupación sobre la corrupción política. Se trata, entonces, de señalar algunos “momentos bisagra” de la representación del chanta en función de este aspecto central en su configuración estereotípica.

En la conclusión sintetizaré los avances de cada uno de los capítulos de manera tal de calibrar las hipótesis iniciales. A la vez, daré cuenta del aporte que esta pesquisa propone en el campo de la historia del cine argentino y para los estudios de las culturas populares, su alcance y sus líneas proyectivas.

Capítulo I | El chanta: la configuración transmedial del estereotipo

En este primer capítulo reconstruyo la configuración del estereotipo del chanta a través de diversos medios que forman parte de las industrias culturales y masivas, con los cuales el cine establece intercambios y confluencias. A modo de hipótesis general, sostengo que la productividad de la figura del chanta puede corroborarse en el éxito de estos productos transmediales que, aún décadas después de sus primeras apariciones, son fuentes de nuevos relatos en medios diversos al del origen. Tal proceso organiza un sistema de referencias que sorteja los encuadres genéricos, a la vez que es evidencia de su calado profundo en la sensibilidad popular, ya que los objetos ligados a este personaje se multiplican y su figura se incorpora en los intercambios cotidianos.²⁸

La organización de este capítulo se divide en tres grandes áreas: literatura, humor gráfico y teatro, sugiriendo circuitos posibles entre estas artes en función del derrotero que presenta el chanta, fundamentalmente durante el siglo XX. En cada una de ellas he dispuesto series de obras y personajes que permiten visualizar recorridos no necesariamente progresivos, sino incluso simultáneos. Algunos de ellos ocurren en paralelo a su devenir en el cine. Se trata de extender líneas diversas de desarrollo del estereotipo para observar tanto su despliegue como puntos de conexión. Para cada medio, el recorte no estuvo dado por una búsqueda de periodicidad y configuración de etapas, sino que se trató de ver cuáles eran los momentos en que el chanta ocupaba un lugar significativo –gracias a obras o producciones de relevancia– y, al mismo tiempo, observar continuidades en los estilos y formas de representación. Por lo tanto, los corpus fueron delimitados atendiendo la particularidad de este problema, dejando a un lado, por ende, otros aspectos fundamentales de cada una de estas disciplinas. Se trata de un recorte interesado, aunque no por ello aleatorio o arbitrario. Asimismo, considero importante subrayar que este recorrido está pensado desde el cine pero en ambos sentidos, por lo cual me detengo en algunas producciones que han tenido adaptaciones cinematográficas en la medida en que las relaciones con el medio de origen del personaje resultan significativas. Lo que me interesa subrayar es que hay líneas de creación sostenidas en torno al chanta, que trascienden los medios y periodizaciones particulares.

En el mapa que organizo aquí, resulta evidente que se constituye una “estructura del sentir”:

²⁸ Por ejemplo, el mote “avivato”, derivado del personaje historietístico.

Desde una perspectiva metodológica (...), una ‘estructura del sentir’ es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos [los específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones] y sus conexiones en una generación o un período, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia (Williams, 1988, p. 155).

Raymond Williams ubica el foco de la cuestión en “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales” (1988, p. 153) que se entrelazan y tensionan, generando una estructura *procesual*. Así, esta noción define las formas y convenciones artísticas como piezas propias de los procesos materiales que organizan experiencias sociales “*en solución*”. Williams sugiere, además, que esta estructura del sentir en ocasiones se relaciona con el nacimiento de una clase. Ampliando esta última idea, considero que el establecimiento de la figura del chanta puede hallarse en las primeras décadas del siglo XX en la literatura, el teatro y la historieta en consonancia con la enorme mutación que supuso la incorporación de los ciudadanos europeos a la sociedad criolla. Si el grotesco, tal como lo propuso David Viñas (1996), es la interiorización del sainete y, por ello, también del drama de los inmigrantes, es posible preguntarse si la creación y persistencia del chanta no es asimismo una expresión de esas mismas ansiedades pero en un sujeto que ya pertenece a la nueva sociedad.²⁹ Al describir el tránsito entre un género y otro, afirma el crítico: “en la configuración de una caricatura o un tipo hay componentes homólogos, pero si en la primera cristaliza un componente aislado como tic, en el otro predomina un componente decantado en síntesis” (Viñas, 1996, p. 108). En ese proceso, “lo que gana en potencia simbólica, lo pierde en referencia social” (ídem, p. 102). Entonces, por ejemplo, si el personaje inmoral del sainete tragicómico posee una constitución caricaturesca –que ridiculiza al referente, aunque plantea también cierta autonomía respecto de él–, en cambio en el chanta se observa una condensación y elaboración de rasgos –los cuales provienen de una variedad de fuentes, como demostraré a continuación–, que alcanza mayor potencial y capacidad representativas. Por lo tanto, el chanta es producto de las tensiones producidas debido a la incorporación de los inmigrantes a la cultura local, al tiempo que escapa a esa coyuntura histórica específica y la trasciende.

En las tres partes de este capítulo, el énfasis se encuentra en rescatar el aspecto central que cada una de estas artes aportó a la configuración del chanta. En la literatura, la tradición de la picaresca constituye un antecedente fundamental para la cosmovisión del chanta. En el humor

²⁹ “El tránsito del sainete al grotesco es el síntoma teatral de la crisis de un código. El grotesco dice, en fin, lo que el proceso migratorio no formula por ser un ‘sufrimiento sin voz’” (ídem, p. 100).

gráfico, el foco estará puesto en la constitución visual del personaje; y en el teatro, en el estilo de actuación y en el tipo de intérprete característico.

Literatura: realismo y picaresca

Tradiciones de consumos: algunas recurrencias

“La viveza criolla agrega matices a la picardía española,
pero, esencialmente, la continúa”

(Pagés Larraya, 1968, p. 674)

La cita precedente indica las relaciones entre el chanta y sus antecedentes literarios. La impronta de la picaresca, corriente iniciada durante el Siglo de Oro Español, se extiende hasta nuestros días. La importancia de la cultura española en el continente americano es irrecusable y la influencia de la literatura española en Argentina no solo se manifiesta entre personas letradas, sino desde la pubertad a través del aprendizaje institucional. Bombini (2004) reconstruye los inicios de la educación secundaria desde los colegios nacionales,³⁰ donde se fundó el modelo que luego se expandiría a los bachilleratos. La enseñanza de la literatura española se impuso paulatinamente como parte de un proyecto nacionalista más amplio: “el hispanismo es un instrumento estratégico para doblegar las influencias negativas que las lenguas de la inmigración pudieran acarrear para el español hablado en Buenos Aires” (ídem, p. 139).³¹ *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (Anónimo, 1554), obra canónica de la picaresca, formaba parte regular de ese corpus de enseñanza. Si bien se ha reorganizado el mapa curricular (Rosas y Ricardo, 2011), *El Lazarillo* –como se lo abrevia– continúa presente como obra recomendada para el último año, destinado a las formas cómicas, paródicas, alegóricas, de ruptura y experimentación (ídem).³² Ahora bien: si estos textos son estudiados en el colegio, es porque ocupan un lugar importante dentro de las tradiciones culturales del país. La edición popular de

³⁰ En 1884, el programa de “Literatura española y de los estados iberoamericanos” creado para cuarto año del Colegio Nacional de Buenos Aires instauró los ejes de discusión que se mantendrían en lo sucesivo, a la vez que introdujo la “especificidad de su objeto, un canon escolar posible, los saberes establecidos para ser enseñados y los métodos a aplicar” (Bombini, 2004, p. 42).

³¹ Hacia el Centenario, la nacionalización de la enseñanza se orientó hacia “la formación del ciudadano culto, poseedor de un saber general, independiente de sus expectativas de formación posterior, y uno de sus contenidos más significativos debía ser la nacionalidad, transmitida a partir del bloque de materias humanísticas” (ídem, 148).

³² Actualmente, de los años destinados al estudio de la literatura en el secundario, el primero está destinado a las formas míticas y fabulosas, épicas y trágicas; y el segundo, a las formas realistas, miméticas, fantásticas y maravillosas. En el corpus sugerido para el último año, también se encuentra *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (Rosas y Ricardo, 2011).

muchos de estos títulos también es prueba de la inmensa popularidad que poseían. Libros como *El Buscón*³³ o *Rinconete y Cortadillo*³⁴ formaron parte de la Colección Biblioteca Básica Universal que publicó el Centro Editor de América Latina en 1969, por mencionar una edición de las muchas que se hicieron en el país. Asimismo, resulta un dato notable que el investigador español Alonso Zamora Vicente³⁵ haya publicado en Buenos Aires *Qué es la novela picaresca* (1962). Se trata de un estudio breve que propone una síntesis de los rasgos y de la evolución del género a través de las obras más sobresalientes, y que se vertebra a través del análisis de *El Lazarillo*. Posiblemente, este intento de sistematización respondiese al interés que Zamora Vicente hallaba por el género en este país.

Es posible afirmar que a comienzos del siglo XX hubo en Argentina formas vernáculas de la picaresca. Obras como *El casamiento de Laucha* (1906) y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1957 [1910]) de Julio Payró presentan una visión de la picaresca adaptada a los usos y costumbres locales. El vínculo con la “novela de iniciación”, tal como sostiene José Luis de Diego (1998), permite extender esa tradición hacia otras obras clave de la literatura nacional, como *El juguete rabioso* (Arlt, 1926). En estos casos, el protagonista es el principio estructurante de la obra. Se trata de un varón joven que debe apañárselas para sobrevivir frente a variadas situaciones adversas, las más de las veces también iniciáticas, con las que se enfrenta en su juventud. Con enfoques y estilos muy diversos, lo cierto es que poseen una estructura común (el relato en primera persona en forma de memorias) y a través de este personaje exponen mecanismos injustos de la sociedad a la que pertenecen, así como también los métodos mediante los cuales ellos y otros personajes intentan sobreponerse a esa estructura.

Sin embargo, previo a las novelas de Payró, hubo dos personajes secundarios pero muy importantes en un volumen fundacional para la literatura argentina: el Viejo Vizcacha y Picardía. Hacia el final de *La vuelta de Martín Fierro* (Hernández, 1950 [1879]), en un momento especialmente reflexivo, el protagonista dedica unos versos a su prole y al hijo del gaucho Cruz, con la intención de transmitir los saberes adquiridos gracias a su experiencia. Fierro recita:

Nace el hombre con la astucia
Que ha de servirle de guía;
Sin ella sucumbiría,

³³ *Historia de la vida del Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo.

³⁴ Novela breve de Miguel de Cervantes, incluida originalmente en *Novelas ejemplares* (1613).

³⁵ Zamora Vicente fue un filólogo español interesado por las literaturas y cultura hispanoamericanas. Durante sus años en la ciudad de Buenos Aires (1948-1952), tuvo a su cargo la dirección del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Sánchez Lobato, 1999). El volumen *Qué es la novela picaresca* fue recuperado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que lo puso a disposición en su archivo digital.

Pero, según mi experiencia,
Se vuelve en unos prudencia
Y en los otros, picardía. (vv. 4673-4678) (ídem, p. 253).

Se trata de una estrofa que condensa una actitud vital hacia la existencia y delimita dos caminos posibles. El de la prudencia estaría encarnado por el propio Fierro y el de la picardía, por Vizcacha.³⁶ El tipo de prédica instructiva es propia de *La vuelta del Martín Fierro*, que se propone la transmisión de una estructura moral. Así, tras narrar la serie de desgracias que vivió desde pequeño y las artimañas que utilizó, Picardía se entera fortuitamente de que es hijo del sargento Cruz y decide honrar a su filiación, aunque el peso de su mote se mantiene. A diferencia de este, Vizcacha no tiene un momento de arrepentimiento y, por lo tanto, tampoco redención. Él es retratado por el hijo segundo de Fierro, quien fuera su ahijado legal:

Viejo lleno de camándulas,
Con un empaque a lo toro;
Andaba siempre en un moro,
Metido en no sé qué enriedos,
Con las patas como loro,
De estribar entre los dedos (vv. 2169-2174)

¡Ah! ¡Viejo más comerciante
en la vida lo he encontrao!
Con ese cuero robao.
Él arreglaba el pastel,
Y allí entre el pulpero y él
Se estendía el certificado (vv. 2187-2193) (ídem, pp. 172–173).

Los robos y engaños eran su modo de vida. La voz de Don Vizcacha también quedó registrada en la obra, a través de sus famosos consejos:³⁷

³⁶ Indica Gamerro: “A despecho de admoniciones como ésta, la historia de Picardía es, como señala Ludmer, ‘la carta con más pasado en la literatura de la madre patria’ (por sus orígenes en la picaresca española) ‘y con más futuro en la literatura de la patria’: la de la picaresca, que todavía mantiene su vínculo con la gauchesca en *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* y *Don Segundo Sombra*, y luego reaparecerá en los vivos, pícaros y chantas del tango, del sainete, de Arlt, de tanto cine argentino, de la literatura de Malvinas” (2015, s/p).

³⁷ Los consejos de Don Vizcacha surgían en su borrachera y dejaban en evidencia su miserabilidad, por ejemplo: ser amigo del juez; esperar que un hombre se enfrente a una situación de adversidad (ya que entonces se ablandan “como manteca”), desconfiar de las lágrimas de la mujer y de la renguera del perro (es decir, de cualquier expresión de debilidad que presente otro), dejar que otros hagan el trabajo y no llamar la atención.

El zorro que ya es corrido,
Dende lejos la olfatea;
No se apure quien desea
Hacer lo que le aproveche:
La vaca que más rumea
Es la que da mejor leche (vv. 2361—2366, p. 178).

Don Vizcacha expresa una perspectiva escéptica y desconfiada de la vida, que se basa en un estricto apego a su experiencia vital en las circunstancias que lo rodean. Sus consejos apuntan a una pragmática de la individualidad, que desconoce cualquier posibilidad de crear un mundo conjunto. Es una visión recelosa, que no conoce aliados sino solo potenciales enemigos. Su manera de sobrevivir, por lo tanto, es ajustarse a los objetos del mundo material que le ofrecen algún tipo de bienestar o seguridad, y desconfiar por principio de todo lo demás.

A pesar de las diferencias entre Vizcacha y Picardía, es relevante que sendos personajes encarnan un modo de vida asociado a la trampa, al aprovecharse del otro y a hacer uso de las ocasiones. La moral de Martín Fierro es mudable, pero la de ellos dos es similar.³⁸ El hecho de que Picardía busque redimirse incorporándose al ejército responde más bien a necesidades extrínsecas al texto (la denuncia sobre el destino de los gauchos), que al desarrollo propio del personaje. De cualquier manera, ninguno de los dos detenta un final glorioso: Vizcacha muere y Picardía asume los destinos del gaucho incorporándose a un ejército que solo lo enviará a la muerte, porque según él “parece que el gaucho tiene / algún pecao que pagar” (vv. 3885-3886, ídem, p. 226).

Ambos personajes cobraron una enorme popularidad e incluso autonomía de la obra, como estandartes de cierta sabiduría popular. A tal punto es así, que *Consejos del Viejo Vizcacha* (Del Campo, 1945) fue el título de una publicación económica que compendia versos y rimas de distintas provincias. Allí se encontraba un resumen de todo lo referido a este personaje en el libro de Hernández (la semblanza del hijo segundo, sus consejos, además de versos del Gaucho

³⁸ Liliana Bellone (2020) ha señalado atinadamente la confusión por la cual se le atribuyen versos de Vizcacha a Martín Fierro. Según ella, la inversión se produce porque ambos se expresan desde la cadencia sentenciosa y la modalidad apelativa desde el lugar del “gaucho”. A esta interpretación sobre la estructura de los dichos, yo sumaría una explicación que tiene que ver, por un lado, con la modificación del punto de vista de Martín Fierro en la segunda parte —que se contrapone al de la primera— y, por otro, a la proyección desde los lectores que tiende a adjudicar esta sabiduría popular, ligada a la viveza, al personaje positivo. Josefina Ludmer considera que esa fusión se produce por “las citas, repeticiones y transmisiones [que] mezclaron lo escindido” y es entonces cuando “se borra la voz del escritor del género y se oyen las de los que leyeron y oyeron: la voz de la historia, que en su cadena de usos y siguiendo la ley misma de la alianza que fundó el género y la patria, se apropió de lo que necesitaba, y en su forma misma” (2000, p. 254).

Cruz y de Picardía), junto a una colección variopinta de poesía popular, con frases, reflexiones y rimas de diversas procedencias. Para Del Campo, Vizcacha operaba como prototipo del gaucho que se encontraba en cualquier rincón del país y representaba al “criollazo de pura cepa”, en una visión celebratoria del estereotipo. El repertorio de esta publicación era descripto como una “biblia gaucha”.³⁹ Evidentemente, Don Vizcacha seguía operando como una referencia que aludía a lo cómico y a la astucia plebeya. De una lectura entretenida y amena, que conserva el carácter de la oralidad, su consumo estaba previsto para ser compartido a través de la lectura colectiva. La edición, que poseía una atractiva tapa a colores y un gramaje bajo del papel, era muy económica y estaba destinada a un público popular.

Entonces, si hay que ubicar dónde se encuentra el primer “chanta” en la literatura argentina, es preciso remontarse al Viejo Vizcacha, quien ofrece la “sabiduría de la experiencia”. Por el universo rural y el tiempo histórico, alejado aún de las transformaciones que implicarían las migraciones del siglo XX, el Viejo Vizcacha es mucho más afín a la viveza criolla. En *Los chantas*, el Flaco (Norberto Aroldi) lo utiliza como cita de autoridad en repetidas oportunidades: “Ya lo dijo San Vizcacha (*sic*), el chanta mayor de la Argentina: el primer deber del hombre es defender el pellejo”. En un contexto diferente, cuando Fernando Solanas recupera la historia de José Hernández en *Los hijos de Fierro* (1972-1975) para ubicarla en sintonía con las luchas revolucionarias de los años sesenta, Vizcacha simboliza la burocracia sindical y se resignifica su alcance, ligándolo a la concepción corrupta y vetusta de la política. Así, el Viejo Vizcacha funciona como un símbolo, una fuente de significados que se reactualiza de maneras diversas en determinados momentos históricos.

Realismo y picaresca

“El pícaro burla a los más débiles, pero es instrumento de los poderosos”

(Pagés Larraya, 1968, p. 665)

Otra arista para indagar la influencia de la picaresca se encuentra en el desarrollo de la novela de aprendizaje en la Argentina. Según José Luis de Diego (1998), dentro del marco de la tradición hispana del género se organiza un nuevo realismo que está

³⁹ “Todo aquel que por cualquier causa haya recorrido la campaña argentina, tiene que haberse encontrado, necesariamente con uno de esos viejos criollos de extraordinaria locuacidad (...) En cada uno de esos criollos revive la figura gloriosa del mentado Viejo Vizcacha, dicharachero y entretenido” (Del Campo, 1945, p. 6).

basado en la crítica social y política a través de la sátira de las costumbres, en el tono humorístico y en la configuración de un héroe que lejos de resultar un modelo moral, a menudo acumula defectos, picardías nada ejemplares y licencias reñidas con la aceptación social (p. 20).

El autor selecciona una serie de obras que desplegaron esa tradición en la Argentina, dentro de las cuales ocupan un lugar de importancia las novelas de pícaros de Roberto Payró *El casamiento de Laucha* (1906) y *Divertidas aventuras de Juan Moreira* (1910), así como más tarde lo hace *El juguete rabioso* (Roberto Arlt, 1926). A este corpus añado “Memorias de un vigilante” (1954 [1897]) de Fray Mocho –en particular la segunda parte, “Mundo Lunfardo”– y “Toribio Torres, alias <Gardelito>” (Kordon, 1961 [1956]).

El concepto de “transculturación” permite interpretar el vínculo entre la picaresca española y la literatura vernácula. Según Ángel Rama (2008), la originalidad de las literaturas latinoamericanas viene dada por el “afán internacionalista”. Esto es, el esfuerzo de crear lenguajes simbólicos propios en el entramado que se produce entre escritores y consumidores, en un flujo de doble sentido que tiene también en cuenta las relaciones entre las capitales y las provincias. Así, en todo proceso de este tipo “habría pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante” (Rama, 2008, p. 47). Pueden distinguirse tres niveles de transculturación: en la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión (ídem, p. 56). A su vez, resulta pertinente pensar este problema desde la noción de “sistema”, desarrollada por Antonio Cándido para Brasil y extendida por Rama hacia Latinoamérica. Así, la manera de entender la literatura de una zona como un sistema coherente es posible a partir de la existencia de una serie de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, un público consumidor vinculado a los creadores y “un conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales” (Mejía Toro, 2014, p. 176). En tanto el período de publicación de las obras de Payró (*El casamiento de Laucha*, *Pago chico* y *Divertidas aventuras de Juan Moreira*) coincide con la autonomización del campo literario y las mismas cumplen con las características sintetizadas por Mejía Toro, es posible tomarlas como elementos que forman parte de un sistema y se extienden en el tiempo.⁴⁰

⁴⁰ El momento histórico en el que se publican es el de la configuración de un campo intelectual autónomo, que recibe el influjo de las ideas civilizatorias de dirigentes de los años ochenta (fundamentalmente, Mitre) y pretende responderles. Como han descripto Altamirano y Sarlo (1980), es hacia el Centenario cuando se discuten categorías muy importantes, como la definición de la nación y quiénes deben ser sus representantes. En el contexto del modernismo, un grupo de escritores busca diferenciar su esfera de trabajo, autonomizarla y producir también un efecto de sentido sobre la realidad que cuestione (incluso, en algunos casos, invierta) los discursos dominantes en

Hacia fines del siglo XIX, Fray Mocho apareció como un exponente del “criollismo”, entendido como una línea entre “el regionalismo, el costumbrismo rural y suburbano e incluso el folklore” (Dos Santos, 1968, p. 667). Director de *Caras y Caretas* desde sus inicios (1897), su obra literaria tiene una fuerte impronta cronística. Su “Memorias de un vigilante” relata el devenir de un joven de provincia que por desconocer lo que era la libreta de enrolamiento, acaba trabajando como policía. Llega así a la ciudad, que lo deslumbra, y empieza a reconocer a sus personajes desde su rol como agente de la ley.⁴¹ El volumen se compone de capítulos breves y se divide en dos partes en buena medida autónomas, ya que se pasa de unas memorias a unos episodios con afán tipificante y el estilo del relato cambia considerablemente. El segundo apartado, “Mundo lunfardo”, describe diversas formas de la delincuencia en la ciudad de Buenos Aires, a cuyos exponentes llama tanto “pícaros” como “pillos”. Primero describe las diferencias entre el ladrón criollo –compadritos o sirvientes– y el extranjero, que era el más abundante y difícil de reconocer puesto que “viste como un caballero, como un compadre o como un artesano (...): adopta la forma necesaria para cada una de sus empresas oscuras y malignas” (Fray Mocho, 1954, p. 177). Luego establece la siguiente clasificación:

los *punguistas*, o limpiabolsillos; los *escruchantes*, o abridores de puertas; los que dan la *caramayolí*, o la *biaba*, o sea los asaltantes; los que *cuentan el cuento*, o hacen el *scruscho*, vulgarmente llamados estafadores, y, finalmente, los que reúnen en su honorable persona las habilidades de cada especie: estos estuches son conocidos por de *las cuatro armas* (ídem, p. 179).

En esa categorización, los “contadores del cuento” son quienes ocupan un lugar más elevado, incluso hasta no identificarse a sí mismos dentro de la familia delincencial.⁴² Mocho los describe como la “aristocracia” de los pillos y reconoce su inteligencia. Así, dedica varios episodios a narrar algunas de sus ocurrencias, desplegando la inventiva de sus puestas en escena. A pesar de que el punto de vista del narrador está definitivamente del lado de la ley y de que esos relatos tienen como objetivo dejar en evidencia el *modus operandi* de estos sujetos, en esa

ese momento. Se trata, a su vez, del período de auge de la inmigración europea, que no cumple con las expectativas de aquellos políticos que la habían motivado. A su vez, los inmigrantes se asientan en las ciudades, puesto que la propiedad de la tierra se mantiene concentrada en la oligarquía, y quedan así expuestas cada vez más fuertemente las desigualdades entre clases sociales. Es decir, se trata de las condiciones propicias para el tipo de personaje oportunista al que se orienta este estudio.

⁴¹ Basado en su propia experiencia como comisario, diez años antes publicó *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar*. Sin embargo, por considerar que se trata solo de un “mero álbum fotográfico” y que su valor literario es nulo, no fue incluido en sus obras completas (Mocho, 1954, p. 143).

⁴² Fray Mocho narra algunas de las justificaciones que exhiben estos sujetos: “¡Nosotros lo que hacemos es embromar a quien nos tiene por zonzos!” o bien como un recupero de las ganancias que los extranjeros se llevarían del país (ídem, p. 190).

selección y jerarquización se identifica una cierta fascinación por la actividad de los cuenteros, que evidentemente ocupaban un lugar de relevancia dentro de ese mundo “lunfardo”.⁴³

Según Dos Santos (1968), Fray Mocho comparte con Payró: “un digno lugar dentro de las filas del realismo”, la práctica del periodismo, el gusto por el relato breve, la clara postura criollista y la certeza de que la misión de un escritor de esa época era ser retratista de la realidad. Roberto Payró es uno de los autores que más vehementemente promulgó la constitución del campo literario. Asimismo, tenía una fuerte conciencia del poder de sus escritos, a través de los cuales presentó una crítica a las costumbres criollas. Produjo una obra copiosa e importante entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. El corpus abordado aquí constituye un “fresco” de un pueblo imaginado –Pago Chico– pero con un referente cercano –cualquier pueblo de provincias, especialmente de la zona centro del país.⁴⁴ De diversas maneras, estas obras se apropian de la forma de la picaresca española. Podemos recuperar entonces los niveles propuestos por Rama para examinar los procesos de la transculturación: lengua, estructura literaria y cosmovisión.

En cuanto a la lengua, Pagés Larraya (1968) indicaba que la innovación de *El casamiento*... constituía en arrasar “con las convenciones del criollismo romántico” (p. 667), produciendo una síntesis entre la picaresca y la tradición gauchesca. A su vez, Generani (2002) señala que Payró se distancia del naturalismo al mitigar las leyes de la herencia con los elementos de la picaresca española y su carga de humorismo, lo cual exponía “la simpatía por aquellas conductas que aparentemente exponía para censurar” (p.79). Esto puede observarse a nivel del habla, ya que la obra está repleta de modismos que hacen a la concepción del mundo de Laucha, además de incorporar la sonoridad de las lenguas de otros personajes, como la propia Doña Carolina o Ño Cipriano. En cambio, en *Divertidas aventuras*..., los términos criollos se encuentran entrecomillados, marcando una distancia entre el narrador y el relato. Se trata de un recurso retórico para la configuración del protagonista, quien en su trayecto de vida pretende distanciarse de los modos de provincia para construirse un perfil cosmopolita. La presencia de la lengua criolla, sin embargo, atraviesa ambos relatos, constituyendo un aspecto característico.

A nivel de estructura, Payró construye distintas instancias enunciativas en cada una de estas obras. En *El casamiento*..., el narrador se presenta apenas como un reproductor de la voz

⁴³ Durante mucho tiempo se utilizó el término “lunfardo” como sinónimo del habla de los delincuentes. En esta investigación, lo entiendo como un repertorio léxico constituido por voces de diverso origen que se oponen al español estándar (Conde, 2017), por eso el entrecomillado. Aquí, sin embargo, “lunfardo” refiere explícitamente al mundo de los delincuentes.

⁴⁴ Si bien “Pago Chico” y “Nuevos cuentos de Pago Chico” forman parte de esta “trilogía”, no responden a la forma de la novela de aprendizaje, motivo por el cual los aparto de este recorrido. Competen, igualmente, las observaciones sobre las temáticas, tipo de personajes y cosmovisión que presentan los otros dos volúmenes.

del personaje, recreando el estilo del relato oral, con fuerte asiento en la cultura popular. En ambos casos, el habla criolla y la extranjera (italiana, especialmente) son recreadas desde su sonoridad y también desde su concepción metafórica. En *Divertidas...* la estructuración del relato es de unas memorias, es decir, la primera persona en el pasado. Una sola nota al pie también introduce la presencia de un “copista”, lo que subraya la organización ficcional de la obra. En este sentido, es la que más se asemeja a la estructura de *El Lazarillo* o *El Buscón*, por la primera persona y la remisión al pasado –aunque los protagonistas posean características muy diferentes.

Ahora bien, respecto a la visión de mundo, esta es necesariamente distinta, porque el contexto es diverso. En la tradición hispana, los protagonistas son descastados que sufren la violencia material y simbólica de sus amos dentro de una estructura feudal inalterable y, por lo tanto, las tretas que llevan adelante son defensivas y con ansias vindicativas. La trilogía de Payró se ubica en una sociedad absolutamente diversa: en un país con una ordenación política democrática, aun en formación y con numerosos defectos pero que, por esa misma razón, admite cambios. La crítica entonces apunta a las clases hacendadas y a quienes forman parte de esas instituciones corruptas.

Ese gesto crítico está plasmado fundamentalmente a través del protagonista de *Divertidas aventuras...*, la novela que produce diferencias más significativas respecto de los casos españoles. Allí, el protagonista es hijo de un hacendado de provincia y, por lo tanto, lejos se encuentra el retrato de las inclemencias que le ocurren a un lumpen. Por el contrario, Mauricio Gómez Herrera (el doble apellido en el ambiente criollo, por aquel entonces, era signo de alcurnia) es hijo único de un hombre que posee capital económico y social. Así, en vez de enfrentarse a dificultades materiales, sus andanzas son más bien las de un sujeto que tiene capacidad de cálculo para escalar de posición social. Mauricio Gómez Herrera constituye un sujeto cínico, que no duda en aprovecharse de los demás para mejorar su posición social y estándar de vida. De esta manera, el tipo de personaje se aleja de la matriz ideológica de la picaresca originaria. La crítica de las costumbres se dirige hacia el propio sujeto del relato, quien forma parte de esa sociedad corrupta que se examina. No es un observador, sino un fruto consumado de las tretas y los mecanismos –de las estrategias, en términos de Michel de Certeau (1996)– que poseen quienes forman parte del poder político. Payró alude así a la política criolla, particularmente a lo que él considera vicios de la Generación del 80.

El título del libro encubre este propósito. No hay “aventuras” en sentido riguroso; sí una suma de peripecias, pero que están debidamente programadas y que tampoco son “divertidas” ciertamente. La idea de “nieto” plantea una sucesión generacional, que permite inscribir el origen de lo que se critica en la década del ochenta. La alusión a Juan Moreira es significativa, ya que ambos personajes pertenecen a clases sociales bien diferentes. Sin embargo, este personaje

resulta funcional como referente de la corrupción de la década mitrista y también –es posible considerarlo– como atractivo para un público más amplio. No ocurre lo mismo con Laucha, protagonista del relato breve. Señala Pagés Larraya:

En Laucha la picardía y el vicio ni se atenúan ni se justifican; en cambio la condena moral de Gómez Herrera y su correlativo valor crítico frente a las lacras del país se erigen sobre una contradicción íntima que el arte del novelista no logra salvar (1968, p. 653).⁴⁵

Esta diferencia de tratamiento se debe a la procedencia social del personaje, que cambia sustancialmente el foco de la crítica, ya que las consecuencias de sus acciones tienen alcances muy distintos. Payró produce entonces una particular apropiación de la picaresca para encauzar su crítica a las formas políticas de la clase criolla, en un momento donde las discusiones sobre la unidad y rumbo del país aún estaban presentes, especialmente en torno al Centenario de la Revolución de Mayo.

Finalmente, en *El casamiento de Laucha* la única que queda fuera de ese universo de estafadores es Doña Carolina. Su único acto “débil” es aceptar que Laucha adultere las bebidas alcohólicas. Su condición de mujer y viuda la lleva a aceptar los actos ilícitos de Laucha, a pesar de su fuerte carácter, pero las infracciones corren por cuenta de los varones. En 1977, este relato tuvo su versión cinematográfica. Fue dirigida y producida por Enrique Dawi, realizador que participó en espacios de formación ligados a la Generación del 60 aunque no se lo considere parte de ella estrictamente. En aquellos años dirigió algunos largometrajes y luego se incorporó a la industria. Sin embargo, esta película independiente indica una iniciativa de corte autoral. Hay un interés específico por recuperar la obra de Payró y realizar con ella un producto popular.⁴⁶ Acertadamente, fue convocado para el rol protagónico Luis Landriscina, humorista de ascendencia italiana que se caracteriza por un humor propio del relato largo, con tonada regional, donde lo que importa es el desarrollo y no tanto el remate. El reconocimiento que por entonces ya tenía su personaje radial Don Verídico⁴⁷ reforzó su asociación con Laucha, ya que ambos son

⁴⁵ En este sentido, sostiene Generani (2002) que el hecho de que su relato nos indique que quien habla no es peor que los pillos institucionales –como el comisario o el cura–, parecería ser un atenuante frente a un juicio moral posible, pues conduce a pensar en una inmoralidad universal, rasgo característico de la picaresca española que se suma a otros de la misma procedencia, tales como el desenmascaramiento de la hipocresía y la ausencia de maniqueísmo y de mensaje moral (p.80).

⁴⁶ El guion fue realizado por el mismo Dawi junto con Enrique Villalba Welsh, un prolífico guionista del período clásico.

⁴⁷ El creador del personaje fue el escritor uruguayo Julio César Castro, “Juceca”, también guionista del filme *Millonarios a la fuerza* (Enrique Dawi, 1979), protagonizado por Landriscina. Los primeros libretos de Don Verídico datan de 1962 y su permanencia en los medios fue de tres décadas. Sobre el estilo humorístico del personaje, cfr. Warley (2020).

cuenteros. Especie de trovador rural, cada versión del relato le ofrece la posibilidad de engrandecer las hazañas y ocurrencias.

La película se asienta firmemente sobre la obra de Payró, recreando el universo original de la fábula, a lo que agrega algunas líneas secundarias y modifica –de manera sustancial– el final, convirtiéndolo en un *happy end*.⁴⁸ Al igual que en el cuento, se trata de un relato enmarcado por un diálogo entre Laucha y un narrador, que, en este caso, representa al propio Payró en su rol de cronista. El encuentro inicial se realiza en un galpón donde unos hombres juegan a la pelota-paleta y otros apuestan. Un plano contrapicado presenta a Laucha en el balcón rodeado de semejantes, detrás de una pintada que reza “Prohibido hacer apuestas”. No obstante, todos los que están allí se reúnen por ese motivo. Ese plano, que incluye la explicitación de la norma y su trasgresión, adelanta el universo moral de la historia.

El aprendizaje de la simulación: El juguete rabioso y “Toribio Torres, alias Gardelito”

En *El juguete rabioso*, Arlt organiza el relato de dos maneras: como “memoria”, ya que se trata de una crónica autobiográfica, y como “novela de aprendizaje”, dado que el protagonista alcanza saberes y hay una búsqueda de verdad (Capdevila, 2002, p. 229). La relación con la picaresca, según la misma autora, viene dada también por la suma progresiva de las peripecias como principio constructivo. El aspecto que ubica esta obra como un hito importante en el recorrido entre pícaro y chanta viene dado por lo que explica Visconti: “la ficción arltiana reúne todas las formas de la transgresión, la marginalidad, la desvalorización del trabajo y la picardía urbana en función del ansia de dinero” (2015, p.27).

En Silvio Astier, el protagonista, se destacan su poder de observación y también su capacidad inventiva, asociada a la manera en que mira el mundo. Él es un joven proletario que posee conocimientos sobre el ámbito delictivo, pero también muchos otros literarios y científicos; así como también tiene la intención de incorporarse de manera útil a la sociedad (aunque sea rechazado). Arlt inscribe a su personaje en un espacio definitivamente urbano, aunque marginal. Como ha indicado Jitrik (1976), los trabajos a los que accede Astier son en verdad “formas

⁴⁸ Tras finalizar el relato de su casamiento a Payró (Osvaldo Terranova), Laucha (Luis Landriscina) toma conciencia de su desatino y regresa al hogar, para reconciliarse con Carolina (Malvina Pastorino). La escena extra se realiza sobre los títulos de cierre, en una secuencia musicalizada y sin diálogos.

de robo invertido: el que trabaja es robado” (p. 114). En función de esa experiencia, el protagonista expresa un orgullo por conseguir el dinero a través distintas formas de fraude: “Sí, el dinero adquirido a fuerza de trapacerías se nos fingía mucho más valioso y sutil” (Arlt, 1993, p. 15).⁴⁹

Afirmaba David Viñas sobre el grotesco, género teatral que encontró su máxima expresión en los mismos años en que Arlt produjo esta obra: “si la infracción respecto de la norma implica creatividad, el recurso a la inmediatez mágica del robo en reemplazo del cotidiano empecinamiento del trabajo (y, en gran medida, el dinero que se sublima) al desmaterializar, *poetiza*.” (1996, p. 112). De esta forma se afianzaban los imaginarios míticos en torno al dinero⁵⁰ en un tiempo durante el cual las transformaciones producidas por la inmigración en la sociedad porteña se vigorizaban. La referencia al teatro no es fortuita, ya que el mismo Arlt escribió obras trascendentes. En ellas, Horacio González (2000) percibe que la simulación es un motivo recurrente, pero no solo como impulso de las tramas, sino como fundamento del arte teatral, como expresión de su ontología. De este modo, Arlt descubre “la compulsión a la impostura como raíz profunda de la teatralidad del sujeto” (ídem, p. 27).⁵¹ En *El juguete rabioso*, Astier recurrentemente finge para alcanzar sus objetivos. El texto exhibe sus procesos mentales y justificaciones. En suma, más allá del vínculo de *El juguete rabioso* con la picaresca, interesa destacar aquí cómo se articulan en su obra nociones como teatralidad, representación, farsa y puesta en escena, que son consustanciales al chanta.⁵²

En 1956, Bernardo Kordon, quien reconocía la influencia de Arlt en su escritura, publicó “Toribio Torres, alias <Gardelito>”. Un cuento extenso, que narra las aventuras de su protagonista y narrador, también un joven marginal que, atento a las debilidades de los demás, halla en su capacidad de engaño un sistema de supervivencia. Su “hacerse a sí mismo” se traduce en convertirse en “cuentero”, lo cual propone un vínculo evidente con el oficio del escritor. Tuvo una adaptación cinematográfica en 1961 a cargo de Lautaro Murúa, la cual resulta un ejemplo significativo para analizar la forma que cobra el chanta en el cine moderno. Mientras que el relato literario continúa la tradición realista propia de su medio y propone una identificación con el joven protagonista, la película de Murúa constituye un claro caso de ruptura con los sistemas

⁴⁹ La obra puede incorporarse a lo que Alejandra Laera (2014) denominó “ficciones del dinero” en la literatura argentina, como aquellas donde el metálico “*ya no sigue más la lógica de la tradición (familiar, hereditaria y previsible), sino la lógica de la circulación, el intercambio y el juego (social, especulativa y azarosa)*” (p. 71).

⁵⁰ Sobre este asunto, cfr. Laera (2014) en literatura y Visconti (2017), en cine.

⁵¹ Así, en el preciso instante en que Astier se convierte en traidor ocurre una “torsión del yo, momento esencial sobre el que descansa el desvío hacia la verdad dramática” (González, 2000, p. 29).

⁵² *El juguete rabioso* tuvo una adaptación cinematográfica en 1984, dirigida por Aníbal di Salvo. La película no solo se asienta en el relato literario, sino que reconstruye un mundo histórico-ficcional que rodea a la figura de su autor. De hecho, subraya y amplía ciertos matices autobiográficos de la obra, ya desde la configuración visual de su protagonista que remite al joven Roberto Arlt.

clásicos de representación. Importante exponente de la Generación del 60, el filme establece un distanciamiento crítico con su protagonista, que no genera empatía hacia él como solía ocurrir en el cine previo. Así, aunque se presentan las circunstancias sociales adversas para Toribio, su accionar no es justificado. Hay una mirada ética sobre su modo de actuar que no autoriza sus embustes, aunque tampoco su muerte anticipada. Aquí, al igual que en *El juguete rabioso*, ocurre que las estafas suben de escala: mientras que al comienzo Toribio trata de quedarse con unos pesos convenciendo a una señora de clase alta, al final los negocios implican el contrabando y connivencia con actores políticos. El relato de Kordon comienza presentando los talentos, ilusiones y desencantos de Gardelito; en cambio el filme desde sus inicios establece un comienzo sombrío, dominado por los timos que realiza el protagonista en un grupo de maleantes. Al convertirse en “cuentero”, casi como un oficio, la organización de ficciones se vuelve concomitante al accionar delictivo de Toribio, quien de este modo se emparenta con el chanta.⁵³

En síntesis, para los autores abordados –Hernández, Mocho, Payró, Arlt y Kordon– la práctica periodística fue clave en su conformación como escritores. No solo por los temas comunes de interés, donde la crónica ciudadana y la astucia para los robos y estafas ocupaban un espacio importante –fundamentalmente para los cuatro últimos–, sino también para delinear su estilo, ligado siempre a diversas variantes del realismo. De esta manera se configura en la literatura un estereotipo que tiene antecedentes hispánicos, pero que se nutre intensamente de las observaciones sobre la realidad circundante. Así, se delinea en la literatura argentina el tipo del “cuentero” en un doble sentido: aquel que narra su historia⁵⁴ y también las invenciones en las que utiliza su “viveza” para aprovecharse de los demás. El placer por crear ficciones, ponerlas en práctica y relatarlas es su rasgo constitutivo. La preocupación por hacer una crítica a las instituciones políticas desde la ficción es una constante en las artes argentinas, así como también la inquietud por la corrupción de las clases políticas y acomodadas. Este último asunto volverá repetidamente, especialmente en el cine, donde la figura de personajes populares como el chanta permiten plasmar estas observaciones críticas (retomaré este asunto en el siguiente capítulo).

⁵³ Recupero este caso en el capítulo cuarto para analizar la vinculación del personaje con la política.

⁵⁴ Ese contar la propia historia se asocia a la manera en que se presentan frente a los demás y crean un aura de viveza, ingenio y superioridad. En *Los chantas* esto es tematizado reiteradamente por el Flaco, quien dice: “¿Y cómo querés que la cuente?”, en el momento en que su versión es expuesta como falsa y se evidencia, por lo tanto, su fragilidad.

Las publicaciones gráficas: un sitio privilegiado para el chanta

Los años cuarenta, aquellos en los que “la historieta argentina se asume en conjunto como lenguaje artístico” (Steimberg, 2013a, p. 55) propician el espacio dentro del cual se gestan la mayoría de las criaturas analizadas aquí. Esta historieta “clásica”, de acuerdo con Oscar Steimberg, se caracteriza por su contenido sociopolítico, así como por la explotación de temas y jergas de otros géneros, donde la intertextualidad hacia la “sabiduría popular” y las reformulaciones del sainete, respecto de la escena social de la inmigración, ocupan un espacio central. Asimismo, en este período se postula la singularidad casi como condición de existencia para el personaje (Steimberg, 2013b). Por ello, no resulta casual que Judith Gociol y Diego Rosemberg organicen su historia global de las tiras cómicas producidas en el país en función de los tipos dominantes. El primer y más importante capítulo es “Los hombres”, donde los autores sostienen que:

La repercusión alcanzada por Sarrasqueta –el primer protagonista unitario de la historieta argentina– ayudó a moldear el estereotipo del porteño, que el género explotó desde sus inicios hasta estos días: personajes ambiciosos, mandapartes, mujeriegos, nostálgicos de café, frustrados de oficina.

Chantas de diversa clase, más y menos queribles. Según el psicoanalista José Eduardo Abadi, están los “chantas light” –esos “descomprometidos sin cura, que recitan el ‘yo qué tengo que ver’ como una afirmación de principios– y los “chantas psicopáticos”, peligrosos porque son manipuladores e impostores: “les falta un código de valores, una normatividad ética”. Es la diferencia que va de Tijereta o Avivato a Piccafeces o el Dr. Cureta, de los chantas a los truchos (2000, p. 108).

La tipología con sus múltiples variantes fue central en el desarrollo de la historieta en Argentina. Aquí me detendré en cuatro personajes del humor gráfico que resultaron clave para la configuración iconográfica del chanta: Don Goyo Sarrasqueta y Obes, Isidoro Cañones, Avivato y el Gordo Villanueva. Los últimos tres, además, tuvieron su versión cinematográfica.

Las adaptaciones de Avivato y el Gordo Villanueva permiten vislumbrar, a su vez, un aspecto significativo respecto del lugar del chanta en el cine. Entre 1949 y 1964, los años que transcurren entre uno y otro filme, el denominado modo de representación clásico (dominante) en el cine industrial se transformó y dio lugar al moderno. En la organización narrativa y de puesta en escena de las dos películas se pueden apreciar pliegues y matices de este proceso. Ambas comparten algunas pautas: la estructura cómica, su centro en el personaje cómico y la presencia activa de un actor popular como eje, lo cual permite establecer una productiva comparación para observar esas transformaciones a la luz del estereotipo.

En 1913 se publicó por vez primera Don Goyo Sarrasqueta y Obes en *Caras y caretas*, y continuó por quince años. Para Jorge Rivera (1992), el origen de la historieta argentina (esto es, tiras con personajes fijos) se encuentra en esta viñeta junto con Viruta y Chicharrón, ambas series de Manuel Redondo y publicadas en la misma revista. Afirma Rivera que el éxito de estas tiras tuvo una influencia decisiva en el destino del género en Argentina, ya que “abundarán en lo sucesivo las experiencias historietísticas, ubicadas fundamentalmente (y este rasgo debe ser contabilizado entre las originalidades de la historieta local) en la vertiente del costumbrismo y la observación” (ídem, p. 11). Por su parte, José María Gutiérrez (1999) considera a Sarrasqueta el primer personaje humorístico argentino, a pesar de que –debido a su relación con la caricatura política– no provocaba un efecto cómico directo. Sarrasqueta era una figura advenediza, cómplice de los mecanismos de los cuales generalmente terminaba siendo víctima. Registraba las circunstancias sociales de la época y, particularmente, la condición del inmigrante. Como ha señalado Gutiérrez, posee una fuerte influencia temática, formal y argumental del teatro: “es un simulador, un mísero inmigrante que procuraba aparentar no ya solo en busca de prestigio social, sino porque era íntimamente un enajenado cultural. (...) Sarrasqueta era un *actor* en procura de un personaje imposible que le permitiera establecerse” (ídem, p. 59). Las situaciones representadas eran sumamente variadas: camuflarse, cortejar, alimentarse, participar en una batalla, acompañar a un turista inglés, entre muchas otras. En todos los casos, en su afán por querer demostrar algo que no era, Sarrasqueta utilizaba el traje de levita. Se trata de uno de los atributos propios del chanta: para ser, primero se debe aparentar. Posee esta serie un rasgo que no mantendrán las demás: un diseño y diagramación experimental que incluso varía de número a número (por ejemplo, no sostiene una cantidad fija de cuadros), además de un uso expresivo del color. Lo que otorga continuidad es el personaje y las escenas que lo contienen.

La importancia histórica de *Don Goyo* radica no solo en que fue el primer personaje unitario de historieta creado en la Argentina, sino en que –posiblemente por ese mismo motivo– señaló un rumbo en la producción nacional, ligado, como explicaba Rivera, a la observación y crítica de las costumbres. Sobre su inscripción histórico-política, sostiene Marcela Gené que

Los textos de “Don Goyo” eran la ocasión para filtrar su visión acre de la política, la corrupción de grandes y pequeños funcionarios, sin referirse a ninguno en particular. En este sentido, tanto en esta como en otras realizaciones de la época, se percibirá una transformación en el tratamiento satírico de la política nacional. (...) En adelante, son los personajes de ficción quienes toman la palabra para comentar, en clave humorística, la realidad nacional (2014, p. 108).

Como se ve, esta crítica vertida a través de la caricatura, que implica de manera indirecta no solo la clase política, sino ciertos comportamientos sociales que se hacen más evidentes y nocivos allí, parece ser consustancial al chanta.

Isidoro Cañones comenzó a publicarse en 1935 como secundario en la tira de *Patoruzú*. Dante Quintero, su creador, ocupa un lugar primordial en el devenir de la historieta argentina. Se incorporó al medio en la década de los veinte y ayudó a consolidar el género en los cuarenta, gracias a sus revistas *Patoruzú* y *Patoruzito*, que incluían tiras de otros personajes. Cañones acrecentó su popularidad y tuvo sus propios libros, publicados hasta 1977. Su permanencia puede rastrearse inclusive hasta el siglo XXI –es decir: más de setenta años posteriores a su primera aparición–, cuando se produjo el largometraje animado *Isidoro: la película* (José Luis Massa, 2007) orientado al público infantil, aunque realmente no fuera este el destinatario original del producto.⁵⁵ En tanto el sistema de producción seriada que consolidó Quintero es similar al establecido por Manuel García Ferré en los años sesenta gracias a *Anteojito* (Accorinti, 2019), el circuito parece replicarse. Es el único de los personajes de la serie propuesta aquí que posee un producto audiovisual animado.

Isidoro Cañones reúne características de otros personajes previos de Quintero: Manolo Quaranta, Don Gil Contento y Julián de Monte Pío. Aparece como padrino del indio Patoruzú y se dedica a regular sus finanzas, planteando una relación paternalista de la ciudad respecto al campo. Entre los *locus* frecuentes de la cultura argentina, aparece la oposición campo-ciudad desde una matriz romántica y conservadora, que enaltece la vida del terruño y solo encuentra vicios en la urbe. Ello se ve sintetizado en las particularidades de estos dos personajes. Mientras que Patoruzú es un hombre noble y honesto, Isidoro es ventajero y materialista. En el mismo sentido funciona la oposición con su tío, el Coronel Cañones, que no solo es militar sino también hacendado, condensando el poder castrense y la oligarquía agropecuaria. Como padrino y administrador de Patoruzú, Isidoro siempre intenta quedarse con algo del dinero para sus vicios (fundamentalmente, el juego). En definitiva, todas sus artimañas consisten en sobrevivir a costa de la herencia de su tío (lo que constituye el punto de partida del largometraje). Es un futuro heredero que se maneja hábilmente para vivir cómodo, ya que en realidad no posee nada propio.

Desde lo iconográfico, Isidoro Cañones se construye a partir de la impostura. El traje y la gomina son atributos indispensables. Además, utiliza grandes ademanes y una exacerbada gestualidad. La frente en alto (siempre dispuesto a parecer ofendido) y la rapidez que consigue

⁵⁵ Es la tercera película de una serie basada en los personajes de Quintero y dirigida por Massa: *Patoruzito* (2004) y *Patoruzito, la gran aventura* (2006).

gracias a su esbeltez (en oposición a la gordura del Coronel y el brío de Patoruzú) son rasgos que delinear un tipo de movimiento ágil y astuto. Isidoro es un *bon vivant* y un seductor. También está interesado en las relaciones con las mujeres, aunque ocupan un lugar secundario entre sus intereses. Es un jugador y por lo tanto tiene un contacto frecuente con el dinero en tanto valor de cambio. Su mayor dote es su poder persuasivo. Aunque sea un mentiroso y un farsante que solo actúa por amor propio, logra generar cierta empatía con el público: quizá, porque representa un modelo aspiracional, en el sentido de proyectarse como un sueño imposible para la mayoría de sus lectores.

Uno de los números de su revista *Locuras de Isidoro*, “Todo por el tío” (Quinterno, 1969), ejemplifica muy bien su *modus operandi*. El Coronel quiere convertir a Isidoro en su administrador, pero desconfía y lo pone a prueba. Isidoro descubre sus intenciones y entonces decide realizar un esfuerzo, ya que la recompensa es evidentemente importante. Así, realiza supuestos negocios formidables en la estancia, aunque en realidad gana el dinero apostando. Propone al tío modernizar el campo, trabajando en el “marketing” de la empresa (resuena aquí la tipología de Ferrari). La tira, en definitiva, pone en relación diversos simulacros que producen tanto el tío como su sobrino. “¿Acaso no soy un porteño vivo, lleno de recursos?” (ídem, p. 49) dice Isidoro, y esa parece ser la clave del personaje. Significativamente, las relaciones, siempre están mediadas por asuntos económicos, se dan solo entre hombres. La mujer solo aparece como objeto de conquista o como ayudante, como se observará también en los próximos casos.

Avivato y “la apoteosis del saber práctico”

Avivato comenzó a publicarse como una tira cómica el 23 de septiembre de 1946 en el diario *La razón*. Aparecía entre las páginas de clasificados o en las de información general, desligada de otras tiras cómicas. En 1953, ya obtuvo su propia revista. Fue una creación de Lino Palacio – reconocido creador de caricaturas que se hospedaron en la cultura popular como Don Fulgencio y Ramona, entre otros–, quien también compuso un tango con su semblanza,⁵⁶ lo que sin dudas certifica su carácter porteño.

⁵⁶ “Siempre elegís en la vida / Un buen papel para actuar / Pues tenés la condición / De hacer reír / Y también la habilidad para hacer llorar. / La vida es la calesita / Que no deja de girar / Y vos en su rodar sin fin / Siempre encontrás un ‘boncha’ / Que pague el copetín.” Según Jorge “Faruk” Palacio (1996, pp. 171–172), forma parte de un corpus de letras humorísticas de este género musical. La canción le habla directamente al personaje –“sos siempre oportuno”–, pero hace uso también de lugares comunes de la poética tanguera –“la vida es una calesita”–, agregándole una dosis de melancolía propia del género. Hay una versión disponible en <https://youtu.be/cs-ZgQNYK1o> (consultado el 20 de diciembre de 2019).

El humor de Avivato es simple, como lo es el de los personajes de Palacio. Son tiras de tres o cuatro viñetas que presentan una pequeña situación y se resuelven en sí mismas, sin solución de continuidad entre una y otra. Pequeñas anécdotas o gags que siempre tratan sobre su protagonista tomando ventaja de alguna situación. Puede ser tanto en cuestiones monetarias como de índole práctico, o bien, para facilitarse la cercanía a alguna mujer pulposa. Las líneas del dibujo son simples y hay poco detalle en las escenas. Avivato posee rasgos desproporcionados: es bajito y regordete, tiene una nariz excesivamente grande, una cabeza cónica y ojos pícaros. Estos trazos contrastan con los demás personajes, especialmente con las féminas que busca alcanzar (esbeltas, con muchas curvas y finos rasgos faciales).

En el diseño de esta historieta, todo apunta a la simplicidad. La eficacia de la treta correcta. No hay en Avivato un trasfondo sentimental ni mucho menos ideológico. Es un ser de pura acción que solo pretende facilitarse la vida aprovechándose de quienes lo rodean. Alan Pauls lo define así:

Es la apoteosis del saber práctico, ciencia picaresca cuyo paisaje el personaje desmenuza en la confusa serie de magias menores, trucos, pases, recetas, fórmulas, todas armas destinadas a sacar ventaja (...) el principio básico que rige a Avivato es el de la *rentabilidad*, y la pregunta a la que responde es siempre la misma: ¿cómo obtener rentas sin capital, con ese único capital simbólico que es la astucia popular? (1995, pp. 86–87).

En línea con esta idea, sostienen Gociol y Rosemberg:

Avivato está siempre a punto de pasarse de listo, moviéndose en la frontera entre la astucia popular (la famosa viveza criolla) y ciertas formas leves de la ilegalidad.

Su única ley es la del menor esfuerzo y su mentalidad, excesivamente pragmática: hacer lo mínimo –si es posible, nada– con el beneficio máximo. (...) su nombre se incorporó al vocabulario porteño para rebautizar a quienes hicieron de la viveza criolla un dogma de vida (2000, p. 108).⁵⁷

El filme *Avivato* (Enrique Cahen Salaberry, 1949) es un caso claro de chanta en el cine clásico. La película “se compone de una serie de divertidos sketches enlazados por una ligera trama, en los cuales el personaje titular, un simpático caradura, pone en juego una serie de ocultos recursos para vivir gratis, despertando la hilaridad del espectador constantemente”

⁵⁷ Según estos autores, también tuvo un espacio en radio Argentina a cargo de Dringue Farías. No he conseguido más referencias sobre ello (bibliográficas, hemerográficas, ni material de audio); pero lo dejo consignado aquí, ya que se trataría de un recorrido equivalente al que realizó el Gordo Villanueva -publicaciones/radio/cine-.

(“Avivato”, 1949). La elección de Pepe Iglesias como protagonista del filme, un actor cómico de fundamental importancia dentro del medio radial, se basó no solo en su renombre —el cual se vio favorecido por el éxito de este filme (Ulanovsky et al., 1999a, p. 172)—, sino también por su perfil de galán, que la película aprovechó. A su vez, *Avivato* constituyó el puntapié inicial de una serie de adaptaciones de historietas que resultaron muy convocantes.⁵⁸ La idea de una industria cultural efervescente está presente en estos filmes como elemento intrínseco a ellos, como una fuente que podían usufructuar con altas chances de éxito los productores; pero también como un mecanismo de referencia y reconocimiento para sus públicos, que disfrutaban de sus artistas preferidos a través del entramado mediático.

La película hace uso de todos los recursos cómicos posibles, ya sea desde la construcción del guion, los ardidés de los actores populares y las “reminiscencias chaplinescas” que encarna Iglesias, incluyendo secuencias con velocidad acelerada. En términos de personaje, define a Tito (Pepe Iglesias) su desavenencia frente a una ocupación formal. Para evitar ese compromiso, utiliza su labia y poder de seducción con todas las personas que se le cruzan, especialmente, si son mujeres. Su vida es una constante puesta en escena que tiene como objetivos: 1. evitar trabajar formalmente, 2. conseguir objetos y servicios gratuitamente y 3. casarse con una mujer, lo que le permite alcanzar los dos previos de una sola vez (este tercero forma parte del filme exclusivamente). Tras varios enfrentamientos fortuitos con quien será su suegro, finalmente logra su propósito cuando, tras hacerse pasar por su cuñado en su debut futbolístico en primera, le consigue el trabajo en el banco Interamericano que el hombre añoraba. Así de compleja y fantásica es la trama.

Esta comedia es una adaptación de la francesa *Le roi des resquilleurs*, la cual tuvo dos versiones fílmicas, ambas absolutamente exitosas en términos de taquilla.⁵⁹ De hecho, la película se llamaría “El rey de los vivos” (cercano al gallo original) y solo cuando se terminó de

⁵⁸ *Fúlmine* (Luis Bayón Herrera, 1949), *Don Fulgencio (el hombre que no tuvo infancia)* (Enrique Cahen Salaberry, 1949), *Juan Mondiola* (Manuel Romero, 1950), *Pocholo, Pichuca y yo* (Fernando Bulín, 1951).

⁵⁹ De 1930 y 1945, fueron dirigidas por Pierre Colombier y Jean Devaivre y protagonizadas por Georges Milton y Rellys, respectivamente. La adaptación argentina fue elaborada por Enrique Cahen Salaberry junto a Ariel Cortazzo. Sobre la primera versión: “este filme parece haber desaparecido, lo cual es una pena dado que fue el más popular de toda la década en París, rivalizando únicamente con *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937), y, en la década siguiente, con *Los niños del paraíso* (Marcel Carné, 1945). Estrenada el 15 de noviembre de 1930 en doscientos cines, todavía se encontraba en proyecciones exclusivas al final del año siguiente (en un total de dieciocho meses), momento en el cual ya se había estrenado en más de cuarenta cines suburbanos, ganando 30 millones de francos” (Crisp, 2015, p. 28. La traducción es propia). He tomado como referencia, entonces, el filme de 1945. Asimismo, dados los años de producción de la historieta y la película argentinas, es probable que esta haya sido la versión utilizada para la adaptación.

filmarse se agregó “Avivato” como primera parte del título.⁶⁰ A su vez, los créditos incorporan al personaje de Palacio en diversas poses. Es una operación que claramente usufructúa la popularidad del personaje historietístico, al tiempo que acerca el filme a unas coordenadas más localistas en términos culturales. El vocativo “¡avivato!” –clamado en la película por Don Gervasio (Alberto Terrones)– es una deformación del español “avivado” que significa “aprovechado, que actúa en beneficio propio” (Real Academia Española, s/f). Es un argentinismo ligado, a su vez, a la “viveza criolla”. La deformación de la “d” por la “t” que le otorga una sonoridad italiana, acerca aún más el término a chanta.

En términos de estilos de actuación, los de la muchacha, su acompañante y el padre son similares en ambos filmes. Pero la composición de Tito (Pepe Iglesias) y Mimile (Rellys) es muy diferente. En tanto el francés posee un talante triste (por ejemplo, ve el dinero y se le van los ojos, remarcando su preocupación), Iglesias presenta un carácter pícaro que parece estar por encima de las preocupaciones mundanas. A su vez, ambos protagonistas cantan, haciendo gala de las habilidades de sus intérpretes, aunque incorporan las canciones de maneras diferentes. Mientras que Mimile es un cantante callejero, Tito vocaliza en la boîte solo a modo de entretenimiento y con un sentido puramente espectacular: no forma parte de la caracterización del personaje el hecho de que sepa cantar.⁶¹ Es decir, Tito no posee destreza laboral alguna para ganarse el sustento –más allá de su labia habilidosa–, diferencia que lo enlaza al chanta. Además, es él quien protagoniza la historia romántica. En cambio, en la versión francesa, Mimile no se distingue por ser buen mozo y la línea sentimental pasa por su compañero (que no es un amigo tan fiel como Agustín en *Avivato*). Evidentemente, la figura de Iglesias no solo convocaba en tanto cómico, sino también como galán, a diferencia de su par franco.

En *Le roi des resquilleurs*, la primera secuencia transcurre en el hipódromo. Así se establece un escenario de apuestas y juegos que introduce el azar y sus posibles manipulaciones a través de un personaje como tema central. También propone un ritmo vertiginoso en relación a la acción, subrayado con el evento de la carrera, que se sostendrá a lo largo del relato. En la versión argentina, en cambio, el comienzo se produce dentro de la pensión donde vive Tito y sirve para caracterizar al personaje. A continuación, el guion respeta en buena medida las peripecias, espacios de acción e incluso gags –casi calcados– de la original francesa. Por otra parte, la versión argentina introduce una dinámica familiar que la francesa no posee. El jugador a quien

⁶⁰ “Dio fin, ya, al proceso de laboratorio de la película protagonizada por Pepe Iglesias que lleva por título *El rey de los vivos*, rodada por Interamericana. Pepe encarna al popular ‘Avivato’ y esto ha movido a modificar el título inicial de la película” (“Avivato terminada”, 1949).

⁶¹ Aunque se trataba de una habilidad desarrollada por el actor, quien tuvo un famosísimo éxito: “Esmeralda, ráscame la espalda”. Su modo de cantar era cómico, realizando excesivas mímicas.

Tito reemplaza sorpresivamente al final, en *Avivato* es el hermano de Lucía e hijo del señor que lo persigue durante todo el filme. Le agrega así un perfil melodramático a la historia y con él, “la economía moral de los pobres” que “consiste en mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares en su sentido fuerte, esto es, las relaciones de parentesco [en oposición a] la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y los sueños” (Martín-Barbero, 1988, p. 117). Más significativo aún resulta que en la versión argentina toda la acción ocurre entre trabajadores (por ejemplo, no hay un encuentro de Tito con el dueño del estadio, como sí lo hay en la francesa). Este aspecto, sumado al comienzo en la pensión, indican la decisión de situar la historia dentro del mundo de las clases populares. Tal elección se debe, sin dudas, a la orientación fuertemente clasista del cine industrial argentino, como ha demostrado Karush (2013).⁶² Aunque ya no se trata de una oposición férrea entre ricos y pobres al modo de las películas de los años treinta, este espacio social se compone de trabajadores (y desocupados) que viven en pensiones. La cuestión social no aparece como una problemática dentro de la trama –lo que sí ocurría en los filmes de Manuel Romero, por ejemplo–, pero es notable que todos los personajes estén buscando la manera de encajar y sostenerse a través de diversas ocupaciones laborales (o tácticas de supervivencia). Por este motivo, la narrativa se mantiene dentro del universo de las clases populares, las cuales, aun siendo múltiples en su sentido de pertenencia, se definen por compartir la situación común de subalternidad respecto de las élites y el poder social, económico y político (Adamovsky, 2012).

Lo que está en juego en la película *Avivato*, a mi modo de ver, es la manera en que los personajes populares se asimilan y ajustan a un determinado entramado social. Mientras algunos se presentan sobre unos límites morales aparentemente muy sólidos y otros escapando a ellos –es decir, como opuestos–, lo que finalmente queda en evidencia es que, en función de las circunstancias, todos deben acceder a negociaciones. Y entonces esos límites éticos y de acción tan estrictos, pueden y deben ser “vencidos” por los sujetos populares en determinadas ocasiones. Así, aquel que intentaba resistirse al sistema formal (Tito) no lo logra, puesto que para casarse con su pretendida debe presumir compostura; mientras que quien ambicionaba férreamente formar parte de las instituciones (Don Gervasio), solo lo consigue a través de una puesta en escena, una actuación y una mentira. Ambos forman parte, además, de generaciones distintas, lo cual puede indicar tensiones en este sentido: nuevas formas de trabajo y socialización en los más jóvenes, frente a modelos laborales formales más tradicionales. Finalmente, las maneras propias de la sociedad en la que se ven inmersos llevan a todos los personajes a actuar y sostener

⁶² Cfr. el análisis comparativo que realiza entre *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) y su adaptación argentina, *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938) (Karush, 2013, pp. 214-222).

falsedades para sobrevivir en ella (incluyendo tangencialmente, en este caso, a Angélica, una mujer). Tito, en tanto protagonista, al igual que chantas que lo preceden y otros que lo suceden, funciona como un vector que pone en evidencia el sistema de hipocresías de la sociedad en la cual está inserto.

El Gordo Villanueva: las letras que llevaron a Porcel al cine

El Gordo Villanueva se publicó en la revista *Paturuzú* a partir del 20 de mayo de 1940. A diferencia de los casos anteriores, no consistía en una tira, sino en un relato cómico con una ilustración, a cargo de Divito. El autor de las historias era Luis de la Plaza. Más tarde, *El Gordo...* pasó a la revista *Rico Tipo*, donde las figuras quedaron a cargo de Pedro Seguí. Tras una década en papel, en marzo de 1951 fue llevado a radio Belgrano LR3. Allí era interpretado por Tincho Zabala, un importante actor popular. “Ríase con el más simpático de los ‘vivos’ porteños”, anunciaba la publicidad.⁶³ Veinticuatro años después de su primera publicación, el personaje fue adaptado para el cine. *El Gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964) fue el debut protagónico de Jorge Porcel en la pantalla grande y resultó clave para la conformación de su texto estrella. Al igual que Pepe Iglesias en su momento, él provenía del medio que se encontraba en ebullición en los años sesenta: la televisión. En este caso, la semejanza con su personaje ficcional puede atribuirse también a su cualidad física (su envergadura), que sería cada vez más explotada.

El Gordo Villanueva fue creado como una figura propia de la Ciudad de Buenos Aires. Desde sus inicios se anunció así: “¡Es fenómeno el Gordo Villanueva!” “Nació en Boedo y Chiclana y se graduó en Corrientes y Esmeralda”,⁶⁴ “¡Usted se identificará con este personaje típicamente porteño y vivirá cada uno de sus pasos...!” (Vázquez, 2012). Sobre su relación con el chanta –a pesar de que no sea utilizado este término en particular, sino otros sinónimos del lunfardo– el asunto es señalado en varias críticas en el estreno de la película:

El popular tipo de porteño de muchacho “pierna”,⁶⁵ inagotable filón que nuestros saineteros criollos explotaron con evidente fortuna, viene ahora a dar el motivo principal de su realización a una

⁶³ El programa se emitía por Radio Belgrano “y su cadena gigante de emisoras” los miércoles y domingos a las veinte horas. La publicidad se componía de tres caricaturas del Gordo, El Fiel Cireneo y el libretista, resaltando las figuras de Tincho Zabala, Mario Giusti y Luis de la Plaza respectivamente.

⁶⁴ Las coordenadas hacen referencia al barrio de Boedo, que posee una fuerte impronta cultural y bohemia, y al centro, actualizando la dicotomía presente en muchos textos cinematográficos desde el comienzo del sonoro.

⁶⁵ Término lunfardo que refiere a una persona astuta, audaz y atrevida. Cfr. Todotango.com (s/f).

película argentina. (...) Es siempre aquello del tipo “vivo”, que sale de todas las situaciones difíciles con el mayor desparpajo, recurriendo a ardidés conocidos y a supuestas relaciones e influencias que solamente sirven para impresionar incautos (PAM, s/f).

Aquí el crítico se remonta, a través del estereotipo, a las producciones del teatro popular durante su momento de consolidación y auge en las décadas de los veinte y treinta, con las cuales hay, tal como planteo más adelante, fuertes líneas de cruce. A nivel cinematográfico, otras referencias se hacen ineludibles. También fueron indicadas por la crítica durante su estreno:

El Gordo Villanueva, arquetipo bufo del porteño vivo, existe desde hace alrededor de un cuarto de siglo en la revista humorística Patoruzú, donde su creador Luis de la Plaza narra semanalmente, desde entonces, cómo se las ingenia para ser fiel a su divisa: “El trabajo es alegría, que trabajen los tristes” (“El Gordo Villanueva”, 1964).

Lo que me interesa señalar aquí es que si bien la película se organiza de forma episódica⁶⁶ a partir de una situación dramática original que abre y cierra la peripecia (el juicio), la estructura se sostiene en la configuración del personaje diseñada desde su primera aparición impresa. En ella se plantea un esquema familiar con una madre que lo sostiene en sus decisiones y un hermano, empleado estatal, que lo trata de vago. A su vez, aparece el amigo Cireneo, quien lo acompaña en sus aventuras como testigo y cómplice necesario.⁶⁷ Más tarde se sumaron el “zurdo Picabea” y el “pecoso Bevilacqua”. Ellos aparecen también en el filme, posiblemente por la afinidad que el cine argentino había demostrado por las barras de amigos, conformando un *locus* frecuente.⁶⁸

El Gordo Villanueva vestía formalmente, de traje. Se movía de manera ágil pero contundente, utilizando su enorme panza para afincarse. En su presentación, siempre afirmaba: “Soy el Dr. Clodomiro Villanueva, [rumor incomprensible, camelo]⁶⁹ de la Nación”. Estos atributos unidos a su seguridad le habilitaban la confianza de las personas que terminaban siendo víctimas de sus engaños. Era un verdadero maestro del chamuyo. Convencía y engañaba a vendedores,

⁶⁶ Al igual que las entregas impresas semanales, aunque se halla en el filme una intención más firme de continuidad entre los episodios, retomándose algún elemento del inmediato anterior.

⁶⁷ Cireneo fue interpretado por Juan Carlos Altavista, otro importante cómico que encarnó tipos característicos de las clases populares. Él es recordado por su icónico Minguito Tinguitella. El éxito de este personaje es posterior al estreno del filme que nos ocupa, aunque Altavista ya venía desarrollando el estereotipo en radio y televisión.

⁶⁸ *La barra de la esquina* (Julio Saraceni, 1951) es un ejemplo paradigmático. Sobre el cine argentino clásico y la homosociabilidad, ver las apreciaciones de Manetti (2014).

⁶⁹ El camelo es un procedimiento del actor popular que consiste en hablar ininteligiblemente o cometiendo errores de pronunciación para producir un efecto cómico.

dueños de negocios, militares y señoras. A su vez, era muy buen amigo. Sin posicionarse como un jefe de la banda, actuaba de ese modo con sus cofrades, simplemente negociando comida para ellos en cada ocasión. Este grupo de varones le era devoto y lo acompañaba en sus andanzas, de ser necesario. Asimismo, es notable que muchas de sus desventuras tengan un resultado generoso: un regalo para su madre, unos zapatos para su cuñada, un ascenso para su hermano y víveres para sus amigos.

En esta película, la puesta en evidencia de la representación no aparece sólo en el personaje de Villanueva, quien se crea este pseudo-homónimo doctor en no sé sabe qué para realizar sus estafas. El juicio es en sí mismo presentado como un espectáculo. Hay una evidente conciencia de la representación e inclusive Villanueva pregunta: “Lo están transmitiendo, ¿no?”, que es una alusión al medio del cual provenía el actor, la televisión. La división entre un público y un escenario; un espacio que no se pretende realista, sino que se configura como las salas de juzgados del cine norteamericano; un grupo de amigos que son más bien fanáticos y le festejan las ocurrencias; además de un exceso en las actuaciones (no solamente de Villanueva, sino del juez, el fiscal y el abogado, entre otros) demarcan un espacio que se presenta absolutamente lúdico. Todo lo que se diga allí no puede ser tomado en serio, sino al contrario. Este es un aspecto central de la película. Aún inscripta dentro del sistema industrial-genérico, estos procedimientos de evidencia de la enunciación —propia de este tipo de comedia, que suele incluir comentarios autorreferenciales y metatextuales— se encuentran aquí exacerbados. A diferencia de otras películas cómicas del período clásico, que admitían esas alusiones en determinados momentos (un prólogo o hacia el final, diálogos, entre otras posibilidades), aquí la mostración de la farsa es constante. La intención de evidenciar el relato de esta manera puede leerse como un eco de procesos de transformación de los medios audiovisuales en la Argentina durante los años sesenta.

La defensa del abogado apela a argumentos que se reproducen desde el sainete tragicómico. Según él, Villanueva es “víctima de una sociedad mal organizada”. El afán de la “ventajita” no es individual, sino que se trata de una especie de mal colectivo y por este motivo, no debería ser sancionado. Ante la pregunta de si prefiere el trabajo o la cárcel, Villanueva pide pensarlo. Al final, el juez —que no detenta ninguna autoridad— le pide que especifique qué es de la Nación. “Suscriptor del diario *La Nación*, lo que pasa es que lo digo rápido”. En esa declaración aparece la idea de que no mintió, simplemente dejó que los demás se confundan. En el último momento lo salva la hija del juez (su misteriosa novia), pero él no quiere casarse. “Trabajo y casamiento es demasiado”, le dice a su familia: escapa a los mandatos sociales. A diferencia de *Avivato*, donde la configuración familiar liga el universo del filme a la mirada melodramática de la realidad —“el espíritu de sacrificio como entendimiento de lo real”, (Monsiváis,

2000, p. 67)–, en *El Gordo...* este aspecto es uno más de la farsa. Es aquí donde observo el proceso de transformación de los esquemas morales que oficiaban de sostén durante el cine clásico y que en los años sesenta, en producciones de este tipo, se ven soslayados, lo cual es enfatizado por decisiones narrativas y de puesta en escena. Irredimible, aun cuando está cumpliendo su “condena” a través del trabajo honrado, Villanueva prueba una estafa. El cierre sin fin es muy similar a la última escena de *Los chantas*: el timo a un ciudadano en la calle, donde se realizan obras de reacondicionamiento. La ciudad de Buenos Aires aparece nuevamente como escenario para la actuación de estos personajes.

En conclusión, es posible distinguir una caracterización icónica del chanta. El traje aparece como atributo indispensable, produciendo la imagen de una persona formal y seria. Eso se une a su talante, que es el de un sujeto vehemente, seguro de sí mismo y encantador, en el doble sentido del término: seductor e hipnotizador. Esas particularidades son acentuadas en los afiches publicitarios de las películas y del programa radial, los cuales incorporan a sus actores principales caricaturizados, vinculando así los filmes con sus orígenes en el papel.

La vestimenta formal (con traje y sombrero) funciona como un camuflaje dentro de la sociedad, ya que hasta los años setenta este era el atuendo frecuente del trabajador urbano. De este modo, el chanta se diferencia de otros personajes populares del cine latinoamericano, como el peladito (Cantinflas) o el pachuco (Tin Tan). Mientras que el primero posee sus ropas desgarradas y desprolijas,⁷⁰ el segundo utiliza un traje estilizado, que tensa la supuesta funcionalidad de la vestimenta. Asimismo, es propio de estos personajes la actitud desinhibida y una abierta preocupación por las cuestiones materiales, donde –a pesar de las necesidades– predomina lo gozoso. Estos aspectos configuran una mirada incrédula sobre el mundo que los rodea, frente al cual establecen una dinámica que oscila entre la pertenencia y la distancia.

Teatro: el sainete tragicómico y el personaje inmoral

En Argentina, el teatro popular se consolidó como sistema durante las primeras décadas del siglo XX a partir de tres géneros: la revista porteña, el sainete y la comedia. En esta área, sigo el

⁷⁰ En películas como *Chingolo* (Lucas Demare, 1940), el personaje de Sandrini posee una vestimenta similar, aunque no tan marcadamente desgarbada.

encuadre de Osvaldo Pellettieri, quien propone historiar el teatro a partir de la noción de sistemas,⁷¹ atendiendo la evolución de los géneros de acuerdo a las combinaciones de sus procedimientos y en relación con las series social y estética.

El vínculo entre el chanta y el teatro se halla en uno de los géneros más populares del teatro argentino: el sainete. Tanto este género como su evolución, el grotesco, son “modelos de variación” intermitentes en la historia del teatro argentino (Pellettieri, 2008, p. 11). Mientras que el realismo es una constante, el sainete aparece en algunos momentos de la historia de maneras diversas, por lo cual es cardinal atender las formas y el contexto en el cual se recurre a esta poética teatralista. Durante su período de consolidación (1890-1930), el sainete presentó tres etapas: el sainete como pura fiesta (fase ingenua), el sainete tragicómico (fase canónica) y el grotesco criollo (fase de reversión). Dentro de la segunda, aparecen tres tipos: el reflexivo, el de autoengaño y el inmoral.

El sainete tragicómico constituye el momento canónico del género, su forma más acabada. Allí se encuentra una síntesis entre la visión festiva donde el conventillo era espacio de convergencia de inmigrantes y criollos, con sus anhelos y dificultades, y de la perspectiva desencantada que ostenta el grotesco criollo, ya con la imposibilidad cierta de concreción de aquellos sueños de progreso. En el centro, el sainete tragicómico equilibra ambos aspectos. Dentro de este subgénero, surge la vertiente dentro de la cual se desarrolló acabadamente lo que Pellettieri denominó el “personaje inmoral” y que, a mi modo de ver, es el origen del chanta en el teatro. Los textos paradigmáticos del “sainete tragicómico inmoral” son creaciones de Alberto Novión, entre las que se encuentran: *La chusma* (1913), *La caravana* (1915), *La familia de Don Giacumín* (1923) y *Don Chicho* (1933). Según el mismo autor, esta época de “canonización popular del sainete” –posterior a la desaparición del criollismo de los Podestá– coincide con la creación de un “porteñismo” que exalta la ciudad de Buenos Aires a través de su música y sus barrios. Este proceso se relaciona estrechamente con la maduración del “actor nacional” y la entrada del tango canción (Pellettieri, 2008, p. 157).

La relevancia de esta variante radica, a su vez, en que fue la opción elegida por los autores modernos que recuperaron la tradición del sainete. A partir de los años sesenta, Oscar Viale, Roberto Cossa y Jacobo Langsner produjeron obras absolutamente exitosas, que incluso trascendieron el momento de estreno y tuvieron puestas en períodos posteriores. Además, lograron adaptaciones cinematográficas muy taquilleras (*Esperando la carroza*, Alejandro Doria,

⁷¹ “El sistema teatral es un texto o conjunto de textos o bien un actor o conjunto de actores modelo que producen otros textos o actores en un período determinado. Esta definición se vincula, por lo tanto, con los conceptos de modelo, de productividad y de temporalidad” (Pellettieri, 2008, p. 28).

1985; *La nona*, Héctor Olivera, 1979), trabajaron en exitosos ciclos televisivos (*Mi cuñado*, Oscar Viale, 1976 y 1993-1997) y fueron guionistas de películas industriales muy populares (Viale junto a Jorge Goldenberg escribieron *Plata dulce* [Fernando Ayala, 1982], y *No toquen a la nena* [Juan José Jusid, 1976]). En todos estos casos se utilizaban recursos proporcionados por el sainete tragicómico.

Asimismo, es fundamental notar que el sainete coincide con el auge del “actor nacional”. Es el espacio en el cual se afianza y consolida este modelo de actuación que será canónico en los géneros populares y masivos. La sintonía entre creadores y público, unos determinados procedimientos compositivos y artísticos, y una cosmovisión que se ajusta a la experiencia histórica del público se encuentran mancomunadas. Estas características fundaron un profundo entramado entre el arte teatral y la sensibilidad popular. Así, la figura del actor popular se convierte en uno de los enlaces más férreos entre el estereotipo del chanta y el teatro.

El personaje inmoral: la forma teatral del chanta

El sainete tragicómico inmoral se distingue porque sus personajes viven en la indecencia, o bien caen en ella durante el trascurso de la trama. Propone una sátira social y, por lo tanto, tiene como objetivo que el espectador reflexione. La noción de tragicomedia es primordial en la evolución del teatro y la cultura argentinos, ya que “se produce en ella un pasaje de la felicidad a la desgracia, a la vergüenza social y se perciben los problemas de adaptación al entorno, que también hallan su concreción en el tango” (Pellettieri, 2008, p. 15). Autores como Luis Ordaz no distinguían esta categoría, sino que encuadraban algunas de estas obras dentro del grotesco. Para Pellettieri, sin embargo, se trata de dos géneros distintos, ya que en la tragicomedia lo cómico aparece diferenciado de lo trágico, mientras que en el grotesco se fusionan y son indistinguibles. Los alcances perlocutivos e ideológicos de cada uno de los géneros son, por lo tanto, diferentes. En el “sainete inmoral”, los textos tienen un formato caricaturesco y buscan un efecto cómico directo. Si bien utilizan procedimientos del costumbrismo, pueden intensificarse los contrastes y dislocarse, pasando a la parodia. Sobre el personaje central y sus motivaciones, el historiador afirma que

El motor de la acción del sainete inmoral es el egoísmo del protagonista que busca mejorar su situación en la sociedad a través de la destrucción de los demás –su familia u otro grupo negativo– o, en el mejor de los casos, valiéndose de sus esfuerzos. (...) La ética del protagonista está

totalmente de acuerdo con la de la sociedad injusta –es un adaptado social– en la que ha aprendido a manejarse sin cuestionamientos morales. (...) Logra [vencer las innumerables pruebas], pero los medios utilizados para conseguirlo son inmorales (Pellettieri, 2002, p. 12).

Uno de los textos que expone claramente estas características es *Don Chicho* (1933). Allí se presenta la problemática de adaptación de los inmigrantes, esta vez a través de un conflicto generacional entre unos padres italianos, Chicho y Regina, y su hijo Luciano, que ya posee otros códigos de convivencia y se encuentra adecuado a la sociedad americana en que vive. Si bien los progenitores se muestran como cristianos piadosos, todas sus acciones se orientan a actos fraudulentos y robos. Inclusive incentivan a su hijo a que se convierta en un delincuente. Cuando al final la policía captura a Luciano, en la despedida Don Chicho le hurta la billetera para quedarse con el botín. La pobreza y la insistencia de sus padres logran que el hijo acabe en la cárcel, sin dinero y sin la muchacha que ansiaba como esposa.

Evidentemente, Don Chicho es el personaje inmoral. Su modo de supervivencia consiste en mentir y dar pena a los demás para conseguir limosna y, entonces, aprovechar para tomar todo lo que esté a su alcance. De hecho, fue expulsado de su país natal, lo cual da indicios sobre su condición. Chicho es consciente de sus circunstancias y tiende a justificarlas:

Chicho: (Encogiéndose de hombros) ¡Senvregüenza...! ¡Senvregüenza...! Eso de senvregüenza es asegune come se mira. Para mí, no chanco que vive adentro de no chiquero e no se ansucia la pata, o e un chanco, e na persona decente (Novión, 2002, p. 193).

Existe una diferencia generacional fundamental entre Don Chicho y Regina –ambos italianos y con una mirada escéptica sobre la sociedad en que viven– y su hijo Luciano, que es argentino y quisiera abrirse un porvenir decente, aunque el contexto y la influencia familiar no se lo permiten. En este caso, el personaje inmoral, que da título a la obra, es un carácter negativo, que no presenta aspectos empáticos para con el público. Las circunstancias sociales podrían explicar su comportamiento; sin embargo, en el enfrentamiento generacional, es claro que la crítica se orienta hacia conductas que ostentan los personajes inmigrantes, que no logran incorporarse sensatamente en su sociedad de destino a la vez que cercenan el futuro de sus hijos criollos. Don Chicho tiene un hermano cura que aparece en el final, frente al cual él y su esposa se redimen con un gesto piadoso, tras haber actuado inmoralmente durante toda la obra. Así, las instituciones jurídica y religiosa no salen indemnes. La visión que Novión expone sobre la sociedad es pesimista y en ese sentido sí se acerca a la perspectiva del grotesco. Aun así, el peso está cargado en los padres, puesto que la generación joven (Luciano y Fifina), en principio, elegiría otra opción de vida. No obstante, la obra da cuenta de que la inmoralidad de sus protagonistas es posible porque la sociedad así lo habilita.

Don Chicho es el prototipo del “vivo”, característico de la tradición literaria argentina. En este sentido, recuerda al Viejo Vizcacha de *Martín Fierro* (1882) y al Laucha de *El casamiento del Laucha*, de Roberto Payró (1905). La diferencia es, nuevamente, que autores como José Hernández y Payró creían que la coima, la inmoralidad se iba a superar con el tiempo mediante la educación; que los problemas de amoralidad –no de inmoralidad– se debían a que la escuela aún no les había enseñado a discernir entre el bien y el mal. En *Don Chicho* ya se percibe que lo que se está gestando es un problema de inmoralidad y no se ve la posibilidad de cambio (Pellettieri, 2008, p. 165).

Este cambio ideológico entre los textos literarios y las obras que anticipan la visión trágica del grotesco es índice de una transformación en la serie político-social, de una problemática que pervive y se profundiza, para la que no parece hallarse una solución concreta. Así, se conforma un drama sobre el cual el arte y la sociedad volverán recurrentemente –el modo de subsistir en una sociedad donde las oportunidades para vivir bien no alcanzan para todos–, utilizando como enclave este tipo de personaje, o bien algunos de sus comportamientos.

En 1977, Roberto Cossa escribió *La nona*, un “neosainete inmoral”, que forma parte del realismo reflexivo. Es una parodia que toma como objeto *Don Chicho*, pero el foco está desplazado, ya que el centro del conflicto gira en torno a la abuela. En este caso, Chicho es verdaderamente un *squenún* a quienes Arlt describe como “los poltrones mayores de edad, pero sin tendencia a ser compadritos, es decir, tiene su exacta aplicación cuando se refiere a un filósofo de azotea” (1990, p.43), que reduce sus necesidades al máximo y no ostenta ninguna preocupación. Según el escritor, se trataba de un producto social y de familias italianas (más específicamente, lombardas o genovesas). Era “un fenómeno de cansancio social. Hijo de padres que toda la vida trabajaron infatigablemente para amontonar los ladrillos de una ‘casita’, parece que trae en su constitución la ansiedad de descanso” (ídem, p. 44). Es decir, el *squenún* hace lo imposible con tal de no trabajar. Sin embargo, Chicho aquí no apela a operativas delincuenciales, sino que más bien se sostiene en su capacidad persuasiva.⁷² No es estrictamente un personaje inmoral, sino un lastre para su propia familia, que debe soportarlo. Él se presenta como un compositor de tangos,⁷³ aunque a la única que convence es a su tía Anyula, puesto que la mayor parte del tiempo se la pasa vagando. Quizás usufructúa el supuesto “prestigio” de que en la familia haya un “artista”, o bien simplemente se aprovecha de que nadie le reclama lo suficiente su parte de

⁷² Entre las acciones que lleva a cabo para evitar el trabajo: manda a su hermano a hacerle un examen médico a la abuela, casa a la Nona con el kiosquero, don Francisco; pone a Don Francisco cuadruplicado a pedir limosna (y se queja de la avaricia de los demás). Cuando empieza a trabajar vendiendo café, lo hace de a ratos.

⁷³ En esto recuerda a Eusebio, el personaje que interpretó Sandrini en *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933, basada en la obra homónima de Malfatti y De las Llanderas).

los gastos en el hogar. Prevalece en él algo de encantador, que funciona más con algunos personajes que con otros, aunque suele cometer sus objetivos. A pesar de que logra bastante de lo que se propone a lo largo de la obra, a diferencia del Chicho originario, es ineficaz en la medida en que se le presenta un contrincante imbatible como es la Nona, una vieja con un objetivo patente (comer todo lo que pueda), asistida por su familia y sin nada que perder. Cuando le reclaman que trabaje, él orienta la cuestión hacia la Nona y esquivo sus responsabilidades. Así llegan solo ellos dos hasta el final, pero él se rinde y se suicida en la última escena.⁷⁴

Otra diferencia importante respecto de la obra de Novión es que Chicho representa una generación intermedia. La Nona es la inmigrante; tía Anyula es su hija; Carmelo y Chicho son hermanos, sobrinos de Anyula, y Martita, la bisnieta. Como se ve, no existe aquí el conflicto generacional ni el de adaptación a la nueva sociedad como se veía en *Don Chicho*. El drama de la inmigración ha quedado lejos y en los años setenta, se trata de la decadencia e impotencia para alcanzar un porvenir decente de las clases trabajadoras.

Actores populares en la constitución del cine clásico argentino

A partir de 1933, cuando el cine argentino se industrializó, incorporó formas y figuras del teatro popular con el objetivo de atraer a sus públicos. Ejemplos notorios que lograron afianzarse en ese medio son Luis Sandrini, Pepe Arias, Luis Arata, Florencio Parravicini, Tito Lusiardo y Olinda Bozán, quienes forman parte de la tradición del “actor nacional”. Entre las características más sobresalientes de este tipo de histrión –en oposición al actor dramático– se destacan “el lenguaje verbal usado y la extracción socio-cultural del público” (Pellettieri, 2001, p.15). En tanto “escuela”, configuró un canon de interpretación fuertemente codificado, donde sobresalen los roles básicos (tipificados), la retórica gestual y verbal, los chistes y la improvisación (aunque esta última solo en tanto parte de la tradición).⁷⁵ Su presencia indica un horizonte de expectativas acorde con las audiencias: “Dentro del panorama teatral argentino, el actor nacional testimonió una realidad social y un imaginario común con el público. Este le otorgó una misma función estética: divertir, entretener, identificar asociativamente, conmover” (Pellettieri, 2001, p. 17).

⁷⁴ En la película, el final es modificado. Chicho no se suicida. En cambio, la casa comienza a derrumbarse mientras la Nona se mantiene incólume.

⁷⁵ El modelo del “actor popular” fue adoptado de la conceptualización sobre este tipo de intérprete en el ámbito italiano. Existe una correlación directa entre los procedimientos y el estilo logrado y, por lo tanto, en la clase de vínculo que se establece con el público en ambos países. Al igual que en la Argentina, muchos de ellos tenían una notable presencia en las pantallas cinematográficas italianas. Volveré sobre este asunto en el siguiente capítulo.

El estereotipo del chanta, sumamente popular, produce una fuerte atracción en los públicos y habilita su permanencia por décadas en diversos medios y formatos. Los procedimientos de este tipo de actor son fundamentales para encarnarlo. Ahora bien, ¿en qué medida estos actores interpretaban papeles que se ajustaban a la noción de “chanta”? En principio, en todos ellos prevalece la lógica clasista, que identifica a sus personajes con sujetos populares. Desde ese lugar, nada en la vida les viene dado, sino que deben usufructuar las posibilidades que aparecen en el camino. Son “buscas” y, como muchas veces interpretan artistas o sujetos vinculados al mundo del espectáculo, también incorporan artilugios de la actuación para lograr sus objetivos. Así, este cine produce efectos de identificación positiva con estos personajes, encarnados por actores populares. De este modo, la empatía con el chanta resulta relativamente sencilla. Por supuesto, no todos los roles que interpretaron estos comediantes se ajustaban al estereotipo, pero lo que sí parece atravesarlos como denominador común es, por un lado, esa astucia necesaria para sortear las dificultades cotidianas –ligadas a la supervivencia en la gran ciudad– y, por otro, la certeza de que si fuese necesario cometer algún pequeño fraude o acto en los límites de la ley para lograr un buen fin y oponerse a las clases altas, entonces no debería ser castigado. Al observar el cine clásico desde las transformaciones de los sesenta, Marcelo Cerdá apunta que “cuando no ingenuo o crédulo, el personaje popular solamente era ensombrecido por una picardía aceptada como una concesión a la supervivencia urbana” (2009, p. 319). Parece que hubiera algo prácticamente inmanente a la representación de los sectores populares en el cine argentino que los ligara a la “viveza”. Esto es patente en roles secundarios, como solían encarnar Miguel Gómez Bao, Tito Lusiardo o Florencio Parravicini.⁷⁶

Una interpretación en línea con esta lectura se encuentra en el trabajo de Matthew Karush, quien al analizar las reformulaciones del melodrama argentino en su incorporación al cine sonoro señala su fuerte contenido clasista: “el melodrama argentino demandaba una cierta conciencia de clase de parte de los espectadores” (2013, p. 161). A partir de su lectura de las producciones y la recepción del período, sostiene que

al apropiarse de la visión melodramática de la sociedad, estas comedias [de los años treinta], como las películas de Lamarque, promueven la identificación con los pobres, al mismo tiempo que condenan la hipocresía y la maldad de los ricos. Igualmente importante, en estas películas

⁷⁶ Sin dudas Parravicini alimentó la imaginación sobre el estereotipo, tanto en las películas que protagonizó como por su figura pública, que poseía ribetes extravagantes, casi fantásticos (Rodríguez, 2001). Sin embargo, su presencia cinematográfica se consuma hacia fines de los treinta debido a su prematura muerte. A continuación me detengo en los casos de Luis Sandrini y Pepe Arias, quienes tuvieron carreras extensas y se acercan más al período integral del recorte de esta tesis, lo cual no resta relevancia a los demás actores mencionados aquí en la historia del cine argentino.

los elementos cómicos a menudo socavan las resoluciones ordenadas y morales que ofrece el melodrama (2013, p. 155).

Resulta capital, por lo tanto, advertir los pliegues que proponen estas películas, fundamentalmente comedias, aunque muchas veces con un trasfondo o una base argumental melodramática. Lejos de verlas como un bloque idéntico que solamente construye ideologemas conservadores, es preciso reparar en las figuras y los procedimientos que participan de una tradición de representaciones en la que se inscribe el chanta, como capas previas pero necesarias para las reconfiguraciones que sobrevendrían hacia los años sesenta. Aquí, los personajes cómicos horadan las situaciones estables, deseables o acordes a la mentalidad burguesa que domina durante el período clásico. Con “mentalidad burguesa” me refiero a la visión individualista-liberal de la sociedad que se funda en “la aventura del ascenso socioeconómico” (Romero, 1987). A mi modo de ver, la decantación de estas variantes es lo que habilita la potencia de los chantas hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando el contexto histórico no responde de la misma manera a las demandas de los sujetos sociales.

Sin dudas, el actor por antonomasia que representó este tipo en los primeros años del cine industrial fue Luis Sandrini. Desde su participación en las dos primeras películas sonoras (*Tango!*, de Luis José Moglia Barth y *Los tres berretines*, de Equipo Lumiton, ambas de 1933) construyó un texto estrella que contempló variantes recién en la década de los sesenta, cuando pasó a interpretar honrados padres de familia en *remakes* de los años treinta.⁷⁷ Por el contrario, el tipo específico que Sandrini compuso en la primera década del sonoro se modela como un individuo alejado de los deberes del trabajo, siempre pendiente de “encontrar la vuelta” para sobrevivir sin someterse a la faena cotidiana. Sobre Eusebio, el personaje que compuso en *Los tres berretines* y que resultó fundante para su texto estelar en cine, afirma María Valdez que

no se trata (...) de lograr un efecto cómico determinado, sino de movilizar la empatía espectral hacia el vago –por inconsciente– terreno donde las convenciones empiezan a tambalear: en cuanto personaje, Eusebio es (porque lo es Luis Sandrini) un disparador cómico (2000, p. 272).

El poner entre paréntesis las normas de diversa índole pareciera ser su función como personaje durante estos años. Así, ese tipo se repetiría en muchos filmes de los años treinta, como *Riachuelo* (Luis José Moglia Barth, 1934), *Don Quijote del Altillo* (Manuel Romero, 1936), *El canillita y la dama* (Luis César Amadori, 1938) e incluso *La casa de los millones*

⁷⁷ *Los chicos crecen* (Enrique Carreras, 1976), *Así es la vida* (Enrique Carreras, 1977) y otras como *En mi casa mando yo* (Fernando Ayala, 1968) o *¡Qué linda es mi familia!* (Palito Ortega, 1980).

(Luis Bayón Herrera, 1942). Una película paradigmática para apreciar el texto estrella de Sandrini es *Chingolo* (Lucas Demare, 1940). En ella, interpreta a un vagabundo que se resiste a trabajar, a pesar de que le ofrecen varias ocupaciones. En el comienzo del filme, Chingolo y sus amigos salen de la comisaría, donde se encontraban detenidos por robar gallinas (un hurto menor para satisfacer una necesidad básica: alimentarse). Luego, él salva a un niño de ahogarse y lo acompaña a la casa de su familia. La madre (Rosa Catá), una señora de clase alta, lo premia y adopta para “ayudarlo”. Chingolo, sin embargo, aprecia las cosas simples y por lo tanto no participa del modo de vida de sus benefactores. En cierto sentido, a pesar de ser un “vago” y un “ladrón de gallinas”, constituye un ideal moral. Cuando le ofrecen una recompensa por haber salvado al niño, él responde: “Estas cosas no se cobran. Se hacen gratis, o no se hacen”. Este es un ejemplo de lo que Karush denominó “moral alternativa” propia de este período del cine argentino, de acuerdo con la cual “la solidaridad entre los pobres y su generosidad esencial es un valor mucho más importante que el esfuerzo o la desobediencia a la ley” (2013, p. 160). Sin embargo, es también una deriva de la moral hegemónica: el pobre se redime moralmente con un acto desinteresado. Así, Chingolo trabaja en la fábrica, pero solo para ayudar a su dueño a recomponer las finanzas. Lo logra a través de una puesta en escena: pide a sus amigos que denuncien que se intoxicaron con duraznos de la empresa competidora y así esta se funde. Al final, Chingolo vuelve a su ambiente, que no es precisamente la ciudad, sino un espacio agreste, vinculando la bondad al campo. En la reseña de la trama puede observarse el recorrido de este personaje, que si bien se presenta por fuera del espacio productivo de la sociedad –postura que defiende fervorosamente–, en cuanto se acerca a él no duda en poner en práctica artimañas que explotan lo peor del sistema capitalista: una competencia desleal para derrotar una empresa rival y apoderarse de su clientela. Chingolo, por lo tanto, a pesar de presentarse como un sujeto disruptivo, engarza perfectamente dentro de la lógica capitalista y, de hecho, la incentiva. Esta es la diferencia más importante de los chantas de este período con algunos de los que se encontrarán a partir de los años sesenta, como desarrollaré en el próximo capítulo.

En un sentido similar, aunque con otros matices, opera el texto estrella de Pepe Arias. Capocómico procedente del teatro de revistas, su especialidad eran los monólogos. Según Carlos Inzillo, “tenía un especial sentido de los ‘tempos’, donde las miradas, la prodigalidad de guiños y gestos, cobraban importancia, aunque lo acusaran de hablar ‘en mensualidades’ por el estiramiento de sus frases” (1989, p. 50). Alicia Aisemberg explica que en su poética predominaba lo cómico-caricaturesco y que los principales procedimientos que utilizaba eran los recursos verbales, el ubicar al espectador en el centro –“como objeto y sujeto” del espectáculo– y la maquieta, con la que “construía la caricatura del personaje débil, tímido y humilde pero al mismo

tiempo desfachatado y torpe” (2003, p. 95). En función de todo ello, “Pepe representaba a diversos personajes populares que coexistían junto a todos esos cambios producidos por la modernización de la ciudad” (ídem, p. 94). Entre 1933 y 1940 protagonizó once películas –todas para Argentina Sono Film–, de las cuales seis fueron dirigidas por Luis César Amadori, con quien logró una productiva serialidad.⁷⁸ Sin dudas, el tipo de Arias tiene algunos puntos en común con el chanta: evita trabajar, “chamuya” y no tiene problema en mentir cuando es necesario para conseguir algún beneficio, además de que su figura se identifica con cierto carácter de “porteñidad”.⁷⁹ Ahora bien, lo cierto es que en la resolución de los filmes trata de consolidarse a partir de una actividad que le permita realizarse. Así, en buena parte de sus películas (y particularmente las de esta etapa con Amadori) construye una ideal burgués del hombre, aquel que se hace a sí mismo, y eso lo diferencia del tipo de Sandrini, que vive de los demás. En *El pobre Pérez*, comienza trabajando como mozo y se ocupa como asistente de un joven de clase alta (José Gola), pero termina a cargo de un bar, manteniendo su propio negocio. Algo similar ocurre en *Napoleón* (1940), donde también sirve en un elegante club nocturno, pero logra comprar y administrar la pensión en la que vive hace veintidós años. Es decir, a pesar de sus rasgos de “porteño piola”, los personajes de Pepe Arias poseen la idiosincrasia del labrador, que puede realizar cualquier trabajo pero que es exitoso especialmente cuando se enfoca en sus propias empresas, desligado de jefes. Además, eso le permite dedicarse distribuir la riqueza (sea material o sensible) de la manera en que él prefiere, ya sea entre las sufrientes heroínas de su clase trabajadora (como las pensionistas de *Napoleón*), o bien a ricos caídos en desgracia que han tomado consciencia de su inmoralidad (como Elena [Mecha Ortiz] en *Maestro Levita*).

De los recursos del actor popular que cada cómico ponía en práctica, algunos resultaban especialmente provechosos en su asociación con el chanta. En el caso de Sandrini, a su simpatía se sumaba su marcada gesticulación ocular, que servía tanto para remarcar el momento en que identificaba una oportunidad como para generar complicidad con el espectador (un rastro de la práctica escénica).⁸⁰ En el de Arias, lo fundamental en su asociación con el chanta radicaba en su manejo de los tiempos del habla: su capacidad para acelerar o detenerse de acuerdo al efecto buscado en su interlocutor (convencer, distraer, motivar).

⁷⁸ *Puerto nuevo* (1935), *El pobre Pérez* (1936), *Kilómetro 111* (1937), *Maestro levita* (1937), *El haragán de la familia* (1939) y *Napoleón* (1940).

⁷⁹ Así describía su actuar el crítico Samuel Eichelbaum “una máscara tipificada en la de ese porteño atorrante y ‘vivillo’ que se identifica con el monologuista” (Inzillo, 1989, p. 106). También era la manera en que se definía él mismo: “Mi trabajo habitual es el del porteño, el del hombre de la calle Corrientes” (ídem, p. 50).

⁸⁰ Fundamentalmente en relación a su personaje Cachuso/Felipe y sus variantes, presentes en los filmes de la primera etapa de su carrera cinematográfica. Cfr. Pellettieri (2001b).

Respecto a la relación entre el estereotipo del chanta y la teatralidad, vale la pena detenerse en los filmes dirigidos por Luis César Amadori. Allí las potenciales peripecias porque un personaje debe interpretar otro rol, o bien porque la trama demanda la disposición de una puesta en escena son insumos fructíferos a nivel dramático, especialmente durante esta década. Estos “dispositivos de suplantación” (España, 1993) se convierten en mecanismos de resolución de las historias y de los conflictos de los protagonistas. En *El canillita y la dama*, Cachuso (Sandrini) primero se hace pasar por el hijo de un empresario millonario, hecho que lo convierte en cómplice de una estafa.⁸¹ Luego cobra una recompensa, que entrega completa a su hermana para que pueda casarse,⁸² pero explica la verdad y expone al verdadero estafador, un hombre de clase alta sin dinero, con la intención de desposar a la hija del empresario para resolver su situación. En el final, Cachuso organiza a sus compañeros canillitas para montar una cena elegante en la que él vive como un millonario y ellos son su personal doméstico. El objetivo es agradar a los suegros de su hermana y lograr así el matrimonio. Lejos de escandalizarse porque le usurparon la casa, el millonario y su hija celebran la situación y lo acompañan. En *El haragán de la familia* (1940), Pepe Arias interpreta a Teobaldo, el hijo mayor en un hogar de clase media, cuyo objetivo es “vivir honradamente, pero sin trabajar”, oponiéndose a los ideales de sus hermanos, aunque con el beneplácito de su madre. Sin embargo, cuando se enamora decide ocuparse y así juntar el dinero necesario para el casamiento. Se acerca a agencias de empleo, pero no encuentra nada que lo convenza, entonces continúa como cuentapropista. La efímera empresa consiste en llevar naranjas duras a un evento deportivo, listas para convertirse en proyectiles cuando el momento lo amerite –situación en la que, además, aumentan su precio. Convoca a un grupo de compinches como fuerza de trabajo, ya que son los vendedores ambulantes en el estadio, pero los explota (no divide las ganancias equitativamente y los confunde con cuentas matemáticas). Así, Teobaldo al acercarse a la fajina se convierte en un especulador y explotador. Este tipo de organizaciones son frecuentemente utilizadas en estos filmes, que incorporan así estrategias de representación teatral para la resolución de sus tramas. Con la búsqueda de un efecto cómico, los límites morales se vuelven permeables al ser atravesados constantemente por estos personajes. Los finales cumplen la importante función de ennoblecerlos y explicitar un sistema de valores manifiestamente, donde la familia y los pactos entre clases ocupan un lugar primordial.

⁸¹ Lo mismo ocurre con Niní en *Hay que educar a Niní* (Amadori, 1940). También explica la verdad al final y es recompensada.

⁸² Cachuso es canillita, pero sostiene los estudios universitarios de su hermana, quien consigue así un “buen partido”. Él ocupa un rol paternal, haciéndose cargo de la manutención en detrimento de otros posibles objetivos personales, lo cual genera empatía con su personaje.

En suma, en el cine de los años treinta los sujetos populares son representados por actores nacionales, lo cual genera una enorme empatía con el público. Ya sea en roles principales o secundarios, sus personajes se enfrentan a injusticias (más o menos ligadas a la organización social) y no dudan en utilizar su astucia para aprovechar las oportunidades y “descuidos” de las clases altas para concretar sus objetivos. De este modo, instauran unos ideales que se ajustan no tanto a las normas legales como a un sistema moral que se adecúa a las condiciones reales de subsistencia y, finalmente, establece una preferencia por las clases trabajadoras. Si bien estos caracteres no renuncian a los privilegios y comodidades que puede ofrecer un acercamiento a las clases altas, finalmente prefieren volver a su espacio de origen y desde allí establecer un modelo de subsistencia que se mantiene paralelo al capitalismo productivo. Así, ambas situaciones aparecen en estos filmes: la instauración de la lógica capital-nación-familia, pero también múltiples tramas que ofrecen reversos y posibilidades diversas a ese sistema, las cuales se ven vehiculizadas la mayor parte de las veces por estos actores que encarnan chantas, ya sea de manera íntegra o a partir de algunas de sus características.

Conclusiones del capítulo

En el mapa trazado en este capítulo, se han extendido diversas líneas de producción en las cuales se instaura la configuración del estereotipo, las que son recuperadas de maneras diferentes por el cine. En la literatura, el chanta se asienta sobre la picaresca. A principios del siglo XX, las obras canónicas que tomaron ese estilo narrativo todavía se encontraban muy vinculadas al universo rural y costumbrista. Ya en los años veinte, la producción de Arlt, en sintonía con el apogeo del teatro popular, sitúa al chanta en un mundo urbano donde las diferencias socioculturales son cada vez más notorias. El humor gráfico, desde la segunda década del siglo XX y especialmente en los años cuarenta, aporta ese carácter ciudadano que redundará en rasgos tan distintivos como la rapidez del pícaro para desarrollar sus tretas. Su fisonomía se ajustará al estereotipo de este medio, distanciándose de otros personajes populares típicos en el cine industrial. El sainete de los años veinte y treinta es el espacio donde el personaje inmoral se despliega claramente, en esa tensión que provoca la constitución de una sociedad heterogénea y diversa racialmente, junto a los conflictos que implica la confluencia de culturas múltiples. La articulación que se produjo entre el teatro y el cine durante la primera década del período sonoro resultó en que este medio se apoyara en sus figuras más convocantes e incorporara, por ello, las formas de la teatralidad consolidadas gracias al sainete y fundamentalmente a través de los actores populares. En este

recorrido, una cuestión parece clara: la figuración del chanta se consolida en las primeras décadas del siglo XX y se relaciona estrechamente con la problemática del inmigrante. En algunos casos es visto como objeto de las “vivezas” (Laucha, algunos de los pillos de Mocho) y en otras como quien detenta ese comportamiento (Sarrasqueta, Don Chicho). En un sentido extenso, se relaciona con la población italiana, por la manera en que se adoptan las denominaciones y formas. De este modo, lo que resulta evidente es que este comportamiento –la búsqueda de un provecho inmediato, para lo cual se establecen estrategias ligadas a la actuación y la puesta en escena de alguna situación– es un emergente asociado a las tensiones que produjo el proceso inmigratorio, para ambas partes.

Por otro lado, una arista sugerente se abre respecto del juego compulsivo y el chanta. Conjeturo que allí se organiza un aspecto de la configuración de la masculinidad como dominante, en tanto aquel sujeto que debe detentar una base de sustentabilidad inacabable. Asimismo, la obtención de ese dinero también implica un cierto poder sobre el otro semejante. Esto resulta claro en *El casamiento del Laucha* o *Isidoro* donde los juegos de azar se establecen entre pares y llevan sus implicancias hacia otro terreno. Como puede observarse, este es un mundo eminentemente masculino. Las mujeres ocupan un lugar lateral, en el cual, a lo sumo, tienden a sostener y ayudar a sus hijos, esposos o compañeros.

Capítulo II | El chanta en los años sesenta: la influencia de la comedia a la italiana, entre la modernidad y el neoclasicismo

“Ese humor un poco con el tono grotesco que nos enseñaron tantas buenas comedias italianas, es el que me ha interesado recuperar en esta ocasión. Humor de inocultable tono popular.”⁸³

Alejandro Doria se refería así a la construcción del humor en su clásica película *Esperando la carroza* (1985). Como hemos visto en el capítulo anterior, este filme forma parte de una recuperación de la poética del sainete y grotesco criollos, que sin lugar a dudas hunde sus raíces en la relación con el teatro italiano, especialmente en sus estilos de actuación. Sin embargo, lo que resulta llamativo de la declaración de Doria es que la alusión no corresponde con este período del teatro vernáculo, sino con el cine cómico italiano. Tal como afirma el director, ese género constituyó un modelo al cual muchos realizadores locales adscribieron.

En este capítulo propongo desbrozar las confluencias, a partir de transmisiones, adopciones y procesos de síntesis que se produjeron en el cine argentino debido a la enorme profusión del cine italiano, en particular, de la comedia. Sin dudas, este interés de los públicos locales puede vincularse con el complejo trazado de la identidad cultural de la sociedad argentina de aquel momento, receptora de profusos y diversos movimientos migratorios desde fines del siglo XIX. Dentro de ese marco es posible advertir una sintonía cultural en la cual cierta idiosincrasia se vuelve representativa. Lo que sugiero es que el chanta constituye una figura importante en esa cultura común con Italia. En este sentido, el actor popular se instituye como la clave que permite leer las continuidades entre ambas cinematografías (a través de las apropiaciones y reconfiguraciones de sus procedimientos), así como también entender de qué manera los mundos representados en estas comedias se expandían y proyectaban hacia el cotidiano de sus audiencias. La tradición del actor popular instauro una escuela de aprendizaje en ambos países y se encuentra en relación muy estrecha con el humor social y las circunstancias históricas.

Los largometrajes que examino aquí exponen las dificultades que presenta para las clases medias urbanas el proceso de modernización económica, cuando se modifican las relaciones entre los actores sociales, lo cual también impacta a nivel cultural y político. Durante el período

⁸³ Entrevista a Alejandro Doria en diario *La Nación*, 31 de marzo de 1985, citada en Paladino (1994).

1958-1972 predominó el “modelo desarrollista” (Torrado, 1992), que se caracterizó por la concentración económica. Este fue posible por la alianza de la burguesía industrial con el capital extranjero y las empresas transnacionales fueron las que obtuvieron los mayores beneficios. Resulta significativo que, a pesar del aumento neto de la producción industrial, este período consistió en el de mayor crecimiento del sector terciario, lo que puede leerse como un indicador del retroceso en la participación de las ganancias para la mayoría de los asalariados.

En el caso italiano, Bayman señala que la “*commedia all’italiana* se dio a sí misma la tarea de diagnosticar el carácter de Italia y su rápida e imprevista transformación hacia la modernidad” (2017, p. 188). En Argentina, Marcelo Cerdá habla de “la experiencia de un corte, de una escisión en el orden de lo social entre una sociedad ‘de lo viejo’ y otra ‘de lo nuevo’” (2009, p. 328) respecto del vínculo de la Generación del 60 con su contexto histórico. A pesar de que Cerdá está pensando en los directores del nuevo cine, considero que esta experiencia de corte emerge también como síntoma en algunas comedias de los años sesenta de carácter industrial, que de alguna manera se hacen eco de estas transformaciones en el lenguaje cinematográfico, como las que abordaré aquí. Entonces, el estereotipo del chanta, del “oportunista” o “*furbo*” (Lawrence-Doyle, 2017) en este cine funciona como un articulador o mediador al interior de las narrativas, que exterioriza y sintetiza muchas de las ansiedades sociales que producían en los públicos las transformaciones que ellos atravesaban en lo económico, en lo político y en las relaciones interpersonales.

Considero que la impronta de la cultura italiana, especialmente del teatro mediante los cómicos populares y del cine, a través de la comedia a la italiana,⁸⁴ tuvo una proyección muy importante en los públicos, los productores y los realizadores locales. Así, gracias a fórmulas probadas, construcciones estéticas y estilos de actuación comunes en el cine argentino de los años sesenta se pueden observar coincidencias estilísticas y formales con comedias italianas. Muchos de estos filmes, producidos entre las décadas de los cincuenta y sesenta, revelan los mecanismos de la representación, sosteniéndose intensamente en las performances de los actores populares. Los cuerpos de los comediantes funcionaban como cajas de resonancia: esto es, como dispositivos que permitían exponer las dificultades que atravesaba buena parte de sus públicos.

Además, vale señalar que el chanta puede hallarse tanto en películas independientes como en otras de corte estrictamente comercial, dedicadas al gran público. Su presencia en filmes de directores ligados a la modernidad cinematográfica (Feldman, Martínez Suárez,

⁸⁴ Utilizaré la traducción “comedia a la italiana” para identificar el tipo de cine al que me refiero, que no se distingue únicamente por su origen (lo cual quedaría claro solo con el adjetivo), sino por un estilo que se consolidó entre las décadas de los cincuenta y sesenta.

Cavallotti) como de directores del cine masivo y popular (Saraceni, Ayala, Sofovich⁸⁵) señala un punto de convergencia entre ambos espacios. Esto sucede porque el chanta está ligado fuertemente al ejercicio de la actuación y a la creación de mundos ficcionales. Por ello logra atravesar los espacios ligados a la modernidad, donde se evidencian algunos mecanismos de la puesta en escena cinematográfica, y otros enfocados en la comedia, género que incorpora *per se* los artilugios de la representación.

Este capítulo se organiza en tres partes. En primer lugar, expongo un estudio cuantitativo de la recepción del cine italiano en los cincuenta, reconstruyendo también la configuración del campo crítico en torno a esta cinematografía. Luego presento los aspectos más característicos de la comedia a la italiana, con el objeto de explicar qué atributos resultan fundamentales para esta tesis. Finalmente, me detengo en el análisis formal de un corpus de películas argentinas que considero exponen y sintetizan cabalmente estos procesos. Me refiero fundamentalmente a *Los chantas*, *Flor de piolas...!*, *El negoción* (Simón Feldman, 1959), *El Gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964) y *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), aunque en el recorrido también incorporo otras que se acercan a las secciones de análisis de diversas maneras. En este corpus pueden apreciarse los intercambios y apropiaciones con la comedia italiana, pero también el modo en que estas películas de la reconversión industrial –en buena parte de los casos dirigidas por realizadores interesados en las transformaciones que acarreó la modernidad cinematográfica– reformulan críticamente la tradición del estereotipo en el marco de un cine que actualizaba sus universos ficcionales en estrecha conexión con las experiencias de transformación en el campo social. Así, observar al chanta como un eje transversal que franquea distintos tipos de producciones permite revisar el mapa de los años sesenta y setenta de manera tal de no establecer diferencias esquemáticas entre sistemas de producción y modelos de puesta en escena, sino de comprender los intensos intercambios y afinidades en un campo con distintos niveles, con bastante más conexiones de lo que parece.

Recepción del cine italiano en los cincuenta: la importancia de la comedia

En 1967, al publicitar el filme argentino *Flor de piolas...!*, la revista *Antena* advertía en él una “inclinación a seguir determinadas huellas de ciertas producciones italianas como *Los desconocidos de siempre* [*I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958]” (“Ángel Magaña...”, 1967). Como demostraré a continuación, la predilección del público porteño por la comedia a la italiana

⁸⁵ En los años ochenta, como analizaré en el capítulo tercero.

repercutió en las decisiones de directores y productores locales respecto a la creación de filmes nacionales, donde puede rastrearse la impronta de este género en formas y estilos de diversos tipos de comedias. Si bien generalmente se ha subrayado la fuerte impronta que produjo el neorrealismo (por el novedoso paradigma ético y estético para el Nuevo Cine Latinoamericano, pero también por el rodaje fuera de estudios que interesaba a los productores independientes),⁸⁶ la presencia de las comedias a la italiana no debe desestimarse a fin de comprender cabalmente tanto la trascendencia del cine peninsular como las estrategias que fueron adoptadas en producciones locales para llegar a un público amplio. En este aspecto, su proyección se diferencia de aquella del neorrealismo porque, aunque estas obras se hayan estrenado en los cines comerciales, su vía de difusión privilegiada fueron los cineclubes y las publicaciones que acompañaban la crítica especializada. La huella simbólica de algunos filmes –como el nombrado *Los desconocidos de siempre*, una referencia ineludible– debe ser comprendida dentro del impacto cuantitativo que sostuvo el género en las pantallas porteñas.

La recepción de la comedia a la italiana tuvo un influjo muy importante en la ciudad de Buenos Aires a partir de los años cincuenta.⁸⁷ Desde 1947, cuando se estrenó *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), la llegada del cine italiano a las carteleras porteñas fue aumentando notablemente, debido a diversos factores. En primer lugar, gracias al “boom del cine italiano”, durante un período en que logró consolidarse como segunda cinematografía a nivel mundial. Asimismo, su arribo se encuadra también dentro de un proceso de recepción de las cinematografías modernas, que se extendía más allá de las salas comerciales en circuitos de exhibición alternativos como los cineclubes, donde concurrían espectadores “especializados”. Estos espacios fueron canteras de formación para los realizadores que renovaron el cine argentino hacia los sesenta. Por otro lado, a partir de 1956 se levantaron las políticas de protección a la industria nacional y los estrenos extranjeros colmaron las pantallas argentinas. Además, las figuras más importantes del *star system* italiano también realizaban giras teatrales o bien participaban de espectáculos locales, con lo cual poseían una presencia activa en las carteleras porteñas.⁸⁸ Finalmente, a estos factores materiales, añado una conjetura

⁸⁶ En el caso argentino, la experiencia de Fernando Birri en el Centro Sperimentale de Cinematografía fue fundamental para luego transferir sus aprendizajes en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), fundada por él en 1956. Sobre las conexiones entre el neorrealismo y el Nuevo Cine Latinoamericano, cfr. Mestman (2011). No obstante, el ámbito de influencia de este cine fue mucho más amplio, ligado en buena medida a las nuevas formas de rodaje que disminuían los costos y facilitaban la producción en tiempos aciagos para el sistema industrial. Cfr. Paranaguá (2003).

⁸⁷ El estudio de la recepción se limita a la ciudad de Buenos Aires por dos motivos. Primero, por cuestiones materiales: la enorme dificultad de acceder a fuentes locales de otras partes de la república. Pero, además, porque las películas que toman este modelo fueron producidas en la capital del país.

⁸⁸ Algunos casos notables: Aldo Fabrizi, Emma Gramatica, Ugo Tognazzi. Vittorio Gassman, Amedeo Nazzari y Silvana Pampanini protagonizaron la coproducción *Un italiano en Argentina* (Dino Risi, 1964). Algunas tentativas

propia: el tipo de comedia y el estilo de actuación que llevan adelante los actores italianos resulta muy afín a los públicos porteños por ciertas cualidades idiosincráticas que pueden reconocerse como características culturales comunes. Contrariamente a lo que sostiene Maggie Günsberg (2005) sobre la dificultad que presentaban las comedias para ser exportadas –a diferencia del melodrama y el *péplum*–, debido a sus elencos compuestos enteramente por italianos y a sus historias inscriptas en su contexto histórico y socioeconómico, en Argentina esas mismas características, lejos de ser un obstáculo, constituyeron un aliciente para los espectadores locales.

Las películas italianas que se estrenaban en Buenos Aires comprendían el amplio panorama de esta cinematografía entre los años cincuenta y sesenta. José Enrique Monterde (2008) ordena cuatro tendencias de producción: 1) el desarrollo del cine de género (del *péplum* al primer *giallo*, pasando por el *spaghetti-western*) que alcanza una fuerte implantación en los mercados mundiales; 2) el cine “de autor”, con Fellini, Antonioni y Visconti como exponentes máximos, quienes logran sus mejores obras y una amplia resonancia pública; 3) la aparición de un número considerable de nóveles directores que formaron parte del “nuevo cine” (Pasolini, Bertolucci, Scola, los hermanos Taviani, Bellocchio, entre otros); y 4) el despliegue de la comedia a la italiana. Todo este cine llegaba a las pantallas porteñas mayoritariamente a través de las distribuidoras Italsud, Unitalia, Orbe y Ocean.

En el año 1947 se exhibieron apenas 15 películas italianas. Entonces, muchos de los estrenos se advertían como producciones añejas (realizadas incluso diez años antes), lo cual se modificó hacia finales de la década siguiente, cuando la brecha de tiempo entre la producción y la exhibición en la Argentina se fue reduciendo hasta coincidir en el mismo año. En 1948 el número de filmes italianos proyectados ascendió a 30 y en la década siguiente se volvió a duplicar. El promedio entre 1956 y 1964 es de 55 películas (más de una por semana), con picos en 1963 (69) y 1956 (67). En la década de los cincuenta, esta cinematografía mantuvo su peso simbólico gracias al cine de autor representado fundamentalmente por Fellini (aunque también por Antonioni), mientras que, por otro lado, en las salas comerciales hubo algunos puntos álgidos representados por comedias a la italiana. En 1955, *Pan, amor y fantasía* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953) tuvo gran suceso, pero fundamentalmente *Los desconocidos de siempre* alcanzó un enorme éxito en 1959 que se extendió hasta 1962 con *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1961) e *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962). La presencia

de producción que luego se frustraron incluían a Bruno y Memmo Carotenuto (“Ha sido contratado...”, 1960) y a Alberto Sordi (“Sordi filmará aquí”, 1964). Un mapa general de las visitas de compañías italianas puede encontrarse en Massa y Mogliani (1994).

de estos nombres y directores se vio reflejada también en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.⁸⁹

Origen / Año	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964
Argentinas	38	43	45	57	54	35	39	43	43	37	15	32	23	31	25	32	27	37
Estadounidenses	s/d	s/d	s/d	42	141	210	121	234	s/d	337	s/d	262	217	182	210	198	150	145
Inglesas	s/d	s/d	s/d	7	8	17	6	17	s/d	32	s/d	49	44	43	63	45	41	54
Italianas	15	30	46	22	8	15	21	17	18	67	58	46	45	43	61	47	69	61
Francesas	35	24	9	13	11	7	5	12	3	35	49	48	37	50	44	51	43	55
Alemanas	2	7	9	13	5	8	-	4	5	16	s/d	23	37	46	29	27	22	18
Españolas	-	-	5	16	20	13	-	24	19	22	39	34	21	19	19	17	23	30
Mexicanas	-	-	11	11	2	3	-	3	10	28	36	24	10	11	13	17	38	21
Rusas	1	-	-	-	1	11	-	8	6	14	24	24	5	10	7	3	8	11
Japonesas	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	4	1	2	5	5	6	4	3
Otros orígenes	-	-	1	7	2	1	48	5	5	25	16	16	11	22	16	10	15	21
Totales	566	418	347	188	252	320	240	368	336	613	701	559	452	462	492	453	440	456

Fuente: elaboración propia a partir de *Heraldo del cinematografista*.

Si bien la recepción por la crítica fue diferenciada, discriminando “autores” de aquellos directores que se inscribían netamente en un cine de género, lo que se advierte es que en el público la marca “cine italiano” funcionaba por sobre otras cualidades de los filmes. José Martínez Suárez, encendido cinéfilo, director que formó parte de la Generación del 60 y presidente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (2008-2018), recordaba claramente ese momento. Para él, que veía cine desde su primera infancia en Villa Cañás, provincia de Santa Fe, este cine aportó otra mirada sobre el mundo.

A nosotros, los chicos jóvenes, nos había subyugado ese cine. Así que si se exhibía una película por lo general la íbamos a ver al Palacio del Cine o al Roca, esos dos cines que están enfrentados en Rivadavia alrededor del 3700. Y las íbamos a ver nada más que porque eran estrenos italianos; desconocíamos el nombre de Amedeo Nazzari, desconocíamos el nombre de Mariella Lotti, que era una actriz bellísima, desconocíamos el tema que se trataba, pero nos subyugaba porque veíamos que lo que ocurría en las películas era lo que nos pasaba a nosotros acá, de una u otra forma. “Uy, mirá, ¡le hicieron el cuento!” Los personajes podrían haber sido trasladados, hablando

⁸⁹ He desarrollado la configuración del campo crítico y el espacio que ocupó el Festival en estos intercambios en un artículo (Rodríguez Riva, 2018). Para información sobre el Festival de Mar del Plata, premiaciones y visitas internacionales, cfr. Neveleff et al. (2013).

en “argentino”, a la República Argentina. (...) A estos les pasaban las cosas que me pasaban a mí. Tropezaban, les dolía la barriga, se metían el dedo en la boca para sacar un pedazo de algo, pero no con grosería, sino con la naturalidad con la que viven el hombre y la mujer, con que vive el ser humano (J. Martínez Suárez, entrevista personal, 17 de enero de 2018).⁹⁰

En su relato se percibe que si algo había llamado poderosamente la atención a esos jóvenes es que, a diferencia del glamour que ofrecía el cine de estudios (particularmente, el estadounidense), este otro otorgaba una imagen cuyo referente se encontraba mucho más cercano al espectador.⁹¹ En otro orden, también les proveía ideas a los futuros realizadores sobre cómo resolver tanto situaciones dramáticas como de rodaje.

Durante la guerra, [Italia] hizo las películas en escenarios naturales, no porque la película lo exigiera, sino porque no había escenarios, decorados ni estudios. Así que la farmacia era la farmacia, el salón de baile era el salón de baile, y la cocina era la cocina. Y eso es lo que acá también tomamos en cuenta para abaratar los costos. (...) Y eso es lo que nos enseñó a nosotros a jugar la realidad, pero no solo la realidad manifiesta, material, sino la realidad subyugante. Cuál era el perfil de esos personajes. Esa gente, cómo se movía, cómo existía. Cómo el cura iba caminando, rezando, pasaba una mujer y le miraba el culo (*ídem*).

En el ejemplo que señalaba Martínez Suárez aparece como dato importante la hipocresía (o la doble moral) manifiesta en diversos roles sociales, un aspecto clave de la comedia a la italiana y que, considero, fue adoptado por numerosos filmes argentinos, entre los cuales se encuentra uno de este director, fundamental para esta tesis: *Los chantas*.

En la revista *Gente de cine*, la preocupación por el cine italiano aparece desde el primer número, en marzo de 1951. En posteriores ediciones de la revista, también figuran recuadros y breves entrevistas a Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, así como la voz de Cesare Zavattini. El objetivo de estas notas sucintas era proveer información a un ávido público cinéfilo, en un momento durante el cual la circulación de publicaciones internacionales era aún muy restringida.

Frente a la aparente disociación que aparece entre los cineclubes —y su aparato crítico— y los locales comerciales, reflejada en las publicaciones dedicadas a uno y otro rubro, hay figuras

⁹⁰ Las salas de cine que mencionaba Martínez Suárez ya no existen como tales.

⁹¹ “Para nosotros eran un placer esas películas. *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946), una película que ya nadie recuerda ni olvida, me llamó tremendamente la atención. Porque Nazzari, que era jefe de un comando *partigiani*, estaba resfriado y se pasaba la película sonándose la nariz. ¡Nunca había visto ni supuesto que Cary Grant, Robert Taylor, Douglas Fairbanks se sonaran la nariz! No tenían moco. ¡Y estos sí tenían, como yo!” (Martínez Suárez, entrevista personal, 17 de enero de 2018).

que atraen igualmente a los espectadores. De hecho, como indicaba Martínez Suárez, el distintivo “cine italiano”, por sí mismo, convocaba al público, independientemente del espacio en el que se exhibieran los filmes. Las estrellas de esta cinematografía atraviesan géneros y directores. Dos ejemplos resultan significativos. Primero, Vittorio de Sica: reconocido como uno de los directores clave del neorrealismo, también actuó en una importante cantidad de comedias, donde solía componer un típico galán. Luego, Marcelo Mastroianni: así como participó en numerosas películas cómicas, también protagonizó *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961) y *8 1/2* (Federico Fellini, 1963).

En julio de 1957, a propósito del estreno de *Los enamorados* (*Gli innamorati*, Mauro Bolognini), la crítica del *Heraldo*⁹² expresaba:

En esta temporada de escasez internacional de films cómicos, los italianos han estado aportando la mayor provisión de material humorístico que tanto buscan las actuales tendencias escapistas del público (ej.: *Diabluras de padres e hijos*, *El soltero*, *El bígamo*, etc.); el solo hecho, pues, de ser una comedia de origen italiano favorece su chance comercial (“Los enamorados”, 1957).

Esa semana se estrenaban cinco películas de origen peninsular, de las cuales tres eran comedias (además de *Los enamorados*, *Días de amor* [*Giorni d'amore*, Giuseppe de Santis, 1954] y *Los papagayos del amor* [*I pappagalli*, Bruno Paolinelli, 1955]) pertenecientes a diferentes distribuidoras (ItalSud, Guaranteed, Orbe), a las cuales se les otorgaba un valor comercial de tres sobre cinco.⁹³ En octubre, el estreno de la comedia de Dino Risi *Pobres pero bellas* (*Poveri, ma belli*, 1957) aparecía en la primera página del periódico: “El interés de nuestro público por la comedia popular italiana y su relativo destaque dentro del flojo conjunto de los últimos estrenos, justifica el comercial acordado” (“Pobres... pero bellas”, 1957). Muchas críticas sostienen que la película funcionaría por la publicidad “de boca en boca”. ¿Qué implica ello? Pues bien, que el impacto sobre el público se producía de manera emocional. A diferencia de una recomendación mediada por algún ejercicio intelectual, este tipo de sugerencia indica una conexión directa y una apelación desde la empatía con la obra referida.

⁹² El *Heraldo del cinematografista* fue una publicación dedicada a la industria, especialmente a los exhibidores, que se editó entre 1931 y 1988. El tipo de crítica apunta entonces a resaltar los valores de interés comercial, aunque atiende las novedades y reconoce nuevas tendencias. En sus casi seis décadas de existencia, supo acompañar las transformaciones de la industria. Hoy constituye una fuente fundamental para el estudio del cine argentino, ya que no existen estadísticas de aquel período.

⁹³ En el caso de *Los papagayos del amor* se utiliza una frase que luego se repetirá textualmente en septiembre del mismo año, a propósito del estreno de *Totó, Pepino y la Mala Femina* (sic) (*Totò, Peppino e la... malafemmina*, Camilo Mastrocinque, 1956): “Los nombres conocidos del reparto y el discreto pasatiempo cómico que ofrece, *más la popularidad actual del cine cómico italiano*, justifican el comercial acordado” (“Totó, Pepino y la Mala Femina”, 1957). El subrayado es propio.

La producción peninsular aumentaba su volumen y calidad, y en Buenos Aires tenía buena acogida. El cronista Ugo Ugoletti escribía desde Italia:

Según las cifras que ahora se conocen, 1959 ha llevado nuevamente al cine italiano al primer puesto en Europa y el segundo en el mundo, puestos que habían alcanzado con gran esfuerzo en la posguerra. Sustraídos a la intensa competencia de la televisión, los espectadores vuelven ahora a las salas. Esto se debe no sólo al volumen de la nueva producción, sino también al mejoramiento de la calidad, lo que hace posible un total aprovechamiento económico (1960, p. 290).

Continuando esta línea, Domingo Di Núbila (1962) analizaba la situación del cine mundial. El subtítulo anuncia que la cinematografía de Italia se colocaba segunda tras la de Estados Unidos.

Después de producir 167 films en 1959 y 168 en 1960, el cine italiano llegó a su récord de todos los tiempos en 1961, con 213 películas, 90 de ellas en colores y 64 en pantalla grande. [...] La producción italiana se caracteriza por la diversidad de los géneros que abarca y por la renovación en gran escala de sus elementos creadores. En 1960 debutaron 23 directores en largometraje, y al año siguiente otros 28 (Di Núbila, 1962, p. 151).

Según el mismo autor, en 1961 había aumentado la exportación de films italianos, aunque el balance comercial del cine en Italia ya era favorable en los años previos.

Por lo reseñado hasta aquí, la comedia a la italiana constituía un nicho de mercado seguro para los exhibidores. En la crítica de *Totò, Vittorio e la dottoressa*⁹⁴ (Camilo Mastrocinque, 1957), a la cual el *Heraldo del cinematografista* le adjudicaba un puntaje comercial de 4,5 sobre 5, se señalaban como valores el reparto, la eficacia cómica y el buen momento de la comedia italiana. “En estos tiempos toda comedia italiana tiene asegurado de antemano el interés de numeroso público, y más si trae en su reparto a los consagrados como ‘impagables’; luego, si la comedia hace reír todo lo que se espera de ella, éxito asegurado” (“Totò, Vittorio...”, 1959). Evidentemente, esta observación de tono general podía extenderse hacia muchos otros casos. Dentro de las comedias que se estrenaban en Buenos Aires, distingo dos grandes vertientes. Por un lado, la comedia romántica, de enredos y hasta picaresca, donde las figuras femeninas y los galanes resultan un probado atractivo. Como señalé, *Pan, amor y fantasía* –a la cual seguiría

⁹⁴ Cada vez que no se aclara el título español, es porque se estrenó con el italiano.

toda una serie⁹⁵ constituyó un punto de giro para el éxito de este género en la capital argentina. En la misma línea se encuentran *La bella de Roma* (*La bella di Roma*, Luigi Comencini, 1955), *Cuentos romanos* (*Racconti romani*, Gianni Franciolini, 1955), *Tiempos nuestros* (*Tempi nostri*, Alessandro Blasetti, 1955), *Los enamorados* (*Gli innamorati*, Mauro Bolognini, 1956) y *Pobres, pero bellas*, entre otros títulos notables. Allí predomina el tono ligero, el pasatiempo ameno y, no menos importante, la exhibición de cuerpos jóvenes y deseables, tanto masculinos como femeninos. Los filmes a color y la mostración de paisajes (urbanos como campestres) también resultan motivos interesantes para los públicos. El otro filón principal de la comedia estrenada en Buenos Aires es aquel protagonizado por los cómicos, con Totò, Aldo Fabrizi y Peppino di Filippo a la cabeza y, luego, con Alberto Sordi, Vittorio de Sica, Ugo Tognazzi y Vittorio Gassman. En las críticas del *Heraldo*, la presencia de estos actores siempre resulta un valor destacable. Asimismo, también allí se diferencian las clases de comedia por su tipo de humor: mientras que algunas exhiben un tono más directo, otras ofrecen un trasfondo crítico.⁹⁶ Finalmente, estas críticas suelen observar en ciertos filmes temáticas afines a la idiosincrasia porteña, lo cual explica la gran aceptación del público local. Me refiero al “arte *di arrangiarsi*” o los engaños, “oportunistos y tropelías con los que estos personajes tratan de sobrevivir” (Latorre, 2005, p. 364). Son los modos de persistencia de los sujetos populares, que están a la caza de una oportunidad para sacar una (pequeña) ventaja que les permita, en algunos casos, comer. Se trata de las *artes de hacer* de las clases mayoritarias, excluidas del acceso a otros recursos, en términos de Michel de Certeau (1996). En este aspecto, los personajes interpretados por Totò resultan magistrales. *La banda de los honrados* (*La banda degli onesti*, Camilo Mastrocinque, 1956), *Policías y ladrones* (*Guardie e ladri*, Mario Monicelli y Steno, 1951), *Ladrón él, ladrona ella* (*Ladro lui, ladro lei*, Luigi Zampa, 1957), así como también *El médico y el hechicero* (*Il medico e lo stregnone*, Mario Monicelli, 1957), con Vittorio de Sica y, sin dudas, *Los desconocidos de siempre* son ejemplares. Es esta última corriente en la que me interesa centrarme, ya que encuentro importantes puntos de conexión con formas y estilos del cine argentino.

⁹⁵ *Pan, amor y celos* (*Pane, amore e gelosia*, Luigi Comencini, 1954) y *Pan, amor y...* (*Pane, amore e...*, Dino Risi, 1955). *Pan, amor y Andalucía* (Javier Setó, 1958) es una producción española de Benito Perojo con Carmen Sevilla que buscó sumarse a este auge.

⁹⁶ Al estrenarse *Totó y la maja desnuda* (*Totó, Eva e il pennello proibito*, Steno, 1959), la crítica señalaba: “La mezcla da por resultado risas y sonrisas como para complacer al espectador predispuesto a reírse; otra será la historia con el espectador más o menos exigente, que prefiere al Totó de *Mi amigo el ladrón* o *Los desconocidos de siempre*” (“Totó y la maja...”, 1960). Así, se marcaba una diferencia de calidad en el humor dentro de la comedia y la separaban de las dos de Monicelli.

Comedia a la italiana: una forma de ver el mundo

La plenitud de este género, de acuerdo con Latorre (2005), comprende desde el inicio de los años cincuenta hasta fines de los sesenta. De hecho, *Los desconocidos de siempre* resulta una película paradigmática que puede verse como un ejemplo de consolidación, gracias al desarrollo y asentamiento previo del género, pero también como una obra bisagra, que anuncia una nueva etapa para la comedia. Afirma Néstor Tirri (2006) que la participación especial de Totò (Antonio de Curtis) en la película –su clase sobre cómo violar una caja fuerte que los novatos escuchan atentamente– “se proyecta simbólicamente a lo que estaba ocurriendo en el plano, no ya del film, sino en el de la evolución de la comedia, esto es, el paso de una generación a otra” (p. 193).

Se trataba “de comedias realistas, con personajes reconocibles, extraídos de la realidad inmediata, agobiados por problemas cotidianos y enfrentados a la dura tarea de sobrevivir en una época difícil” (Latorre, 2005, p. 58). La comedia a la italiana trabaja sobre personajes-tipo (generalmente proletarios, aunque también pequeños burgueses y algún noble), situaciones de la realidad contemporánea y el ambiente (al comienzo rural, aunque paulatinamente los bordes de la ciudad fueron cobrando protagonismo). Las referencias artísticas se remontan hasta la comedia del arte. En términos cinematográficos, Monterde (2008) menciona otras fuentes: la comedia populista de los últimos años del fascismo y la eclosión de la farsa paralela al momento neorrealista, encarnada por Macario y Totò. En el caso de Mario Monicelli, Diego Galán (2008) añade más tradiciones, como las novelas picarescas del siglo de Oro, el cine cómico silente y el teatro de variedades, espacio formativo para directores y guionistas de este período, entre ellos el citado y Steno.

Este género retrata de manera cabal la forma en que Italia quería dejar atrás el trauma del fascismo y la Segunda Guerra Mundial. La vía que encontró de hacerlo fue a través del Plan Marshall, con Estados Unidos como modelo, incentivando el consumo a gran escala. La película que aborda esto explícitamente es *Un americano en Roma* (*Un americano a Roma*, Steno, 1954), la que sin dudas inspira el título de *Un italiano en Argentina* (*Il gaucho*, Dino Risi, 1964).⁹⁷ A la vez, estos filmes ubican el foco sobre las clases populares y sus formas de sobrevivir en una sociedad que se moderniza económicamente –esto es, avanza en el desarrollo industrial y la integración productiva internacional–, pero en ese mismo proceso deja también a buena parte de estos sectores desvalidos, sin ofrecerles maneras de incorporarse a esos nuevos mecanismos productivos. Posiblemente el impacto de este tipo de comedia en Buenos Aires también tuvo

⁹⁷ Sobre esta película como epítome del proceso de recepción de la comedia a la italiana, cfr. Rodríguez Riva (2018).

que ver con la manera en que, de modos oblicuos, puede conectarse con la experiencia argentina, puesto que el entorno amoral que se perfila en el corpus examinado aquí emerge cuando la política no puede dar respuesta a grandes conflictos de la sociedad. En otras palabras, a pesar de que las circunstancias históricas eran muy diversas, en ambas naciones la modernización económica propició un ambiente en el cual los personajes populares, despojados de perspectivas a largo plazo, hallaban un escenario disponible para actuar (en el caso argentino, además, dentro del marco político que dejaba de lado las conquistas en materia de derecho adquiridas en el período 1945-1955).

Lejos del escapismo, en estas películas se encuentra una mirada crítica sobre la contemporaneidad de la sociedad italiana. “Lo que diferencia las comedias de los films realistas del mismo período es que aquellas tuvieron más en cuenta las formas y los mecanismos del lenguaje popular, y que sus responsables jugaron incluso con sus estereotipos” (Latorre, 2005, p. 58). Del amplio espectro que conforma el género, aquí me interesan aquellos filmes que se acercan a lo que Günsberg (2005) considera una serie a partir de *Los desconocidos*: aquellas comedias sobre robos que presentan personajes masculinos reticentes al trabajo productivo. Según la autora, puesto que pertenecen a la clase trabajadora, ellos se encuentran interpelados tanto a producir como a consumir; sin embargo, solo concretan y se entusiasman con la segunda acción. De esta manera, “están subvirtiendo el capitalismo, tanto al evitar como al diversificar el ‘correcto’ flujo del capital de la fuerza de trabajo al poder de consumo” (p. 70, la traducción es propia).⁹⁸

La organización de pequeñas asociaciones entre hombres desocupados, que ponen en juego su ingenio para conseguir los medios de supervivencia, constituye un *topos* del género. En este sentido, existe una continuidad entre los personajes que interpretó Totò y los de Alberto Sordi, como señala Bayman:

La autorreflexividad de los momentos más destacados del cine cómico de Totó se revela como una fantasía teatral. El autoengaño sordiano sugiere que no hay una identidad por fuera de la performance de la autorrepresentación. Su texto estrella está por lo tanto en un continuo cambio sobre sí mismo, diseñado solo para resolver las necesidades inmediatas de la situación. En esto, él no solamente encarna el tradicional *arte di arrangiarsi* italiano (el arte de la improvisación, de conseguir las cosas a través de algún tipo de coerción), sino que también presagia un autoborramiento posmoderno (2017, p. 187, la traducción es propia).

⁹⁸ Günsberg sugiere que buena parte del efecto cómico se genera por la brecha entre las ansias de conseguir productos suntuosos y la efectiva realización de ese deseo, ya que la mayoría de las veces los personajes se conforman con bienes de consumo inmediato, en pleno apogeo del “boom” económico.

El cuerpo impregnado de teatralidad que cargan estos actores genera efectos específicos en los imaginarios que abordan y a la vez consolidan estos filmes. Como indica Bayman, la presencia del nombre de Totò en los títulos ya señalaba encuentros anárquicos con la autoridad, desde lo más bajo de la jerarquía social. Sus filmes muchas veces eran parodias de títulos recientes y, aunque no lo fuesen, la intertextualidad se volvía autorreflexiva. La impronta de los cómicos italianos, por lo tanto, no ha pasado inadvertida. Además del aporte de Totò, se consideraba a Aldo Fabrizi o a Peppino De Filippo valiosos a nivel comercial porque convocaban al público. El primer volumen que la historiografía del teatro argentino les dedicó a los actores populares marcó esta relación desde su título: *De Totò a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. De este modo, Osvaldo Pellettieri (2001) entroncaba la tradición actoral autóctona con procedimientos provenientes de la peninsular. La presencia de cómicos italianos en Argentina es manifiesta desde mucho tiempo antes, incluso es previa al cinematógrafo. Sin embargo, resulta significativo notar que al seleccionar un actor que sintetice esa relación, el elegido es Totò. Indudablemente, su extensa presencia en el cine fue clave. En línea con lo planteado al comienzo de este capítulo, cabe señalar que forman parte de la tradición del *actor nacional* muchos intérpretes que descollaron en la comedia, lo cual indica continuidades de procedimientos actorales y de puesta entre el modelo italiano y el nacional. En función de estas persistencias, abordaré el corpus argentino a partir del análisis narrativo y de la puesta en escena.

Textualidades afines: comedias italianas y argentinas

Entre fines de los años cincuenta y hasta los ochenta, al menos, resulta llamativa la cantidad de filmes argentinos protagonizados por personajes que intentan salvarse a través de un negocio extraordinario o una gran oportunidad. Si bien no todos coincidirán con la definición de chanta establecida, es sugerente la reiteración de la idea en estas tramas de que es posible o preciso buscar "la salvación" por métodos más eficaces que el trabajo diario. A diferencia del cine de las décadas previas, especialmente de los años treinta y cuarenta, que de diversas maneras exaltaba la noción del trabajador⁹⁹ y, por supuesto, el apego a las normas, en estas películas encontramos chantas, vagabundos, empleados que no quieren trabajar: sujetos, en definitiva,

⁹⁹ Desde los años treinta las clases populares tuvieron un lugar preponderante dentro del cine argentino, muchas veces en oficios ligados al mundo del espectáculo, pero también en el área de servicios (vendedoras, mozos) y en labores agropecuarias (mensúes, peones de campo).

que buscan caminos divergentes al común de las clases populares para la vida cotidiana. No resulta extraño, ya que es un período donde se incrementa la financiarización¹⁰⁰ de la economía, lo cual se asocia directamente a la percepción de que la riqueza puede conseguirse prescindiendo de la fuerza de trabajo. Este proceso —que se visibiliza como una lógica autónoma que se expande hacia otras esferas económicas y sociales— beneficia a los sectores más pudientes, a la vez que tiene efectos directos sobre las clases populares que se empobrecen, pues su labor vale cada vez menos, y lo reflejan a su modo (por ejemplo, evitando las tareas asalariadas, ya que no parecieran ser la manera más sencilla para ganar el sustento).

Por este motivo, la relevancia del chanta hacia los años sesenta en el cine es signo de cambios en el universo del trabajo en particular y de la sociedad en general, así como de la relación de los individuos con el dinero. Lo económico, aunque se presente como disparador o excusa narrativa en muchas películas del cine clásico, no es tematizado en estas como un inconveniente ya que el acento está puesto en las relaciones interpersonales (especialmente, las de pareja y de familia). En cambio, en los largometrajes de este período la cuestión monetaria como eje de la sustentabilidad aparece con énfasis. Así es como tales historias evidencian las consecuencias en el tejido social de las modernizaciones económicas que se produjeron entre los cuarenta y sesenta, tanto en Argentina como en Italia. Si bien los procesos de ambos países fueron muy distintos (debido a su ubicación geopolítica, su incumbencia en la Segunda Guerra Mundial y, por supuesto, sus diferentes historias en el largo término), lo cierto es que pueden trazarse algunas líneas de contacto.

En el caso italiano, tras la caída del fascismo y el fin de la Segunda Guerra Mundial, el país se encontraba en una situación por debajo de los límites de subsistencia. El crecimiento económico —asociado a la industrialización— se volvió una prioridad para todos los sectores políticos (Duggan, 2017). Luego de la implementación del Plan Marshall en la posguerra, Italia supo aprovechar otros factores coyunturales para su prosperidad y se produjo el denominado “milagro italiano” entre 1949 y 1963, con su apogeo entre 1959 y 1962. El progreso excepcional se vio favorecido por la introducción de tecnología sofisticada (proveniente de países más avanzados), la apertura hacia el mercado mundial (especialmente, a la Unión Europea) y la disponibilidad de grandes reservas de mano de obra. El modelo de desarrollo se basaba en una competencia alta, dada por las exportaciones, y el bajo costo de los recursos humanos (Manfredi Costa, 1968). En cuanto se modificaron esas variables, el “milagro” se desvaneció. Este proceso

¹⁰⁰ Esto es “un aumento de la importancia del capital financiero que se traduce en el creciente protagonismo económico y político de los agentes que lo representan y, por tanto, en el incremento de su capacidad para imponer sus intereses” (Medialdea García, 2013, p. 198).

acentuó las fuertes desigualdades entre el opulento norte industrial y el sur agropecuario y pobre. El impulso a las industrias, sumado a un intento de reforma agraria insuficiente, derivó en migraciones internas de trabajadores que debieron abandonar su labor tradicional, ligada a la tierra, para insertarse en modernas fábricas y entornos urbanos ajenos a su modo de vida. Las consecuencias a nivel social se problematizaron en numerosos filmes, siendo el más emblemático *Il sorpasso*.

En Argentina, el período entre 1958 y 1972 corresponde al “modelo desarrollista” (Torrado, 1992). Es entonces cuando las empresas transnacionales cobraron un rol primordial y se priorizó la industrialización de bienes de consumo durable, destinados a sectores medios y altos.¹⁰¹ Mario Rapoport (2003) define el intervalo 1955-1966 como “una década de inestabilidad” atendiendo a parámetros políticos, económicos y sociales, puesto que el avance sostenido de la industria nacional que se había producido durante el gobierno peronista (1945-1955) tuvo retrocesos que afectaron directamente a los trabajadores. Mónica Peralta Ramos (1978) explica esto a partir del proceso iniciado en 1955 y consolidado en la década siguiente, por el cual se promovió el desarrollo industrial a través del capital extranjero. La acumulación entonces benefició únicamente a la burguesía industrial monopólica, lo que se tradujo a nivel social en “la tendencia al deterioro general y a la creciente heterogeneidad de la situación objetiva de la clase obrera” (p. 131). En paralelo, se producía la modernización del campo cultural e intelectual de la denominada “época de los sesenta” (Gilman, 2003).

En ambos países operó como vector de una vertiginosa modernización económica la industrialización ligada a capitales extranjeros, que redundó en una concentración del poder económico y en la modificación de las condiciones de vida de millones de trabajadores. Ellos debieron trasladarse, ajustarse a nuevos parámetros de labor y convivencia, y en muchos casos el nuevo puesto tuvo una duración limitada, tras la cual quedaron desempleados en un ambiente que les resultaba tan extraño como desfavorable. La migración interna hacia los centros urbanos encontró límites en la capacidad de inserción laboral y social, lo que forjó una creciente desigualdad en las condiciones de vida.

Al analizar los procesos de urbanización en Buenos Aires desde la década de los cuarenta hasta los sesenta a partir de la tensión entre “modernidad” y “misericordia”, Auyero y Hobert sostienen que:

¹⁰¹ A diferencia del “modelo peronista” (1945-1955) que se orientó a la producción de bienes masivos, para toda la población (Torrado, 1992).

El proceso de urbanización iniciado en décadas anteriores se aceleró, el modelo distribucionista de la década peronista dejó lugar a un modelo concentrador de ingresos, la fuerza de trabajo se tercerizó al tiempo que se expandieron las clases medias y se contrajo el componente obrero dentro de los sectores populares, creciendo el número de cuentapropistas (2003, p. 241).

La transformación de las formas y condiciones de trabajo exponen una crisis de esquemas de sociabilidad y de valores morales que el cine argentino clásico había ponderado e incluso canonizado. Las películas analizadas a continuación permiten visualizar cómo el cine procesaba esta cuestión en el período que va entre fines de los cincuenta y hasta los años setenta, en una zona que transitaba entre el nuevo cine y la reconversión industrial.

Títulos: creación de mundos afines

Las denominaciones tanto de las películas argentinas como de las italianas organizan un universo temático afín: la problematización de la honestidad y la deshonestidad; el “avivarse” y acomodarse como tácticas de vida; la realización de estafas; las bandas de compañeros un tanto sospechosas, integradas por embaucadores de baja estofa. Se trata de un campo semántico organizado en torno a la posibilidad de estos sujetos plebeyos de conseguir una mejor posición económica, que frecuentemente incluye traspasar los límites de la ley, o ubicarse justo en el borde. Aun teniendo en cuenta que en el caso de los filmes italianos muchas son traducciones interesadas, en el sentido de que buscan continuar una serie o bien acercarse a sentidos locales, lo cierto es que los títulos originales navegan sobre el mismo espacio significante. Incluso con la prevención respecto de las operaciones de traducción, el efecto final continúa siendo semejante.

Muchos títulos nombran a sus protagonistas, definiéndolos mordazmente como unos inoperantes: *Los desconocidos de siempre*,¹⁰² *La banda de los honrados*, *El cuentero* (*Il bidone*, Federico Fellini, 1955), *Los inútiles* (*I vitelloni*, Federico Fellini, 1953), *El médico y el hechicero* (*Il medico e lo stregnone*, Mario Monicelli, 1957) y entre las argentinas, *Los chantas*, *Flor de*

¹⁰² A la que se agregan las secuelas *Audaz golpe de los desconocidos de siempre* (*Audace golpe dei soliti ignoti*, Nanny Loy, 1959) y *Los desconocidos de siempre en Milán* (*I soliti rapinatori a Milano*, Giulio Petroni, 1961).

piolas...!,¹⁰³ *Convención de vagabundos, De profesión, sospechosos* (Enrique Carreras, 1966),¹⁰⁴ *El salame* (Fernando Siro, 1969), *Los peores del barrio* (Julio Saraceni, 1955).

Algunos otros señalan la posibilidad de un ascenso económico o social a través de lo que se insinúa como conductas inescrupulosas: *El arte de acomodarse (L'arte di arrangiarsi*, Luigi Zampa, 1954), *Un héroe de nuestra época (Un eroe dei nostri tempi*, Mario Monicelli, 1955), *Dos socios en apuros (I due compari*, Carlo Borghesio, 1955); entre las argentinas, *El negocio, Millonarios a la fuerza* (Enrique Dawi, 1979), *Tiro al aire* (Mario Sábato, 1980), *El verso* (Santiago Carlos Oves, 1993).

Unos cuantos se orientan hacia cuestiones económicas, ligadas a la especulación para evitar cumplir con alguna obligación contractual: *¿Impuestos al día? ¡Me quedo en la vía! (I tartassati*, Steno, 1959), *El pagaré (Il cambiale*, Camilo Mastrocinque, 1959), *Llegan los dólares (Arrivano i dollari*, Mario Costa, 1957); en Argentina, *El mago de las finanzas* (Julio Saraceni, 1962), *La guita* (Fernando Ayala, 1970), *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982).

Finalmente, todo un corpus de películas italianas está dedicado a la vida de ladrones de poca monta, quienes muchas veces establecen relaciones de complementariedad con cuadros menores de las fuerzas públicas: *Policías y ladrones, Ladrón él, ladrona ella (Ladro lui, ladro lei*, Luigi Zampa, 1957), *Los maleantes (I magliari*, Francesco Rosi, 1959), *El ladrón apasionado (Risate di gioia*, Mario Monicelli, 1960), *El ladrón, la mucama y el policía (Guardia, ladro e cameriera*, Steno, 1958), *Los alegres vigilantes (Guardia, brigadiere y maresciallo*, Mauro Bolognini, 1956). Unas pocas están destinadas también a los espacios institucionales donde el accionar de estos personajes es castigado: *Un día en la penitenciaría (Accade al penitenziario*, Giorgio Bianchi, 1955) y *Un día en el juzgado (Un giorno in pretura*, Steno, 1953). En Argentina, este desarrollo es mucho más limitado y no dialogan específicamente con la comedia a la italiana, pero aun así hay algunos títulos en esta línea, indicando que en ocasiones es un universo dentro del cual se sitúan las ficciones, como *La importancia de ser ladrón* (Julio Saraceni, 1944), *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), *Procesado 1040* (Rubén Cavallotti, 1957) y *El asalto* (Kurt Land, 1960).

¹⁰³ Curiosamente, el primer título de *Flor de piolas...!* fue *Impuesto al pecado*. Llegó a publicitarse así en 1967, año de su producción. Es posible que el cambio de título se haya debido a la censura.

¹⁰⁴ Un director que supo adoptar como estrategia comercial esta cercanía a la comedia italiana fue Enrique Carreras. Títulos como *Matrimonio a la Argentina* (1968), *De profesión, sospechosos* (1966) u *Operación San Antonio* (1968) funcionan estratégicamente para cooptar a un público que se interesaba por ese cine, al cual se le ofrecía (al menos desde su nominación) un producto equivalente en clave local.

Idea argumental recurrente

En muchas de estas películas la acción gira en torno a la reunión de algunas personas para realizar una estafa o un desfalco, que suele salir mal porque el grupo es heterogéneo y, a pesar de sus diversas habilidades, finalmente son incompetentes como equipo. Este es el núcleo, por supuesto, de *Los desconocidos de siempre* que, como he dicho, operó como matriz argumental más o menos directa de algunas películas argentinas. Esta película de Monicelli es, a su vez, parodia de *Rififi* (Jules Dassin, 1955), largometraje francés sobre un ladrón que al salir de prisión organiza un robo que se destaca por su precisión. Por eso, en *Los desconocidos...* Peppe (Vittorio Gassman) insiste en que su atraco debe ser “*científico*”. Previsiblemente, todo ocurre de manera desacompasada y, en vez de conseguir un botín, apenas logran un plato de comida, que degustan como si fuera su última cena. A diferencia del filme francés, se trata de un grupo de desocupados con escasa formación en los quehaceres delictivos, a excepción de alguno de ellos. *La banda de los honestos*, por ejemplo, que plantea un oxímoron desde su propia denominación, trata sobre la posibilidad de imprimir billetes reales gracias a una máquina oficial que fue escondida. Dos hombres agotados por el maltrato laboral (Totò y Peppino di Felippo) se animan a hacerlo, aunque al ver las posibles consecuencias, deciden quemar todo el dinero, incluyendo en la confusión su propio salario. También Totò interpreta un estafador de poca monta que vive de vender monedas falsas a los turistas que visitan las ruinas romanas, entre otros timos, en *Policías y ladrones*, por citar otro ejemplo notable.

Formas similares de argumento están en la base para la acción de *Flor de piolas...!*, *Los chantas*, *El jefe*, *El negocio*. En la primera, los “piolas” constituyen un grupo de rufianes con cierta sofisticación, adjudicada por el jefe Ulises (Ángel Magaña), que es un conocedor de la mitología griega y se comporta como un caballero. El resto de la banda (Olmedo, Porcel y Tono Andreu) es infantiloides, aunque con una buena dirección cumple su rol. Se organizan como una verdadera sociedad delictiva, donde cada uno tiene un cargo y funciones específicas. Su objetivo es conocer las infracciones de diversos personajes del pueblo para entonces chantajearlos. Lo logran en el primero, pero camino al segundo caen por la sierra “El infiernillo”. En *Los chantas*, compañeros de vivienda (una casa chorizo compartida que remite a los antiguos conventillos)¹⁰⁵ desarrollan una rutina con roles diversos para hurtar billeteras en el colectivo, hasta que se les

¹⁰⁵ La casa chorizo fue desde sus inicios una vivienda unifamiliar y por lo tanto representaba un avance respecto de los conventillos. En esta película se presenta una lógica conventillesca de la casa, lo que implica una regresión en términos habitacionales en la medida en que cada grupo no posee su propio hogar. Pero, a la vez, remite a una forma de sociabilidad muy transitada en las películas de la primera década del cine sonoro argentino, durante la cual las relaciones de amistad forjaban verdaderas familias, muchas veces enlazadas a través del mundo del espectáculo.

presenta la oportunidad de robar un caballo ganador. *El jefe* también está protagonizado por un grupo de personajes que se reúnen para realizar estafas relacionadas con desarrollos inmobiliarios (el apócrifo remate de unos lotes y la irreal venta de un departamento en construcción, por ejemplo), lo que manifiesta el carácter falsario de cierta idea de progreso.¹⁰⁶ *El negocio* trata sobre cómo el fantasioso invento de un barredor cansado de recoger bosta de caballo (Ubaldo Martínez) es usufructuado por su cuñado (Luis Tasca), quien se aprovecha de la idea que considera genial y la vende a empresarios y políticos, sin contar con que en ese trayecto perdería parte importante de la inversión. En *Plata dulce* –ya en un contexto histórico muy preciso: los últimos años de la última dictadura militar y la implantación del sistema económico neoliberal– Carlos Bonifatti (Federico Luppi) fantasea con la posibilidad de “salvarse” gracias a su asociación con Arteché (Gianni Lunadei), quien lo convoca para ser socio en una empresa financiera que en realidad funciona como fachada para la fuga de capitales productivos del país.

Tipo de personajes: bandas de varones

Los protagonistas de estos filmes son exclusivamente varones. Pueden aparecer de manera individual, aunque generalmente se mueven en pares o grupo. Habitualmente, no son ladrones de oficio, sino que simplemente, en medio de trabajos inestables que no les proveen un proyecto de vida ni una solución de subsistencia a largo plazo, visualizan la posibilidad de acometer alguna empresa –por fuera de la ley o usufructuando algún vacío legal– que les permita “salvarse” o, más frecuentemente, respirar tranquilos un tiempo. En muchos casos, para los personajes esto es un modo de vida, un *ethos*. En términos de Bolívar Echeverría, este concepto acopla un doble sentido ya que es “una presencia del mundo, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso” y también “una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera” (1996, p. 71). Aunque quisieran comportarse de otro modo, esa forma de relacionarse trasciende a estos personajes: es su condición de ser y estar en el mundo. Así es como comprenden el universo que los rodea y se presentan frente a él. Es su “*ethos* histórico”, esto es “un principio de construcción del mundo de la vida” (*ídem*). Este *ethos*

¹⁰⁶ Otro caso significativo en este sentido, pero que no sumo al corpus porque no se vincula con el personaje del chanta, es *Paula cautiva* (Fernando Ayala, 1963). Se trata de una película conjugada desde el problema de la representación como un núcleo temático-formal que la atraviesa en todas sus instancias (enunciación, sistema de personajes, espacios) y donde la idea de un sistema político como cáscara, como farsa, como enorme estructura de representación dispuesta para ser vaciada (desde lo económico y lo político) es central. La cuestión de la corrupción de la clase política es muy importante y también se evidencian mecanismos de la puesta en escena como modo de comentar y aludir a ese referente.

involucra la conciencia de saberse por fuera de la organización normativa del sistema social, de un Estado que cuide sus derechos y reclame sus obligaciones, y donde las pautas éticas, por lo tanto, se conjugan de manera diversa.

En el caso italiano, esto es particularmente claro en los personajes compuestos por Totò, los que muchas veces “se disculpan” al ser descubiertos en algún intento de mentira o en un robo. Pero su actuación siempre da a entender que ese impulso va más allá de él. En cambio, los personajes interpretados por Alberto Sordi no se excusan. Se asumen orgullosamente tal como son, a pesar de los inconvenientes que ello pueda acarrearles.¹⁰⁷ Como afirma Patriarca,

las películas de Sordi que fueron un pilar fundacional para este género, no actuaron simplemente como reflejos de la sociedad y su historia traumática, “sino que fueron al mismo tiempo maneras de lidiar con esa historia (...) y una forma de comentar las transformaciones en el período posterior a 1945” (citado en Gundle, 2017, p. 203).

Estas películas se hicieron cargo de testificar las adversidades para las clases medias urbanas en un período en que los sistemas económico y político se encontraban en un acelerado proceso de cambio, lo cual se extendió hacia las relaciones interpersonales. Para ello, se asentaron fuertemente en las performances de los actores populares y en el tipo de personajes que estos componían. De aquí proviene la conexión con los filmes argentinos, que también elaboraban –a su manera– la novedosa experiencia histórica, exponiendo la falta de perspectivas para los sectores asalariados y cuentapropistas. En el momento de estreno de *Los chantas*, una crítica señalaba:

Los conglomerados urbanos de nuestro tiempo incluyen un singular grupo integrado por aquellos que se mantienen al margen del trabajo y alientan planes para salir de pobres. (...) A este estrato pertenecen los protagonistas de *Los chantas*, un grupo de punguistas, vecinos en un conventillo cuyo conflicto consiste en no tener la viveza necesaria como para pasar a ricos. El acierto del libro de Aroldi radica especialmente en subrayar esa mística del fracaso que invade a ciertos sectores populares y los lleva a diseñar planes mágicos mientras subsiste su escasez de objetivos y su vida gris (“Mística del fracaso...”, 1975).

¹⁰⁷ Bayman (2017) sostiene que Sordi delineó el estereotipo del italiano medio. De acuerdo con el autor, “el texto estrella de Sordi es habitualmente un charlatán cuyas interacciones están dictaminadas por la explotación sin escrúpulos o principios. Su incomprensión básica de las regulaciones del orden social se combina con la habilidad para manipular las reglas en su propio beneficio. (...) Las películas de Sordi pueden verse como un proyecto para ofrecer un panorama de los tipos que comprenden o describen la masculinidad italiana (...) Sin embargo, más importante que lo que el texto estrella demuestra sobre el ‘carácter italiano’, es lo que dice sobre la ansiedad sobre la autorrepresentación de los italianos” (p. 186, la traducción es propia).

Aquí se encuentran sintetizadas algunas claves: urbanidad, clases populares, intención de ascenso social a través de “planes mágicos”. La “mística del fracaso” resulta una afirmación sugerente: como si en todas estas iniciativas se supiera desde el comienzo que el punto de llegada será el mismo que el de partida. A pesar de que en *Los chantas* hay una intención de relato coral, los varones están tácitamente liderados por el Flaco (Norberto Aroldi) y ello ubica el foco en su accionar. Su nombre real es “Argentino” –sugiriendo una metonimia bastante franca– y constantemente trabaja su impostura para aparentar algo que no es.¹⁰⁸ El conflicto central de la película sobreviene cuando el Flaco se enamora de Ana (Elsa Daniel) y cae víctima de su engaño, mientras que los demás, sin una dirección clara porque su “jefe” anda abstraído, organizan el robo de un caballo de carrera, equivocan el corcel y deben ser “salvados” por el Flaco. La película trabaja sobre las fuertes afinidades y lealtades del grupo de amigos, frente al cual las mujeres cumplen algunas funciones fijas (madre, novia, prostituta: objeto de devoción o de deseo).¹⁰⁹ Este esquema es propio del homosocialismo (de importante presencia en el cine argentino), entendido como un ámbito donde se fundan relaciones exclusivas entre hombres con el objetivo de consolidar y sostener el poder, lo cual convoca a los varones a reconocerse, evaluarse, marginar y, eventualmente, a castigar a todos aquellos factores sociales que se opongan al poder masculino (Foster, 2017).¹¹⁰

Si entendemos la masculinidad no como un carácter fijo, sino como una configuración de prácticas generadas históricamente, la cual se gestiona en una dinámica relacional que implica el género, la raza, la clase y la nacionalidad (Connell, 1997), entonces la segunda secuencia de *Los chantas* resulta significativa para observar esa mecánica. Es cuando el Flaco disputa su masculinidad con otro hombre, ajeno a su grupo y a su clase –pero con quien posee algo común: una mujer–, y resulta humillado. Al enfrentar al Cholo Morales (Jorge Salcedo) –un “ejecutivo del afano”, tal como es definido en el filme, lo que su nombre no deja de comentar–, este le explica al Flaco: “Cuando uno pasa al frente, como pasé yo, ya no hay peligro”. Aquí reside la

¹⁰⁸ “¿Y cómo querés que te la cuente?” es su muletilla cada vez que queda expuesto en su versión de los hechos, en la que siempre se presenta como vencedor.

¹⁰⁹ Respecto a la representación de los roles femeninos, la película continúa la tradición del modelo clásico. (Oroz, 1990). Aun así, las mujeres de la casa tienen un carácter relevante, tanto por su presencia escénica como por ser quienes habilitan algún espacio de reflexión, distinto al que puede haber en el grupo de varones. Doña Rosa (Olinda Bozán), madre de Bicicleta, es referente para el Flaco; Beba (María Concepción César), pareja del Flaco y prostituta de alto nivel, y Magdalena (Juana Hidalgo), esposa de Tito (Pellegrini).

¹¹⁰ La cuestión del poder también aparece como fundante en *El jefe*, un filme protagonizado por un grupo de varones de diversas clases y procedencias que se dedica a realizar estafas. Sin embargo, Berger (Alberto de Mendoza), el líder, no constituye un chanta porque la película se encarga de evitar todo tipo de empatía hacia él. Si dirige no es por su capacidad de seducción y persuasión, sino por el ejercicio autoritario del poder, que produce miedo en sus subordinados. Además, las estafas son planificadas, no surgen de la oportunidad, y finalmente asesina accidental pero violentamente a una mujer.

tesis de la película, que establecería probablemente lo siguiente: chantas hay en todos los niveles sociales, aunque aquellos que forman parte de las clases altas, consiguen un resguardo legal y posibilidades que los sujetos populares no tienen.¹¹¹ Ese salto cualitativo los ubica en posiciones hegemónicas y entonces su accionar cobra otro sentido. El nexo entre masculinidad y posesión (dinero/mujeres) resulta definitorio para la afirmación de las subjetividades del Cholo tanto como del Flaco porque el “estatus masculino, dentro del mundo de la estafa, se mide a partir del dinero y de la calidad de los contactos que se posee y a su vez esos factores repercuten en la importancia del estafador” (Navone, 2012, p. 13).¹¹² La disputa sobre Norma (Alicia Bruzzo) ingresa dentro de la “ecuación homosocial” (Foster, 2017), ya que es a través de su cuerpo que se instituye la relación entre ellos. A su vez, es el terreno mediante el cual se reconfigura el “dividendo patriarcal” (Connell, 1997), esto es, la medida en que el honor, el prestigio y el derecho a mandar se ajusta entre los varones de acuerdo a relaciones de hegemonía, subordinación y complicidad.

También en *Flor de piolas...!* se pueden observar las dinámicas homosociales, tanto al interior del grupo (en un jefe que cimienta su poder sobre un capital cultural superior al de su banda), como hacia el exterior contra el cual se proyectan como un equipo serio e influyente, cuando en realidad son unos personajes marginales. Una nota de *Antena* describía que en la película “se relatan las divertidas aventuras de una banda de desaprensivos sujetos que quieren vivir sin trabajar, o, por lo menos, trabajar muy poco” (“Ángel Magaña...”, 1967). El calificativo “delincuentes” (eludido, de hecho, en la nota) resulta inadecuado o al menos incómodo para describirlos, ya que implica un posicionamiento diferente al que ellos y el relato ostentan. En cambio, poseen una compleja estructura de trabajo, orientada a empresas que se encuentran por fuera de los marcos de la ley. El primer título del filme fue *Impuesto al pecado*, que es lo que efectivamente ellos “recaudan” con sus chantajes: conocen las faltas de los devotos y les cobran para no divulgarlas. Esta nominación pone el acento en el aspecto moral del relato y en el accionar de las víctimas. *Flor de piolas...!*, en cambio, es una exclamación positiva, aunque con tono burlesco, que utiliza un lunfardismo¹¹³ para describir a sus protagonistas y orienta el foco hacia ellos.¹¹⁴ Todos los personajes del filme —a excepción de la maestra rural y de los niños—

¹¹¹ La resolución de *Plata dulce* también se orienta en el mismo sentido.

¹¹² En *Plata dulce* este asunto se encuentra tematizado en la relación entre Arteché (Gianni Lunadei), el representante de las financieras, y Carlos Bonifatti (Federico Luppi), el industrial que se ve tentado por las finanzas.

¹¹³ Piola: “Vivo, despabilado, hábil, encarador, de experiencia y decidido para la acción. // *Ser piola*. Frase adjetiva con que se pondera las aptitudes de una persona para actuar con decisión y tino” (De Santillán, 1976, p. 657).

¹¹⁴ La película fue filmada y aprobada para su exhibición en 1967 como *Impuesto al pecado* (incluso hubo anuncios en los medios). Sin embargo, su estreno se produjo finalmente en mayo de 1969, con el título *Flor de piolas...!*, que es el que figura en la película.

funcionan a partir de la impostación como cualidad ineludible y la mentira como *modus operandi*. De esta forma, los chantas (o “piolas”, tal como prefirieron llamarlos aquí)¹¹⁵ en su accionar develan la hipocresía de acaudalados terratenientes. Así, su impostación resulta un espejo deformado para los verdaderos “piolas”, reiterando una tesis ya descripta.

En *El negoción*, el chanta aparece encarnado en el personaje de Luis Tasca. Primero se burla de la idea de su cuñado, pero luego se apropia de ella y explota el trabajo de los demás. Busca ascender a partir del aprovechamiento de una oportunidad. A diferencia de Bonifacio, el personaje de Tasca no tiene nombre: cumple funciones. Su discurso emula, por un lado, el del cine clásico, en las actuaciones declamatorias. Por otro, satiriza las arengas políticas, que siempre se truncan en momentos clave (“porcentajes”) o repiten tópicos comunes que no poseen ningún contenido real detrás (“la salud pública”, “la madre”, “los niños”). La declamación irónica es uno de los procedimientos propios del actor nacional e implica una “intertextualidad carnavalesca” (Pellettieri, 2001, p. 14) conformando una parodia de los objetos referidos (actuación seria y discursos políticos en este caso). Así, el personaje de Tasca funciona como un visitante que expone a la clase política y a los empresarios, convertidos en una caricatura. Al lado de sus estrategias para aprovecharse del erario público, el accionar del cuñado resulta una nadería.

El Gordo Villanueva, tal como su nombre lo indica, se movía por las suyas, aunque solía andar rodeado de amigos, fundamentalmente de Cireneo (Juan Carlos Altavista). Sus acciones consistían en fraudes de pequeña escala, con resultados limitados y efímeros. La gracia residía en exhibir su “viveza” y la manera en que evitaba ser capturado. Los amigos celebran sus ocurrencias y acompañan para recibir algún beneficio de las mismas. La adaptación cinematográfica recupera la lógica episódica del relato originario a partir de un suceso puntual: el Gordo es llevado a juicio. Se reúne un grupo de damnificados por sus tropelías y él debe rendir cuentas por su accionar. En la trama y la estructura de la película pueden reconocerse vínculos con dos comedias a la italiana, estrenadas en la década previa. En términos de estructura, *El Gordo...* se asemeja a *Un día en el juzgado* (*Un giorno in pretura*, Steno, 1953).¹¹⁶ Ambos filmes localizan su acción principal en la sala de un tribunal. En el filme de Steno, el relato se organiza a partir de una serie de *raccontos* con una lógica coral. Ninguno de los casos corresponde a un delito grave, sino a faltas ligadas a la supervivencia cotidiana, o bien a riñas menores entre conocidos. Entre los acusados destaca Alberto Sordi, encarnando a Nando

¹¹⁵ El análisis del *Heraldo del cinematografista* al momento de su estreno comienza así: “También pudo llamarse Flor de chantas como definición” (“Flor de piolas”, 1969).

¹¹⁶ Estrenada en Buenos Aires el 27 de julio de 1955, con una valoración comercial de 4/5 y artística 3/5, distribuida por Italsud.

Mericoni, personaje que luego protagonizaría *Un americano en Roma* (*Un americano a Roma*, Steno, 1954). Imputado por nudismo en una situación absurda a la que llega por distracción de un vigilante, Nando Mericoni se defiende con las mismas artimañas y vehemencia que Clodomiro (Jorge Porcel). Sin dejar de notar las importantes diferencias en relación a los estilos de cada uno de estos capocómicos, lo cierto es que ambos ocuparon un espacio clave en relación al desarrollo de la comedia cinematográfica en términos industriales en sus respectivos países. Ambos provenían de la tradición del actor popular, con diferentes bagajes e incluso distintos horizontes de expectativas en relación a sus públicos. En el caso de Porcel, hay un trabajo más espontáneo y lúdico en estos primeros años que luego se volvió automático en las series realizadas por la productora Aries durante las décadas de los setenta y ochenta.¹¹⁷ Aun así, en su figura las audiencias encontraban algo sugestivo que posiblemente se vinculara al exceso que representaba y que escapaba a la norma.¹¹⁸

Por otro lado, a nivel de la historia, *El Gordo...* remite a *El arte de acomodarse*, estrenada en 1956 en Buenos Aires. Ambos filmes comienzan con la detención de su protagonista por una serie de estafas y se remontan al pasado para explicar cómo esos personajes llegaron a tal situación. Así, las dos películas comparten el principio estructurante en función del tipo de personaje. Este nexo fue señalado por la crítica en el momento de su estreno:

[El Gordo Villanueva] es anterior, en letra impresa, a personajes semejantes que Gassman y Sordi han interpretado con gran éxito en Italia. En cine aparece después de ellos, pero sin duda es la fiel corporización de cómo lo han imaginado millones de lectores (“El Gordo Villanueva”, 1964).

Definitivamente, un aspecto central y común a todos estos largometrajes es la presencia de los actores populares en roles protagónicos (solo en *Flor...*: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Marcos Zucker, Juan Carlos Altavista, Tono Andreu, Javier Portales; a los que se suman Luis

¹¹⁷ *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973), *Hay que romper la rutina* (Enrique Cahen Salaberry, 1974), *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich, 1980), por nombrar algunos títulos.

¹¹⁸ En 1976, a raíz del estreno de *El gordo de América* (Enrique Cahen Salaberry, 1976), el periodista Enrique Raab advertía lo siguiente: “Plurivalente pero no ambivalente, la imagen de Porcel se metió a través de la pantalla de la televisión en la conciencia de los argentinos. ¿Qué significado adquirió esa figura monstruosamente desobediente a las reglas convencionales de la apostura humana? Algo de su carisma tiene que ver ciertamente con el culto a lo anómalo y desaforado. Pero también puede intuirse en el cariño por Porcel la costumbre inveterada de los pueblos oprimidos de labrarse héroes cuya dimensión física es ajena a la normalidad” (1976, s/p). Aunque quizá se trate de destellos en su carrera y no de la forma dominante, ese desborde que señala Raab en Porcel (que a medida de los años fue aumentando, junto con el perímetro de su cintura) puede vincularse con la comicidad carnavalesca que ha descrito Bajtín (1994). Ya desde su corporalidad la figura de Porcel sale de la norma. Eso sin dudas fue explotado como un recurso distintivo de su accionar, a pesar de que los encuadres narrativos en los que se inscribía no empujaban esa cualidad hacia los límites de la representación o el cuestionamiento.

Tasca, Ubaldo Martínez, Tincho Zabala, entre otros). Sin dudas, se trata de un aspecto medular que brinda continuidad entre las películas italianas y las argentinas, ya que ambas utilizan los poderes y capacidades de estos cómicos para organizar el universo diegético en torno suyo y establecer una conexión directa con las audiencias. En los casos en que el estilo teatralista de las actuaciones está subrayado, se genera ese clima cómico que oscila entre la farsa y la sátira (*Flor de piolas...!*, *El negocio*, *El Gordo Villanueva*).

Espacios: en los límites indiferentes

El espacio de los chantas por antonomasia es el urbano y el trazado amanzanado de la ciudad de Buenos Aires puede haber sido un factor que simplificó su circulación. De acuerdo con Adrián Gorelik (2011), la configuración de esta ciudad como una urbe moderna estuvo dada por la manera en que se impulsó la incorporación de su periferia, en un proceso expansivo que duró desde 1880 hasta 1970. Esta transformación le otorgó a la ciudad dos rasgos históricos. Por un lado, la organización a partir de una sucesión de anillos concéntricos y un centro que mantuvo sus funciones básicas (residencia de sectores medios y altos; lugar de la vida pública, la administración y el comercio; espacio de ocio para las multitudes). Por otro, el carácter que la periferia popular logró instalar al convertirse en un “centro” cultural, en tanto allí se gestaron prácticas de alto valor identitario como el fútbol y el tango. La planificación de la cuadrícula expresó una voluntad pública reformista que “puede ser comprendida como manifestación urbana del proceso de *igualación ciudadana* que el Estado puso en práctica” (ídem, p. 274). Este desarrollo, que Gorelik divide en dos períodos (el de experimentación, 1887-1938, y el de la reproducción, desde 1938) concluye hacia mediados de los años setenta, cuando paulatinamente se pasa a la *ciudad archipiélago*.¹¹⁹ Lo importante de esta descripción radica en la noción de que Buenos Aires se constituyó en el marco de una cultura mesocrática, a diferencia de otras ciudades latinoamericanas, en las cuales los límites entre las clases sociales están fuertemente marcados.¹²⁰ Entonces, la familiaridad con la que los chantas atraviesan distintos espacios sociales sin necesidad de “camuflarse” (puesto que al vestir traje, con el que se asemeja al trabajador medio, es suficiente) se vio facilitada por la ordenación espacial de esta urbe.

¹¹⁹ Tras el período de reproducción de la ciudad expansiva, que implicó la propagación de los sectores populares en la zona metropolitana, además de la proliferación de las villas miseria, se produjo una descomposición de este modelo. Ello derivó en la ciudad archipiélago, que se caracteriza por la apropiación privada, por parte de las clases medias altas y altas, de enclaves públicos bajo el “ideal” de la seguridad. Los *shoppings*, las garitas de seguridad y las torres con vigilancia son ejemplos de este proceso.

¹²⁰ Gorelik utiliza como contraejemplo a Caracas, que toma el modelo norteamericano.

En las películas protagonizadas por los chantas, la ciudad es vivida a través de su accionar y los lugares que se conocen son los de sus andanzas, así como también los sitios de repliegue: la terraza, una habitación, la costa del río. Aun así, cuando se encuentran en el centro geográfico o simbólico de la ciudad, ellos se mueven por las zonas limítrofes o marginales. Como logran pasar desapercibidos porque se equiparan a aquellos que les interesa timar, circulan con comodidad en distintos ámbitos. Los chantas se encuentran en un constante deambular; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con muchos personajes del cine moderno, donde predomina la “forma vagabundo”,¹²¹ ellos no circulan a la deriva porque el espacio que recorren les pertenece, en un sentido que escapa a la lógica de la propiedad privada. Transitan la ciudad como los ratones se mueven entre las alcantarillas y se suben a los tirantes de un barco: con la certeza de que esos territorios, aunque públicos, les son propios porque se los han ganado a fuerza de transitarlos a toda hora y, por lo tanto, los conocen mejor que nadie. Lo que puede presentar una forma laberíntica, peligrosa o amenazante para otros, para los chantas es su terreno, es donde mejor se mueven. En este sentido, puede pensarse que no hay una discriminación específica entre el centro y el barrio, ya que todos los lugares les son propios de la misma manera. Si entre personaje y espacio se organiza una topografía,¹²² esta es la de una ciudad acelerada y desigual, donde solo algunos individuos pueden inmiscuirse en todos sus ámbitos.

Posiblemente el caso más paradigmático sobre el tratamiento espacial sea *El jefe*, una película de transición entre un tiempo político y otro, así como también entre modelos diferentes de producción y realización fílmicas (del cine de estudios al nuevo cine), todo lo cual ha quedado impreso como síntoma en ella. Tras un prólogo en la comisaría se presenta un barrio residencial. El ingreso se realiza siguiendo a un camión en forma de pez, con parlantes a través de los cuales se escucha la bochinchera canción de Alberto Castillo: “Por cuatro días locos que vamos a vivir”. Durante el recorrido, el vehículo pasa frente a la catedral de San Isidro, calles de un barrio residencial y finalmente se frena ante una mansión. Por corte, se conoce el interior de la morada –realizada en estudio– de la familia de Marcelo Soto (Leonardo Favio). Mientras su padre (Orestes Caviglia) cierra las ventanas de la casa para que el ruido de esa música popular no ingrese a su decadente propiedad, Marcelo no solo las abre, sino que se junta con ese grupo que

¹²¹ Según Deleuze (2008), esto ocurre por la crisis de la imagen-acción, que desliga el deambular de la estructura activa y afectiva que solía sostenerlo. La descomposición del espacio entra en línea con la desarticulación de la historia, la intriga o la acción.

¹²² La configuración del espacio en el cine argentino moderno es examinada por Pérez Llahí (2012), quien encuentra en las figuras de la senda, los bordes, el barrio, los nodos y los mojones, elementos formales que permiten visualizar la retícula que se organiza entre el lugar profílmico, los personajes y los itinerarios que estos realizan, y avanzar de este modo en la reflexión sobre las potencialidades dramáticas del uso de locaciones reales.

el padre detesta. El resto de la película se presenta en los bordes: el jefe reúne a la pandilla en las orillas del Río de la Plata, en la zona norte del conurbano que limita con la Ciudad de Buenos Aires, lugar desde el cual se movilizan para concretar sus estafas. A través de esa frontera –los límites que son marcados en esta primera escena y que Marcelo se atreve a cruzar– es desde donde la película se sitúa para contar una historia de cruces de clase, la decadencia del “caudillismo” y la promesa de ascenso de otro sector social.

En *Los chantas*, la terraza funciona como una cita-homenaje a *Los desconocidos de siempre*. Allí el grupo pasa mucho tiempo conversando, tramando planes e incluso jugando como niños. Justo al lado se encuentra un edificio abandonado a mitad de la construcción, lo cual atestigua un progreso detenido. Lo utilizan como plataforma para practicar el voyerismo.¹²³ La terraza es un espacio en cierta medida ambiguo: abierto aunque con límites concretos; privado, pero expuesto a la visión de extraños. Asimismo, es el lugar donde todos los habitantes de la casa-conventillo pueden reunirse, ya que –a excepción de un pequeño comedor– el resto son habitaciones individuales. Se trata, por todo esto, de un espacio de características ambivalentes que se acopla al carácter transfronterizo del chanta.

Por otra parte, en aquellos casos en que la acción se sitúa en un pueblo, la situación de anomia o extranjería predomina. Estas locaciones no responden a coordenadas precisas sino a construcciones simbólicas: Villa Caballete, El Infiernillo. Se elaboran mundos diegéticos que remiten alegóricamente a su referente (cualquier pequeño pueblo de la república), pero que son constructos ficticios. La tensión se produce entre unos exteriores reales y unos interiores absolutamente escenográficos, especialmente en el caso de *El negociación*, que exagera esa dualidad llevándola a cada detalle de la construcción espacial (por ejemplo, en las denominaciones de las calles). En *Flor de piolas...!* los personajes no se asientan sobre un espacio fijo. Ulises vive en un barco y es allí donde se reúnen para organizar sus peripecias. Luego se trasladan y, al asentarse en el pueblo, ocupan habitaciones de un hotel (es decir, un edificio de paso). Su hogar pareciera ser el vehículo en el que se trasladan, espacio donde comienza la película y, a su vez, termina su vida. Son personajes que están en movimiento y no poseen un anclaje definitivo. También con su protagonista sobre un automóvil inicia *El Gordo Villanueva*, con Clodomiro (Porcel) rodeando el obelisco con el auto. Se presenta como un personaje tan típico de la ciudad de Buenos Aires, que se pasea cómodamente alrededor de uno

¹²³ Esta acción eventualmente produce un infarto al Ingenieri (Darío Vittori) el día que ve a su exesposa ingresar al hotel alojamiento acompañada de otro hombre. Este personaje aparece desde la primera escena con su cámara de fotos.

de sus monumentos más emblemáticos.¹²⁴ Como ha explicado Julia Tuñón (2003), este tipo de comienzo era muy frecuente en el cine clásico¹²⁵ que presentaba así la “ciudad-marco”, esto es, su centro y edificios icónicos a través de planos que tienden a enfatizar la amplitud y la imponentia de la ciudad. Frente a ello, se encuentra el barrio, la “ciudad-esencia”, que se sitúa a la altura de los personajes, quienes conservan los lazos de identidad y solidaridad de su experiencia cotidiana. Por lo explicado al comienzo del apartado, en estos casos los límites entre el barrio y el centro son permeables, no hay una oposición taxativa sino una continuidad en función de la experiencia del personaje. En la primera secuencia de *Los chantas* también se conectan ambos espacios a través del recorrido que los protagonistas realizan en un colectivo. La película abre con un gran plano del Congreso para paulatinamente trasladarse al barrio. Se acumulan distintas esquinas y pasajes hasta ingresar de lleno en el medio de transporte y luego finalizar en la plaza de barrio y el hogar compartido. En estas dos películas la construcción estética de la ciudad es realista, pretendiendo una identificación bastante concreta respecto de la esfera profílmica.

Cuando las historias involucran algún espacio institucional, estos aparecen indefectiblemente parodiados, subrayándose el constructo artificial que remite al referente externo. La acción central de *El Gordo Villanueva* transcurre en una sala de juzgado que se presenta como un teatro: el acusado actúa y el público acompaña, se ríe, festeja. Incluso Clodomiro pregunta: “Lo están transmitiendo, ¿no?” (en alusión a la televisión, medio del que provenía Porcel). Más que los tribunales reales, funcionan como referencia los filmes norteamericanos de temática policíaco-judicial. El juicio oral en la Argentina –a nivel nacional– es un procedimiento mucho más reciente y contemplado en el área penal, lo que no sería el caso de esta película. Por lo tanto, la configuración visual del juicio alude más bien a un género cinematográfico que brinda una potencialidad dramática por su propia disposición espacial: un particular escenario con sus correspondientes histriones y un público ávido de jolgorio. En *Flor de piolas...!* los protagonistas realizan un recorrido por la intendencia, la comisaría y la supervisión escolar. El montaje se organiza a través de una la planificación repetida plano por plano, lo que indica tanto una reiteración como una inmutabilidad de la burocracia y el poder local. Algo equivalente ocurre en *El negocio*, cuando el cuñado se pasea por las oficinas de varios empresarios y funcionarios públicos y se enfrenta a situaciones idénticas y recurrentes.

¹²⁴ Una leyenda sobreimpresa avisa que “Los personajes y hechos son ficticios. Cualquier semejanza es simple coincidencia. / ...Aunque el mundo esté lleno de ejemplares que, como el Gordo Villanueva, son capaces de cualquier sacrificio con tal de vivir bien, sin trabajar... y no siempre son gordos”, subrayando la tensión entre el hecho ficcional y el referente externo, a través de un comentario irónico.

¹²⁵ Tuñón lo analiza en el cine mexicano, pero puede trasladarse la reflexión hacia el cine argentino: basta con observar el inicio de *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933).

La ciclicidad subrayada en todos los aspectos (configuración espacial, diálogos, retruques, objetos simbólicos) construye un sentido satirizante en ambos casos. Así es como estos filmes ofrecen una mirada crítica hacia instituciones políticas y civiles, las cuales quedan expuestas en su arbitrio, su incompetencia y su burocracia fundamentalmente por el tipo de personajes que las habitan. En este caso no se trata de los chantas, sino más bien de los burócratas que se presentan como bufos, replicándose en gestos autómatas. Algunos detalles ostentosos (como el vestuario de los políticos en *El negocio*) o ridículamente solemnes (como los retratos que decoran cada oficina tanto en este último filme como en *Flor...*) refuerzan el carácter burlesco. En definitiva, la inscripción de personajes caricaturescos en espacios que ostentan su artificialidad compromete la credibilidad de esos mismos establecimientos.

Signos de la modernidad

Como sugerí al comienzo, una característica muy atractiva del chanta es la manera en que permea diversos tipos de cine. Es un vector que puede ser utilizado por películas de la factoría industrial y también por realizadores cercanos al cine moderno. Esto permite encontrar ámbitos afines entre estilos habitualmente considerados a distancia entre sí. Por este motivo, el chanta habilita una revisión del espacio cinematográfico de los años sesenta desde una perspectiva que halla zonas comunes y búsquedas similares, donde se acercan ciertas formas textuales, espacios de producción y de exhibición. La presencia del chanta funda mundos ficcionales en torno suyo que se ligan a la evidencia de la enunciación, en la búsqueda de un sentido crítico. Estas operaciones, que generalmente se relacionan con la textualidad del cine moderno, se aprecian también en películas industriales de menor escala.

Entre los directores del corpus abordado en este capítulo se encuentran Rubén Cavallotti y José Martínez Suárez, a quienes Héctor Kohén (2005a) considera “antecesores” de la Generación del 60, aunque no en un sentido cronológico, sino por su extensa experiencia en el cine industrial. Ello genera que “utilicen su repertorio visual, pero lo subviertan, haciéndolo funcional para vehicular otros contenidos, críticos de los valores del [cine del] que provienen” (idem, p. 424). Según María Valdez, Cavallotti es un autor no reconocido como tal: “él aún la figura del cineasta clásico y la del incipiente narrador moderno (...); y también subsume en sus universos ficcionales la fijación por el realismo tradicional” (2014, p.185). Asimismo, Simón Feldman produjo algunas de las primeras obras de la Generación del 60 (*El negocio* y *Los de la mesa 10* [1960]) e incluso dejó plasmada su experiencia en un libro con la intención de retratar ese fenómeno como partícipe y testigo (Feldman, 1990). No obstante, sus obras no han sido

comprendidas entre las canónicas.¹²⁶ También Fernando Ayala fue considerado uno de los “precursores” de la Generación del 60, como un referente al cual observaban estos nuevos realizadores. Con un estilo autoral manifiesto, vinculado a lo testimonial a partir de “los indicios que proyectan el film hacia la reflexión sobre una referencialidad que excede el límite de las historias narradas” (Valdez, 2005, p. 279), fue un realizador que se formó y ejerció siempre dentro del cine industrial, de Lumiton a Aries Cinematográfica. Por su parte, Julio Saraceni fue un prolífico director del sistema de estudios que trabajó para distintas empresas y no tuvo acercamientos a las nuevas tendencias. Sin embargo, a lo largo de su extensa carrera dirigió algunos títulos que han sido incluidos en estas páginas.¹²⁷

Dentro del corpus examinado, algunos filmes se acercan al cine moderno. Aun así, la mayoría forman parte de la reconfiguración industrial de la cinematografía argentina por aquellos años: el impulso –más o menos afortunado, dependiendo cada caso– de reconstituir un sistema de empresas que pudieran sostenerse por su propia producción, tras la crisis de los años cincuenta y la sanción de la ley de cine en 1957.¹²⁸ Ello deriva en términos representacionales en un neoclasicismo, que adopta en ocasiones recursos narrativos y estéticos del cine moderno. Sus realizadores suelen tener una formación heterogénea, no ligada únicamente al viejo sistema de estudios, pero tampoco orientada firmemente hacia los nuevos cines. Los resultados, por lo tanto, evidencian estas formas mixtas, que se sostienen en un cine de género (donde confluyen actores consagrados con otros emergentes) que adopta algunos elementos de la modernidad cinematográfica.

Si observamos esta zona heterogénea del cine argentino de los años sesenta (en el sentido de que no se afirma sobre los filmes más rupturistas de la Generación del 60,¹²⁹ pero que tampoco se asocia a los largometrajes “pasatistas”, de entretenimiento puro, sin mayores búsquedas estéticas o políticas), encontraremos en el chanta un enclave que articula modernidad y clasicismo en el cine argentino. La apropiación de este personaje por parte de directores que pretenden realizar un cine de género con marcas autorales e incluir procedimientos de la renovación del lenguaje cinematográfico indica una continuidad con el período clásico, al

¹²⁶ Incluso *Los de la mesa 10* podría acercarse a las de los “antecesores”, a diferencia de *El negocio* que experimenta desde la sátira y la parodia.

¹²⁷ *El mago de las finanzas* y *La importancia de ser ladrón*. Dirigió 56 películas, además de programas de televisión, entre 1938 y 1986.

¹²⁸ Sobre los productores y las empresas vigentes a partir de 1957, año en que se creó el Instituto Nacional de Cinematografía, cfr. López (2005a).

¹²⁹ A excepción, tal vez, de *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), que es analizada en el capítulo IV.

tiempo que un salto cualitativo.¹³⁰ En primer lugar, se puede hablar de la sostenida presencia de este personaje como un rasgo permanente del cine nacional, aunque con distintos acentos en su estereotipia de acuerdo con la época. En segundo, se mantiene la importancia de la tradición actuarial que coexiste con histriones jóvenes procedentes del teatro independiente o bien de la formación academicista que comenzaba a incorporar elementos stanislavskianos.¹³¹ Aún con sus modulaciones e innovaciones, la escuela del actor nacional permanece como un acervo del cual se toman herramientas y procedimientos. Por otra parte, la utilización de recursos narrativos ligados a la modernidad propone una diferenciación con el cine comercial de gran escala (fundamentalmente: Argentina Sono Film), apostando a espectadores en cierta medida avezados, puesto que se trata de relatos que buscan conjugar entretenimiento con sofisticación estética y narrativa. Repetidamente se observan en estos filmes elementos (muchos de ellos a nivel de montaje) asociados a la sintaxis narrativa moderna, aunque insertos estructuras genéricas (la mayor parte de las veces, en clave de comedia). Algunos procedimientos textuales operan de forma constitutiva en estos filmes y los distinguen otras películas de corte industrial: la puesta en abismo, la intertextualidad y la parodia. En todos los casos se advierte una vocación por explicitar los mecanismos de la representación, lo que opera tanto a nivel del personaje, como en el relato.

La puesta en abismo aparece en *Los chantas* a través del engaño, que funciona como organizador de la trama y se despliega en distintos niveles. Así, un tipo de acción se repite y enseña la estructura del funcionamiento de los personajes y, por proyección, de la sociedad a la cual pertenecen. La secuencia de créditos es paradigmática como explicación del sistema. El ingreso a la ficción se produce a través de distintos personajes que suben paulatinamente a un mismo medio de transporte. Con una música alegre,¹³² la escena muestra el movimiento de la ciudad a partir de la circulación de un colectivo. La cámara se detiene en distintas paradas a retratar situaciones cotidianas, nimias, propias del andar por la gran urbe, y así se completa el cupo de pasajeros en el autobús. En planos breves se presenta el elenco, pero sin establecer ningún lazo entre ellos (aunque ciertas miradas puedan ofrecer alguna pista). De este modo se omite parte de la información para luego producir un efecto sorpresa, cuando en la segunda escena se devela que son un grupo organizado y que las acciones azarosas que se veían minutos antes no lo eran; en cambio, respondían a una coreografía bien aceitada para el timo en la vía

¹³⁰ Un ejemplo que no abordo porque escapa al período y problema tratado en este capítulo, pero que sin dudas ingresa dentro del universo de los chantas –particularmente por su protagonista Rulo (Gian Franco Pagliaro)–, es *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976).

¹³¹ Sobre la renovación de las tendencias actorales durante este período, cfr. Sala (2015).

¹³² Similar a la de muchas comedias italianas. El tema musical es llevado por el piano y los vientos, y platillos señalan con énfasis el final de cada frase, tras lo cual vuelve a repetirse el mismo motivo en una especie de bucle.

pública. La disposición de una puesta en escena con el objetivo de engañar, que es lo propio de los chantas, en el comienzo de este filme se encuentra a nivel de la enunciación y tiene como “víctima” al público. Una vez establecida esta lógica, la historia se despliega a través de los múltiples fraudes, estafas y mentiras que practican todos los personajes. Nadie se encuentra exento de esta lógica a excepción, tal vez, de las mujeres que forman parte de la casa. En una línea similar, también resulta recurrente el tipo de desenlace sinfín. Es una estrategia típica de los géneros populares, que ubican a los personajes en el mismo lugar donde habían comenzado. Este recurso recupera también una noción cíclica del tiempo, que se aleja de la visión lineal y, por lo tanto, de la idea de progreso. Los finales de *Los chantas*, *El Gordo Villanueva* y *El jefe*¹³³ poseen esta estructura. Las primeras dos, además, reproducen nuevas estafas en la calle, su ambiente por excelencia. A pesar de las dificultades y las sanciones que atravesaron, los chantas mantienen el sistema de actuación porque es su *ethos*. La musicalización de estas escenas, que remite por su sonoridad a las de las comedias italianas, tiende a enfatizar la repetición: un leitmotiv ligero y estruendoso que cuando parece cerrar, regresa al inicio y vuelve a comenzar.

También resulta frecuente la intertextualidad. La utilización de múltiples referencias textuales y extradiegéticas otorga a algunas de estas películas un espesor semántico notable. *Los chantas* es un largometraje con una amplia conciencia cinematográfica, en tanto su director y guionista incorpora numerosas referencias al cine argentino e internacional. Se trata de una película que se asienta firmemente sobre los géneros narrativos,¹³⁴ particularmente en las formas que fueron predominantes durante la década de los treinta, como la comedia y el melodrama de hombre.¹³⁵ Asimismo, posee un elenco multiestelar, que reúne artistas de diversas tradiciones y etapas, lo que apunta en dirección a la reorganización del sistema industrial en el período posclásico.¹³⁶ Por un lado, aparecen Olinda Bozán –exponente cabal de la tradición del actor nacional– y Ángel Magaña –actor del cine clásico argentino–, junto con referentes de la renovación de los sesenta, como Héctor Pellegrini y Juana Hidalgo. Además, Martínez Suárez

¹³³ Solo en alguna medida, ya que el final de la película separa el grupo de los muchachos populares (Siruli, los hermanos Ruiz, el tanguero) del escritor de clase media (Solari) y el hijo de la oligarquía (Marcelo). Mientras que el futuro de los primeros está destinado a la repetición, en la elección de un nuevo jefe, los últimos deciden tomar distancia de ese sistema y aventurarse dentro de sus propias reglas.

¹³⁴ Posiblemente este haya sido uno de los motivos por los cuales fue la película más exitosa en términos de taquilla para Martínez Suárez: tuvo 222.222 espectadores en las salas de estreno y simultáneas (Valles, 2014, p. 217).

¹³⁵ Desde el género narrativo, *Los chantas* oscila entre ambas variantes. La trama ligada a las estafas grupales ciertamente se delinea dentro de la estructura de la comedia; mientras que la línea romántica entre el Flaco y Ana responde al “melodrama invertido”, un modelo con extensa tradición en el cine argentino. Este tipo de melodrama surge cuando el eje no gira en torno a personajes femeninos, sino masculinos. En Argentina, gracias al desarrollo de las narrativas cinematográficas basadas en letras del tango, donde el “hombre llorón” cobra centralidad, esta modalidad tuvo un importante impulso (Manetti, 2014).

¹³⁶ Un ejemplo paradigmático de esta operación es *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963), producida por Argentina Sono Film. Martínez Suárez reconocía el talento de su cuñado para el armado de los elencos.

recupera la pareja incestuosa de Lautaro Murúa y Elsa Daniel, protagonistas del cine de la “emergencia” dirigido por Torre Nilsson,¹³⁷ e incorpora actores populares como Norberto Aroldi, Tincho Zabala, Darío Vittori y Cacho Espíndola.¹³⁸ Además del homenaje a Monicelli ya señalado, hay numerosas referencias cinéfilas, por ejemplo, en los parlamentos. Al planear la estafa, dice Don Aurelio (Magaña): “¡Hay que ver cine argentino, muchacho! *El caballo del pueblo*. La hicimos en 1935 con Pepito Guerrico en el glorioso Lumiton. Con Olinda Bozán, Enrique Serrano, Elenita Córdoba, Thorry...”. Si bien Magaña no formó parte de esa producción, el resto de los datos sí son certeros y remiten no solo a otra de las actrices del elenco, sino a la propia experiencia del director, que se había formado en aquellos estudios.

Ángel Magaña también protagoniza *Flor de piolas...!* Es el director de la banda e impulsor del relato, mientras que el resto de la sociedad está integrada por jóvenes talentos en ascenso (Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Tono Andreu). Así, se replica esta escena del actor experimentado transmitiendo un saber y posibilidades a los nuevos cómicos, semejante al señalamiento de Tirri respecto a Totò en *Los desconocidos de siempre*. En términos textuales, el nombre de Ulises, con su reenvío a la literatura y mitología griegas, así como el tango “Cambalache” (Enrique Santos Discépolo, 1934) aparecen reiteradamente en la narración y formulan desvíos que le otorgan un sentido en buena medida metafórico. Ulises, como líder de la banda, posee un capital cultural que los demás no tienen y es quien lleva adelante el ejercicio socrático, la habilidad más estimada (vale recordar la clasificación de delincuentes que realizaba Fray Mocho). Así se organiza una cadena de significantes que le otorga una categoría más sofisticada a su personaje: no es un simple estafador, sino un *bon vivant* cuyos chantajes no afectan a los más necesitados (a diferencia de *Il bidone*, donde las estafas eran realizadas a personas en situación de pobreza). De hecho, en alguna medida funcionan como una instancia de redistribución social, ya que el “impuesto al pecado” se cobra a hacendados que realmente cometen delitos o actos inmorales. Así, la cuestión ética se desplaza y entra a jugar en una arena donde se mezclan los dioses griegos con la moral cristiana. La cuestión de la predestinación de los dioses se consolida al final, cuando una de las citas solemnes de Ulises se repite como voz *over* al caer al río: “Y al agua volverá todo lo que existe. Tales de Mileto, filósofo jónico”. De esa manera, es este personaje quien cierra el relato y le otorga un sentido simbólico.

¹³⁷ Me refiero a la trilogía compuesta por *Graciela* (1955), *La casa del ángel* (1957) y *La caída* (1959). Sobre el cine de la emergencia, cfr. España (1998).

¹³⁸ De acuerdo con la delimitación planteada por Osvaldo Pellettieri (2009), estos actores forman parte de la tercera fase del actor nacional: extienden su tradición, pero no incorporan nuevos procedimientos. Asimismo, utilizan diversos recursos, que provienen tanto del teatro como de la radio y la televisión.

Por otra parte, “Cambalache” se incorpora en *Flor...* alejado del modelo de cine tanguero que desarrolló la industria desde sus inicios, puesto que se escucha vociferado por los protagonistas cual cántico de cancha. En el comienzo del largometraje hay una apropiación de los versos más significativos de la canción a través de los “piolas” que celebran berreando algunos de sus versos; más adelante se repite el tema y se organiza entonces como un *leitmotiv*. En 1967, la canción ya tenía treinta y tres años de existencia y se había consolidado como un clásico, anudándose a un extendido sentido común que miraba las aceleradas transformaciones del siglo XX con desconfianza y las leía desde un lugar moral. “¿Qué es exactamente *Cambalache*? La perfecta mixtura de una queja, una denuncia y una descripción de la evidente metamorfosis que había venido dándose en las relaciones humanas” (Conde, 2003, p. 83). Ahora bien, Discépolo no se consideraba uno de los “inmorales” que describe el tango; en cambio, los piolas parecen estar ajenos a ese juicio y asumen vehementemente la canción como propia. Este contraste corroboraría, desde la enunciación, la perspectiva que el letrista ofrecía: una visión descarnada de su entorno, un pesimismo resignado y una admonición funesta (Conde, 2003). En síntesis, el ejercicio de la intertextualidad funciona como comentario autoral y expande los alcances metafóricos de cada una de las películas.

Finalmente, la parodia aparece como el principio constructivo de *El negocio*. En el inicio de este filme, una voz *over* que emula la de los noticieros cinematográficos opera en contrapunto con las imágenes explícitamente ficcionales, lo que produce un distanciamiento irónico respecto del tipo de discurso de los documentales institucionales. La película se sitúa en un pueblo inexistente, aunque la geografía, los usos y costumbres se parecen a los de los pueblos de provincias. Tal configuración alegórica le otorga potencia crítica a la enunciación desde sus comienzos. En este sentido, la película conforma un imaginario sobre las relaciones entre los empresarios oportunistas, las clases políticas y los militares en oposición al pueblo, que tiene un asiento claramente extradiegético.¹³⁹ Las secuencias dedicadas al debate en el parlamento y a la celebración con el presidente explotan particularmente la parodia. En la primera, no solo los discursos de los diputados se interrumpen cuando apelan a los mismos motivos (“las madres, la salud pública...”) como un signo vacío para proponer exactamente lo contrario, sino que se enfatiza esta vacuidad a partir de un contrapunto sonorizado de plano y contraplano, en el cual cada uno de ellos realiza una gesticulación copiosa pero sin contenido. Más tarde, en el ágape dedicado al presidente (Cacho Espíndola), este aparece emperifollado cual dictador general. La mansión profusamente ornamentada se devela como oropel por los ritos ridículos, las actitudes

¹³⁹ La noción dicotómica de pueblo vs. clases dominantes será un eje clave del cine expresamente político hacia fines de la década. Cfr. Piedras (2009).

del primer mandatario y finalmente por los retratos de su estirpe: una serie de bandidos caricaturizados por Oski¹⁴⁰ enmarcados fastuosamente. En el desenlace regresa la voz *over* “institucional” que organiza una versión de los hechos contradictoria respecto a las imágenes.

También *El Gordo Villanueva* utiliza la parodia a nivel estructural respecto a los filmes de temática judicial, como señalé al examinar la configuración del espacio. En la marcación actoral, es llamativa la caricatura que conforma Guillermo Battaglia (actor académico con extensa trayectoria en cine) en una composición alejada de aquellas que lo distinguieron durante el período clásico, que marca las distancias con ese cine y se acerca más a las formas televisivas. En esta línea también se encuentra el Gordo, conjugado desde el exceso en todas sus variables: en la oralidad, por la dicción fuerte y efusiva; en lo gestual, por el acompañamiento de ojos y manos; en lo verborrágico, por el uso intensivo y abusivo de la palabra, que busca enredar y confundir al otro.

Mirada política

Como propuse al inicio, estas películas –al igual que las italianas– despliegan una mirada crítica sobre la realidad. En algunos casos, además formulan comentarios que se orientan en un sentido más abiertamente político, haciéndose eco del contexto de luchas revolucionarias y la preocupación por la desigualdad social; en otros, transmiten la idea de que las instituciones se asientan sobre acuerdos entre las clases políticas y los empresarios, conformando un grupo alejado de las necesidades del pueblo a pesar de su burocrática retórica. Los créditos de *Los chantas* abren con un plano general del Congreso Nacional sobre el que se escribirá el título, en un comentario lo suficientemente explícito. La visión suspicaz sobre los actores políticos también aparece mediante la repetición paródica en *Flor de piolas...!* durante la secuencia en que visitan a las autoridades del pueblo. Sobre las implicancias políticas de *El jefe* se ha escrito lo suficiente,¹⁴¹ pero vale decir que se erigía como una alegoría sobre el peronismo –una etapa política que sus realizadores consideraban caduca– y sugería una vía posible para su superación a través de los jóvenes representantes de las clases medias –el escritor Solari (DUILIO MARZIO) y Marcelo, el hijo de la oligarquía en decadencia–, quienes logran escapar a la tentación de un nuevo jefe.

¹⁴⁰ Oscar Conti, caricaturista, también uno de los responsables del argumento del filme.

¹⁴¹ Cfr. Martínez (1961), Gionco (2009).

Sin embargo, al margen de las alusiones puntuales en los filmes, es posible identificar en el chanta una *lógica política*. Esta lógica es desarticulada y preinstitucional, y pretende objetar o refutar toda instancia de poder –simbólico, económico, político– sin oponerse abiertamente, sino socavando sus puntales. El chanta se inmiscuye allí donde encuentra lo que le interesa y trata de parecerse a aquellos a los que quiere contrariar; pero su objetivo, una vez alcanzado aquello que persigue, es regresar a su espacio de origen. No le interesa el poder *per se*. Ello es así porque esta lógica se configura desde un *ethos* barroco, que es aquel que reconoce como inevitables las contradicciones de la vida en la modernidad capitalista, pero se resiste a aceptarla como tal (Echeverría, 1996).¹⁴² Es también una lógica utilitarista¹⁴³ y tal vez por esto mismo difícilmente generalizable: opera en la escala de la familia o del grupo de amigos.

Si es posible proyectar esta lógica política de la oportunidad, en la Argentina se puede asociar a una cierta idea del peronismo: un movimiento que no es antisistema, pero a condición de encontrar o generar esas circunstancias en las que puede disputar poder y capital a los grupos dominantes para erosionarlos en su fortaleza y luego repartir los dividendos entre la plebe (que equivale, a su vez, a la verdadera nación).¹⁴⁴ Esta relación también puede trazarse porque existe en todas las sociedades un reservorio de sentimientos anti *statu quo* que se materializan en algunos símbolos de forma independiente de su articulación política: es cuando se percibe su presencia que se denomina intuitivamente “populista” a esos discursos o movilizaciones (Laclau, 2005). Dos observaciones de Walter Benjamin (1998) son pertinentes en relación a este asunto. Por un lado, el filósofo destaca la secreta fascinación popular que generan los grandes bandidos –independientemente del delito que hayan cometido– por el solo hecho de animarse a desafiar el orden legal y situarse por fuera de este. En el mismo ensayo señala Benjamin que el engaño y la estafa se encontraban originalmente exentos de castigo (en el derecho romano y en el germánico antiguo), porque se consideraba que la conversación consistía en la técnica por excelencia del acuerdo civil y, por lo tanto, no precisaba de la violencia para su punición. Como puede verse, estos dos elementos coexisten en el proceder y la imagen del chanta, lo que explicaría la indulgencia generalizada hacia este personaje. También revelaría las razones de su situación de excepcionalidad respecto del ordenamiento social y el aura atractiva que lo rodea.

¹⁴² Bolívar Echeverría diferencia el *ethos* barroco del realista, que acepta las contradicciones de la vida en la modernidad capitalista de manera afirmativa y militante, pero también del romántico, que las niega y transfigura en su contrario, y del clásico, que las comprende distanciadamente, como designio inapelable.

¹⁴³ Me refiero, en términos generales, a la concepción ética que considera que las acciones correctas son aquellas que tienden a promover la felicidad y el placer, orientadas más bien a los resultados de los actos que a sus justificaciones (Mill, 2014).

¹⁴⁴ En el caso del peronismo, funciona simbólicamente la equiparación entre las clases trabajadoras y la nación, en oposición a las élites políticas y económicas. Esto opera así porque el pueblo existe a partir del acto político que constituye su representación (Laclau, 2005).

Dicho esto, resulta sencillo responder el porqué de la importancia del chanta en el cine de los años sesenta. Como he desarrollado en el capítulo anterior, en la década de los treinta el personaje tensionaba los límites pero se ajustaba a las lógicas normativas del cine clásico. Hacia los años sesenta, tras una década de gobierno peronista –que transformó las relaciones de poder en la Argentina–, en un contexto en el que, en lo simbólico, la retórica del pueblo trabajador¹⁴⁵ había sido dejada de lado y, en lo económico, las mayores ganancias eran obtenidas por empresas transnacionales (a pesar del esfuerzo de los proletarios), emergió nuevamente esta lógica de la oportunidad, aunque ahora ya no se encontraba articulada desde el Estado a favor del pueblo, sino que dependía otra vez de la acometida individual. Entonces representaba una posibilidad –tal vez, la única– de conseguir algo de ese dinero que parecía estar por todas partes, pero que no llegaba nunca a los trabajadores. Por eso las ficciones en torno del chanta se multiplican: es allí donde pueden satisfacerse las fantasías y las expectativas de vastos sectores empobrecidos.

Finalmente, algunos elementos específicos nos permiten indagar estos filmes también como fuentes de la historia (Ferro, 1977) en los convulsionados sesenta. Al margen de la mirada moral que tiñe *Flor de piolas...!*, ya que inicia con la muerte de los estafadores, en el cierre aparece como telón de fondo la preocupación por el presente. Por un lado, resulta sintomática la utilización del dólar como divisa para cobrar las estafas.¹⁴⁶ El traslado de los parámetros de la economía nacional del peso al dólar es un proceso que comenzó en esta década, se intensificó en las siguientes y continúa hasta la actualidad (Luzzi y Wilkis, 2019). Por otra parte, es significativa la presencia del “cura villero”, referente del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo emergente en aquella década. En un final casi utópico, el cómplice y falso cura (Enrique Dumas), confiesa la verdad al sacerdote (Miguel Ligeró) y le propone que utilice el botín para construir los barrios populares que siempre quiso. Así, el accionar ilegal de estos piolas se redistribuiría entre los más necesitados. El delito finalmente se convierte en una obra de bien y viene a ocupar un espacio en el cual el Estado se encontraba ausente, en un período de enormes demandas por la justicia social.

En *Convención de vagabundos*, Cavallotti también plantea esta preocupación por el presente histórico. El vagabundo es un personaje que se asemeja al chanta en la medida en que escapa a los mandatos sociales respecto del trabajo formal, aunque se aleja de él porque su estilo

¹⁴⁵ Durante la década peronista, el epítome de esa representación fue el descamisado, símbolo del triunfo popular, pero además heredero de los héroes anónimos de la gesta emancipadora del siglo XIX. No obstante, también el trabajador industrial tuvo un lugar privilegiado y, en menor medida el peón de campo, como sinónimo de tradiciones vernáculas. Sobre este asunto, cfr. Gené (2005).

¹⁴⁶ En *Paula cautiva* también aparece tematizado este asunto en los negociados entre los funcionarios de altas esferas y los inversionistas norteamericanos.

de vida es ermitaño. El protagonista (Ubaldo Martínez) recibe una millonaria herencia, por lo que viaja desde el norte de la Argentina hasta la ciudad de Buenos Aires para cobrarla. Sin embargo, no le interesa quedarse con el dinero ni asumir las comodidades que podría acarrearle. En cambio, propone una histórica reunión de vagabundos de Latinoamérica que cuestiona la desigualdad social. Entonces se proyecta un corto con imágenes documentales que se asimilan a las del Nuevo Cine Latinoamericano y se interpela así la sensibilidad de los espectadores desde una comedia con una trama fantástica. La referencia más evidente es *Tire dié* (Fernando Birri, 1956-8), por la forma de registrar a los pibes greñudos en una villa: jugando solos, sin pañales ni zapatos, y mirando a la cámara. Aunque también opera como referente visual *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), porque el lugar que habita Lucas (Ubaldo Martínez) es el norte pobre del país. Sin embargo, la película ofrece una confusión ideológica notable (incluso desde posturas partidarias y con alusiones a momentos históricos precisos), pero regida en buena medida por el componente iluminista de los sectores medios argentinos (Carassai, 2018), esto es, la noción de regirse únicamente por la propia determinación y, por esa misma autonomía, constituirse en sujetos librepensadores.¹⁴⁷ El comentario paternalista de Lucas sobre las imágenes del cortometraje es un ejemplo de ello. Las contradicciones discursivas se verifican en la selección de imágenes documentales: mientras que en la convención se justifica el discurso de Lucas con retratos de pibes en la villa, en el final del filme se ilustra la canción en clave cristiana “Verdad” de Palito Ortega (el “cabecita negra” que lo logró) con niños especialmente rubios, prácticamente en una mágica negación de lo anterior. La película concluye en una posición conservadora y ajustada a la visión católica. El movimiento del relato es similar al del protagonista, quien tiene unas posturas muy claras en cuanto a su filosofía de vida marginal, pero se ve atrapado cuando este discurso se disemina y puede tener efectos más amplios sobre la sociedad. Finalmente, *Convención...* acaba celebrando el éxito personal y promocionado a través de la industria del entretenimiento, a la vez que corrobora el punto de vista “iluminado” de la clase media urbana (de la cual el protagonista ha formado parte) y desestima cualquier posibilidad de organización colectiva.

Tal vez el ejemplo opuesto a este se halle en *El negocio*, puesto que aparece un intento de articulación política desde la clase trabajadora. Este largometraje metaforiza una maniobra típica de la modernización económica: un invento viene a suplantar el trabajo manual, produciendo desocupación y concentrando las ganancias. Gracias a esa misma operación,

¹⁴⁷ Este rasgo predominante de la idiosincrasia de buena parte de la clase media urbana le permite indignarse frente a las injusticias, sostener vehementemente una serie de principios morales, pero, frente a la posibilidad de una revuelta social o la organización para combatir la misma iniquidad que habían denunciado, optar por la caridad como recurso para satisfacer las necesidades de la plebe.

convierte un deshecho en un objeto con valor agregado: lo que antes se tiraba, ahora se ha trasmutado en una mercancía que se vende a los mismos que la obtienen. La bolsita para juntar bosta es idea de un barredor cansado, pero quien traduce el invento en empresa es un desempleado sin ganas de incorporarse al trabajo formal. Las consecuencias de ello estallan en el final, ya que hay una rebelión sin dirección ni programa, pero que evidencia la necesidad de levantarse contra las injusticias producidas por los agentes políticos y económicos. Los responsables son castigados con el destierro. Quizás el castigo para Bonifacio (Ubaldo Martínez) sea excesivo –ya que no fue un agente activo de la empresa, sino que estuvo manipulado por su cuñado–, pero sirve como advertencia para los ingenuos. Regresaré sobre la relación entre chanta y política en el último capítulo.

Conclusiones del capítulo

Los factores que impulsaron la reformulación del estereotipo del chanta hacia los años sesenta fueron varios y de diversa índole. En términos cinematográficos, la influencia de la comedia a la italiana fue clave. De hecho, si hubiera que sintetizar en un asunto de qué trata ese género podría decirse que es sobre la idiosincrasia del pueblo italiano. La observación crítica de las costumbres (y sus consecuencias) en diferentes escenarios y con variedad de personajes es el punto común de todas ellas, lo cual es un aspecto compartido con muchas películas cómicas argentinas en los años sesenta y setenta. Otra razón importante fue la reconversión de la industria, que se valió en algunos casos de directores que habían tenido acercamientos (en su formación y sus intereses) al cine moderno. Ello impactó directamente sobre la narración en productos de una envergadura mediana, que podían permitirse ciertos juegos en la puesta en escena, y aportó a una rama del neoclasicismo que generaba productos con un valor estético diferencial.

Por otra parte, en su relación con el contexto histórico, resulta claro que este esplendor del personaje se produjo como una forma de elaborar las transformaciones a nivel económico y de tejido social que implicó el pasaje a la “década desarrollista”, de manera similar a lo que ocurrió en Italia durante el mismo período. La proliferación cuantitativa del chanta habla de una revisión de su ética, desligada de la mirada paternalista que predominó durante el período clásico en el cine. Este *ethos* se encuentra desprovisto de mayores miramientos, pero también de una búsqueda de futuro: se halla anclado en el puro presente porque no tiene posibilidad de planificar un proyecto a largo plazo. La creciente financiarización y el aumento de riqueza de sectores acaudalados tuvieron como contracara la pauperización de los sectores populares. Para algunos

integrantes de estas clases, conseguir el sustento por medios distintos al trabajo cotidiano parecía mucho más fructífero en épocas de rentas extraordinarias, y pretendían obtener así algo de ese desarrollo que no les llegaba. La falta de respuestas desde la política repercutía en este cine a través de la generación de un escenario de amoralidad generalizado que habilitaba distintas instancias de trasgresión.

Finalmente, la importante presencia del chanta en las películas de esta década da la pauta de que el cine argentino, entre la modernidad y el neoclasicismo, no abandona completamente la constitución popular de sus personajes. De este modo, realizadores con formaciones heterogéneas, interesados en las formas modernas y también en los géneros narrativos, se sirven del chanta en función de los juegos discursivos que habilita la propia configuración del tipo. En un sentido fuerte, la cinematografía nacional se sigue sosteniendo en los cómicos populares como enclaves desde los cuales producir significación para los públicos mayoritarios, utilizando sus cuerpos como cajas de resonancia para caricaturizar y expresar las ansiedades más frecuentes. En el siguiente capítulo, me detendré en este aspecto a partir de dos casos específicos que permiten examinar esta cuestión durante los años ochenta y noventa.

Capítulo III. El chanta, los actores populares y la plataforma televisiva: una alianza simbiótica

Determinados gestos, un modo de hablar con énfasis estudiados y velocidad urbana. Un cierto modo de pararse, de andar y de estar frente a los demás. Presentarse enérgicamente o pasar desapercibido. Mirar atento, escudriñar al otro, conocer sus tiempos. Sondar la escena, interpretar las pausas y los silencios. Saber cuándo dar el golpe de efecto. En todo esto, los actores populares son maestros. De alguna manera también lo son los chantas, quienes precisan de estas habilidades para su supervivencia cotidiana, haciendo de ello un estilo de vida. Sin dudas, estas afinidades fueron claves para explicar por qué los actores populares han sido quienes encarnaron de manera predominante el estereotipo del chanta a lo largo de su historia.

En el primer capítulo tracé las relaciones del personaje con el teatro, ubicando su origen en el sainete tragicómico, período durante el cual se consolidó la poética del actor nacional. Luego establecí la manera en que se trasladó al cine durante la primera década del sonoro a través de intérpretes que provenían de las tablas y que se convirtieron en verdaderos íconos del cine industrial. Los mismos actores se engarzaron dentro de vigorosas narrativas cómicas que usufructuaban las posibilidades que habilitan los juegos interpretativos, las confusiones y el disfraz, siempre desde la óptica clasista que predominó en el cine argentino por aquel entonces. Asimismo, planteé cómo el chanta se volvía un elemento recurrente, de la misma forma que lo hace la poética del grotesco –en tanto intertextualidad– durante la modernidad teatral, cuyos autores e intérpretes también se trasladaron al cine y a la televisión. En el capítulo segundo, examiné la influencia de la comedia italiana y su impacto en los realizadores locales durante los años sesenta, lo que redundó en la reformulación del estereotipo en el tránsito entre la modernidad y la reconversión industrial.

Aquí me detendré en dos casos posteriores que posiblemente no se reunirían en un estudio común con excepción del tema que los congrega aquí. Se trata de dos figuras importantísimas dentro de la cultura popular argentina con distintos alcances a nivel nacional e internacional: Alberto Olmedo y Ricardo Darín. A pesar de las notables diferencias que hay entre ellos tanto en sus estilos de actuación como en sus figuras públicas y en el tipo de humor que ejercieron, dos cuestiones esenciales para ambos los hermanan: su condición de autodidactas y su formación en la televisión. La elección de sendos actores se sostiene en el hecho de que en sus trayectorias profesionales el acercamiento al estereotipo del chanta cifra en buena medida la manera en que establecieron la empatía y el reconocimiento de los grandes públicos a nivel nacional. Tanto Olmedo como Darín poseen una enorme conciencia del dispositivo televisivo. Conocían

su logística y su gramática, lo cual los posicionaba en una situación distinta y ventajosa frente a otros intérpretes. Allí supieron tomar provecho, encontrar sus propios medios expresivos y desarrollar sendos estilos. Su relación con la televisión fue fundamental para la construcción de sus textos estrella y también para la configuración de sus modos de actuación.

Las formas en que se relacionan cada uno de estos actores con la noción de chanta son bien diferentes. En el caso de Alberto Olmedo, su texto estrella era el de un chanta: en sus programas se mostraba como alguien reticente al trabajo formal y dispuesto a tomar algún atajo (aunque eso no se corroborara estrictamente con su historia personal, esto es, su vida por fuera del ámbito público). En Darín, su asociación con el chanta aparece durante la primera etapa de su carrera, cuando predominan su labor y popularidad televisivas, ya que allí se lo asocia con la figura de un pillo simpático y seductor. Esas características le brindaron algunos de los papeles por los que obtuvo mayor reconocimiento, justo antes de convertirse en una estrella cinematográfica internacional. A partir de entonces, ya no volvió a acercarse al estereotipo. En ambos casos la asociación con ciertos aspectos del chanta les sirvió como consolidación o plataforma de su popularidad, puesto que allí se encontraba un anclaje fuerte con sus públicos, como si esperaran o celebrasen ese tipo de actitudes. Se asociaban, por supuesto, a los aspectos positivos del chanta: su ligereza, su astucia, su don de gentes y la posibilidad de que estos alcancen lo que se proponen porque, en definitiva, pertenecen a las clases populares. Su vínculo con el estereotipo, entonces, produjo un entrelazamiento entre su rol como actores y sus figuras públicas que potenció sus carreras, ya que “las estrellas no son personas, sino imágenes que emblemizan un imaginario social” (Sánchez-Biosca y Benet, 1994, p. 7). Posiblemente por ese motivo también, a pesar de la enorme popularidad e importancia simbólica de ambos actores, hasta ahora los estudios académicos no se han detenido minuciosamente en ellos. En el caso de Olmedo, Oscar Landi (1992) produjo un artículo que marcó época,¹⁴⁸ a lo que se suman capítulos que se detienen a pensar sus películas puntualmente.¹⁴⁹ En el caso de Ricardo Darín, la bibliografía

¹⁴⁸ Sobre este asunto, Horacio González (2017) reconocía el valor que “el caso Olmedo” ofreció a las ciencias sociales para renovar su perspectiva sobre la relación de los medios de comunicación con la política, puntualmente a partir de la intervención de Landi y Quevedo (en el artículo señero que luego se convirtió en capítulo del libro de Landi): “se trata de identificar un tipo de conocimiento que también podríamos llamar ‘dialéctica del malandraje’ a partir del cual se establecen nuevas relaciones entre el género del relato televisivo y la argumentación política” (p. 137). El contraste dentro del campo intelectual se produjo por el optimismo de estos sociólogos respecto de los medios masivos.

¹⁴⁹ Traversa (1984) ha leído *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich, 1980) desde una perspectiva semiótica. Los estudios más recientes de Pagnoni Berns (2016) y Fidanza (2019) se enfocan en las películas producidas por Aries en busca de una mirada global.

disponible se detiene en la segunda parte de su carrera, es decir, cuando ya había alcanzado legitimación a nivel internacional.¹⁵⁰

Es posible también establecer otro enlace entre la prevalencia de uno y otro como chanzas. Podría pensarse que estos actores son representativos de dos géneros distintos de la televisión (los programas cómicos y las series ficcionales, que atravesaron cambios entre los años ochenta y los noventa),¹⁵¹ así como también del tránsito hacia la restauración del imaginario positivo de clase media. En su historia sobre este sector de la sociedad, Ezequiel Adamovsky (2015) postula que la consolidación de su identidad se produjo entre los años 1944 y 1955. La presunción de cultura, decencia y “blancura”, provista por su origen inmigratorio y no criollo, producían un fuerte contenido antiplebeyo que se afianzó como antiperonismo. Con la caída del gobierno de Perón, esta clase parecía haber recobrado su función vertebradora de la nación; sin embargo, se produjeron dos fenómenos en paralelo a ello. Por un lado, una radicalización de la lucha de los trabajadores: aun con numerosas diferencias, buena parte de la izquierda tomó una posición de corte “nacional-populista”, al reconocer la organización que los obreros ya poseían. Por otro, en el plano de la cultura, muchos jóvenes plantearon su disconformidad con los valores “de clase media” en los que habían sido criados, cuyos efectos se observaron en profusas producciones artísticas y en el nacimiento de subculturas, como el rock. Todo esto redundó en una imagen negativa de la clase media que entró en fuerte tensión con la positiva que había prevalecido hasta entonces. La última dictadura cívico-militar (1976-1983) reaccionó a este panorama al ubicar como uno de sus objetivos primordiales la aniquilación de todo elemento “subversivo” que no se ajustara a su ideal de nación blanca y católica. En suma, Adamovsky sugiere que desde el gobierno de Alfonsín y hacia los años noventa

debilitados el peronismo y los sueños de socialismo y eliminada en buena medida la imagen negativa de la clase media [que predominó desde mediados de los años sesenta y hasta los setenta], quizá se fortaleció un “orgullo de clase media”. Puede que ese fortalecimiento fuera a expensas del “orgullo plebeyo”: quizás al desvanecerse la idea de que el peronismo y el pueblo

¹⁵⁰ Garavelli (2013) ha explicado el fenómeno de Darín en España, mientras que Ribke y Bourdon (2017) analizan su popularidad internacional como un caso de estrellato periférico. Soria (2014) y Urraca (2014) examinan la labor de Darín en dos películas de Pablo Trapero: *Carancho* y *Elefante blanco*, respectivamente.

¹⁵¹ Las modificaciones que se producen hacia la década de los noventa tienen que ver fundamentalmente con el pasaje de la paleo a la neo televisión, en términos de Umberto Eco (1986). Se sintetizan en “el desplazamiento del género humorístico hacia una tendencia paulatina al panhumorismo, en la videopolítica, en los megagéneros que convierten cada vez más borrosa la distinción entre realidad, entretenimiento y ficción, en el comienzo de la metatelevisión como estética discursiva, y en la juvenilización de la pantalla” (Heram, 2018, p. 44). Landi (1992) ofrece un análisis de este proceso desde una perspectiva económica, sociológica y política. Sobre las transformaciones en los programas humorísticos, cfr. Fraticelli (2019).

trabajador eran el centro de la nación argentina, también se acrecentó el sentimiento de vergüenza que suele acompañar al ser de clase baja (2015, p. 421).

Ese orgullo se vería prontamente afectado por el empobrecimiento que produjeron las políticas neoconservadoras durante el menemismo. En el tránsito entre Olmedo y Darín se condensan ciertos rasgos que pueden asociarse al espacio que ganó la clase media en los años posteriores a la restauración democrática. En *No toca botón*, “el Negro” Olmedo ostentaba un cuerpo desbordado y dionisiaco, incluso en ocasiones asemejándose a un sátiro. Su apodo remitió a sus provincianos orígenes humildes y su tez morena. Si bien sus posiciones políticas no fueron públicas, tal vez no sea desacertado plantear que “Olmedo era un argentino de Osvaldo Soriano: uno que acaso era peronista para no meterse en política” (Sánchez, 2018, p. 39).¹⁵² En cambio, Darín encarnaba una figura apolínea, más ajustada a las normas y a la imagen del joven medido de clase media. Sus ojos azules, epítome de la albura aspiracional de los sectores medios,¹⁵³ cobraron tanta visibilidad que incluso se convirtieron en el verso de una canción de rock.¹⁵⁴ Se adaptaba al modelo de “civismo democrático” que predominó en el regreso a la democracia: “la imagen de un argentino educado, moderado, pacífico, respetuoso” (Adamovsky, 2015, p. 416), que tan bien encarnaba Alfonsín. Es viable pensar, por lo tanto, que la diferencia entre uno y otro actor en su asociación con el chanta (el primero de forma absoluta, el segundo solo parcialmente) cifren ese pasaje y renovación del imaginario de la clase media producido desde mediados de los años ochenta, que Darín compendiará representándola aun en su crisis y decadencia en los inicios del siglo XXI.

Por otra parte, a partir de estos casos, es posible imaginar que una nueva etapa de la tradición del actor nacional se abre desde que la televisión se constituye como la nueva cantera de intérpretes. Si durante las primeras décadas del siglo XX el circo y el teatro popular constituían el espacio formativo de los actores populares, desaparecidas estas arenas como ámbito de aprendizaje, la televisión ocupó ese lugar. La reconfiguración de la industria cultural que se

¹⁵² Este argumento se encuentra en línea con la lectura que Alabarces (2005) realiza sobre Maradona. Él propone que la significación como ídolo nacional que alcanzó el jugador durante los años ochenta fue posible porque condensaba una serie de sentidos (el origen pobre, la picardía, la rebeldía, la solidaridad) que se asociaban al “anclaje plebeyo de la patria” (p.2) en un período de crisis e inestabilidad, especialmente de la configuración de las identidades sociales y nacionales.

¹⁵³ En paralelo puede pensarse la figura de Guillermo Francella –incluyendo su mirada celeste como factor de tensión–, posiblemente uno de los últimos representantes de la tradición del actor popular, que también tuvo su auge televisivo hacia los años noventa tanto en comedias (*Brigada cola*, 1992; *Naranja y media*, 1997, ambas por Telefé, “el canal de la familia”), como con ciclos humorísticos (*Poné a Francella*, 2001-2002, Telefé). En las siguientes páginas realizaré alusiones a él para trazar algunos puentes comparativos.

¹⁵⁴ “Como Alí” (2003), de Los Piojos.

produjo hacia los años sesenta gracias a la incorporación del medio televisivo no debería subestimarse para entender los nuevos modelos de actuación, los vínculos con el público y los nexos entre los distintos medios.

En la asociación entre estos actores, el chanta y sus públicos se organizan lazos que funcionan como una “comunidad imaginada”.¹⁵⁵ Como afirman Allen y Gomery, “las estrellas no reflejan la sociedad de alguna manera mágica pero directa; más bien, ellas encarnan en sus propias imágenes ciertas paradojas o contradicciones inherentes a la sociedad” (citado en Sánchez-Biosca y Benet, 1994, p. 7). Así pues, el actor popular resulta un articulador y mediador entre los espectadores, sus realidades y los universos ficcionales, en el mismo sentido que Moniváis (2000) lo planteaba para los histriones del cine clásico:

Los cómicos latinoamericanos son emblemas de la necesidad de reírse teniendo de fondo la acústica nacional, y la observación aguda de tipos de caracteres. Sin equipo ni industria que realmente los apoye, si por algo persisten los cómicos es por la enorme identificación con los espectadores. No hay duda, en América Latina el cine de humor es un reducto vigoroso de lo nacional: “sólo nosotros nos reímos de estas cosas, sólo nosotros captamos el doble sentido, el peso específico de algunas palabras, el ritmo popular” (p. 69-70).

Esa celebración de lo que se asume como las propias limitaciones y picardías produce un sentido comunitario fuerte. Explica Martín Rodríguez (2002) que la recepción de los cómicos populares venía dada por el hecho de que el “espectador integraba simbólicamente a los actores a su núcleo familiar y establecía con ellos una corriente afectiva que excedía ampliamente los límites de la valoración que hacía de sus cualidades actorales propiamente dichas” (p. 358). Se genera entonces una especie de cofradía entre espectadores y artistas donde predomina el gusto hacia ciertas formas, ideas e historias. De este modo, en esas escenas se encauzan deseos y ansiedades de los públicos, así como también se proyectan expectativas y anhelos hacia los mundos ficcionales creados en cada ocasión.

¹⁵⁵ Alusión al concepto desarrollado por Anderson (2013), en un sentido extendido. Si bien aquí no me refiero a la nación en su totalidad, considero que este concepto permite visualizar al menos dos características que funcionan también en el nivel de las clases populares. Por un lado, el hecho de que la comunidad se organiza desde “un compañerismo profundo, horizontal” (p. 25). Por otro, la idea de que su carácter de “imaginada” radica en que cada uno de los miembros se siente parte en función de una imagen en la cual todos se congregan, a pesar de no conocerse personalmente entre sí.

Actores populares, estrellas cinematográficas, figuras televisivas

En los inicios del siglo XXI, el historiador Osvaldo Pellettieri (2001) sistematizó una serie de reflexiones en torno a lo que denominó el “actor nacional” con el objetivo de justipreciar una valiosa tradición actoral que había sido desestimada desde el campo intelectual. Lo que a ojos distraídos se veía como la repetición de unas fórmulas aprendidas que no poseían ningún valor artístico ni cultural, donde solo primaba la espontaneidad, se revelaba entonces como la escuela de interpretación más importante de la escena argentina, la cual contaba con un copioso acervo de recursos que eran transmitidos generacionalmente. En buena medida, el desinterés desde la academia por este tipo de actor podía hallarse en el prejuicio hacia lo popular y lo cómico, ya que generalmente se encontraban asociados. También residía en la dificultad que implica su estudio, en la medida en que no poseía unos documentos específicos (escritos, por ejemplo) que facilitaran una sistematización. Por lo tanto, debían diseñarse medios de investigación que comprendieran y explicasen de la mejor manera posible el fenómeno, que forma parte del patrimonio cultural intangible.

De acuerdo con Pellettieri (2001), al auge del “actor nacional” se produjo entre 1884 y 1930 en estrecha relación con el desarrollo de los géneros teatrales más populares como el sainete, la gauchesca, el grotesco y la revista. En este tipo de histrión se conjugaban “los procedimientos finiseculares [y] los del circo, con los artificios del actor popular italiano y el naturalismo” (p. 12). Se constituyó un “canon de interpretación” caracterizado por “una serie de roles básicos, de situaciones escénicas y chistes –comicidad inmediata– y por una verdadera retórica gestual y verbal, que admitía la improvisación sólo como parte de una tradición interpretativa” (ídem). Los dos procedimientos estructurantes eran la mueca (para el efecto melodramático) y la maquieta (para el cómico-caricaturesco), mezclándose en el caso de una interpretación grotesca. Luego, abarcaba una variada paleta de recursos como el camelo, el latiguello, el corte, la acción simultánea, la declamación, el aparte y la morcilla.

El actor nacional se oponía al modelo dominante en el campo teatral que era el “actor culto”, dramático o burgués. Los contrastes más evidentes entre ambos tipos aparecían en la elaboración dramatúrgica (la “vocación solística”, tanto en el escenario como en lo institucional), en las técnicas de actuación (un registro muy amplio de técnicas, que excede la dicción interpretativa) y en la relación con su público (no está garantida, es mucho más inestable). La relación histórica con el modelo italiano establece también otra arista importante: la noción de la “intertextualidad carnavalesca”, que implica el cuestionamiento del estilo declamatorio propio del actor culto.

Según Pellettieri, esta tradición llegó a su fin cuando las canteras originarias ya no existieron más: desde los años treinta se constituyó en un modelo remanente. La importancia de esta escuela radicaba en que había una relación de compromiso con el pasado en cada nuevo exponente. No obstante, esa herencia permanece, ya que muchos actores recuperan buena parte de sus recursos y los incorporan a su estilo, que en ocasiones se combina con estudios formales. A partir de los años sesenta el panorama se reconfiguró gracias a dos elementos clave: 1. las nuevas escuelas que acompañaron el despliegue del teatro moderno y reflexivo y 2. la incorporación de la televisión en el entramado mediático.

Si bien es indudable que la televisión mantiene diferencias notables con el circo y el teatro popular –puesto que el dispositivo mediatiza la relación entre espectáculo y público, a la vez que no utiliza el sistema de compañías, por ejemplo–, aun así se la puede considerar una zona de formación equivalente para los actores populares, en tanto algunos de los cómicos más importantes de la segunda mitad del siglo XX desarrollaron sus carreras allí. Podría pensarse que se abre entonces una nueva fase en la historia del actor popular. Se trata, como prácticamente todo en la década de los sesenta, de un momento en el cual se superponen capas diversas. No hay modelos hegemónicos, sino mixturas e intercambios en función de los recorridos de los propios artistas, así como también de los procesos de actualización de los medios, en un proceso de sinergia constante.

[S]ería posible pensar la historia del teatro argentino desde la perspectiva del actor, aún el teatro de arte, lo cual permitiría pensar la ‘creación autoral’ y el funcionamiento del sistema teatral desde otro punto de vista, apreciando cómo dentro del teatro moderno “habitan” modos de producción residuales y despreciados por la modernidad teatral (Rodríguez, 2003, p. 167).

Las divisiones entre tradiciones con posterioridad a la modernidad (tanto en teatro como en cine) no son tajantes. Por ello, para encontrar actores populares a partir de entonces la mirada debe dirigirse hacia la televisión, ya que será el mayor espacio de exhibición y la más productiva cantera. Por supuesto, quienes se conforman como tales poseen también experiencia en la radio (medio que ya funcionaba como ámbito de desarrollo profesional, con el cual el cine sonoro tuvo intensos nexos desde sus inicios) y en las tablas (generalmente en los géneros populares, pero en ocasiones también en el teatro dramático).¹⁵⁶ Sin embargo, modelan una comicidad sobre las técnicas de esta tradición, pero ajustada al nuevo dispositivo, el cual paulatinamente se

¹⁵⁶ Entre otros nombres: Juan Carlos Altavista, Jorge Porcel, Oscar “Cacho” Espíndola, Rafael “Pato” Carret, Carlos Balá, Santiago Bal, Javier Portales, algunos de los cuales son tratados en estas páginas.

convierte en el centro del entramado mediático y por esta razón, instaura sus reglas como dominantes (en su gramática, el uso de los tiempos y el tipo de estrellato, por ejemplo). De modo tal que Olmedo y Darín constituyen dos exponentes muy distintos –y también excepcionales, por la representatividad que alcanzaron– de esta nueva reconfiguración. Ambos aprendieron el oficio en la primera década de la televisión, donde arribaron de manera azarosa, y luego se trasladaron con mucho éxito al teatro y el cine.

La noción de “estrella cinematográfica” también resulta pertinente, aunque algunos reparos son necesarios. Ciertamente, no todos los actores y actrices de cine se convierten, por el solo hecho de protagonizar un filme, en estrellas. Quienes lo son reúnen una serie de características que los diferencian de los demás. No se trata tanto de ser un gran intérprete como de contar con un aura, una presencia en el dispositivo que les distingue. Sumado a sus cualidades extrafílmicas (su figura pública) y los roles que interpretan, se configura así el texto-estrella. El formato de la gran pantalla y el primer plano son dos elementos técnicos fundamentales para la creación de las *stars*, elemento constitutivo del cine industrial. En Argentina, desde los años cuarenta hubo actrices esencialmente cinematográficas (como Mirtha Legrand y Zully Moreno, dos ejemplos notables) que tuvieron sus primeros trabajos en el cine, aprendieron allí el oficio y respondían a las necesidades del medio. Sus cualidades actorales, por ende, estaban relacionadas con lo que el cine demandaba. Me refiero al subrayado de la fotogenia o, en términos más amplios, a cierta conciencia específica de su propio cuerpo en relación con el dispositivo cinematográfico. Conformaban, por esta discrepancia de recursos, una clase distinta a la del actor popular. Se diferenciaban así de cómicos que se habían instalado con su peso específico en el cine (como Luis Sandrini, Tito Lusiardo, Sofía Bozán y Tita Merello, entre tantos otros), quienes poseían una amplia gama de herramientas ganadas en el entrenamiento del teatro, la comedia e incluso la canción.

El encanto y embelesamiento que producían las estrellas cinematográficas del período clásico evidentemente no opera de la misma manera cuando las figuras aparecen en la televisión, puesto que por su carácter doméstico –el tamaño de las imágenes y el hecho de verlas en el hogar– se produce una cercanía mucho mayor con sus intérpretes, que se ven literalmente en el espacio de la casa. La popularidad de los ídolos televisivos se distancia así de las estrellas cinematográficas, ya que existe con ellas una familiaridad mucho más “tangibile”, al menos simbólicamente. El propio dispositivo genera otro tipo de perfil y de relación con los públicos. Así pues, su recepción se acerca a la que tenían los actores populares (como fue descrita al inicio del capítulo), y por este aspecto, es lógico plantear una continuidad histórica entre estos ámbitos. En efecto, buena parte de la filmografía de Alberto Olmedo fue pensada como una extensión de su fama televisiva y la puesta en escena respondía a la lógica de ese medio.

El fenómeno del estrellato orchestra todo el conjunto de problemas inherentes a la metáfora común de la vida como teatro, del papel interpretado, etc., y las estrellas lo provocan porque son conocidas como actores, desde el momento en que lo que interesa de ellos no es el personaje que han construido (el papel tradicional del actor) sino el negocio de construir/representar/ser (según la implicación de la estrella en cuestión) un “personaje” (Dyer, 2001, p.39).

En un ámbito más amplio, que excede lo específicamente cinematográfico, es la construcción de este “personaje” lo que la estrella articula en su figura a través de una serie de otras imágenes que se componen tanto de los roles que ha ocupado en la pantalla (o en el escenario) como de sus apariciones públicas (en eventos, publicidades, entrevistas). Todo ello conforma un corpus que tiende fuertemente hacia la noción de individuo, por más que accedamos solo a fragmentos (Dyer, 2004). Saber que esas imágenes están sostenidas por un único cuerpo sustenta esta idea de individuo y alienta la “retórica de la sinceridad o autenticidad”; esto es “porque garantizan, respectivamente, que de verdad quieren decir lo que afirman y que honestamente son lo que aparentan ser” (ídem, p.10).¹⁵⁷ Es por eso que la simbiosis entre la clase de papeles que interpreta el actor y su presencia pública resulta tan potente:

El personaje, especialmente en el modelo clásico hollywoodense, se justifica también por un entramado que excede el ámbito de dicho relato y adquiere una dimensión intertextual que se proyecta en un género o serie de relatos que constituye un determinado tipo de producción industrial. Esta extensión intertextual es importante, entre otras razones, para comprender la consolidación de los géneros cinematográficos y la especialización de las estrellas en la tarea de “dar cuerpo” a fórmulas narrativas estandarizadas. El trabajo del actor es, dentro de la cadena de producción, una operación especializada. Su figura se diseña con un perfil característico para extenderse por una serie de películas de acuerdo con las exigencias del público. La configuración de las premisas genéricas, por lo tanto, acompaña a la figura en su especialización (Sánchez Biosca y Benet, p. 9).¹⁵⁸

Ricardo Darín, a diferencia de Olmedo, logró consolidarse como una estrella cinematográfica. En ello operó no solo la posibilidad de participar en un cine que se aleje del formato

¹⁵⁷ La traducción de las citas de Dyer (2004) es propia.

¹⁵⁸ Sobre las limitaciones de pensar el problema de la *star* solo desde la teoría narrativa o la semiótica, plantea Benet que el personaje cinematográfico posee una doble dimensión (narrativa e imaginaria) y una condición metatextual por lo que excede “el marco del texto concreto y de los mecanismos de análisis que puedan servir para fijar su funcionamiento. (...) El relato espectacular desvela de manera más obvia los mecanismos deseantes que están en el origen de su constitución narrativa” (Benet, 1994, p.68).

televisivo y de entretenimiento, sino también su legitimación internacional (en España y algunos países de Latinoamérica). Esto le habilitó una serie de variantes y opciones interpretativas que le agregaron valor a su trabajo actoral, permitiendo mostrar su ductilidad. Paulatinamente, Darín fue abandonando la comedia y se dedicó de lleno a diversas modalidades del drama. Asimismo, lo llamativo de su caso es que se convirtió en *star* aun procediendo de la televisión y en una era donde ya casi no existen las estrellas cinematográficas en sentido estricto. Es decir, su imagen adquirió las dimensiones de la gran pantalla y así el público internacional accedió a ella, acercándose al modelo de estrellato tradicional del cine. Para el campo cinematográfico local, además, es uno de los pocos intérpretes que asegura una venta de entradas considerable: sus películas consiguen buena taquilla, lo que implica que son vistas en las salas. Eso le otorga un carácter distinto a la popularidad de Darín, en el sentido de que se convirtió en una de las últimas estrellas a través del espacio-cine, justo antes de que los modos de consumo cambiaran de manera radical.

Olmedo no tuvo ese salto cualitativo, aunque algunas de las últimas declaraciones del actor señalan que estaba contemplando un giro actoral (Soto, 1999). No obstante, su producción cinematográfica durante los años sesenta fue variopinta y muy alejada del tipo de humor adulto con el que se consagró en la televisión. Si bien en roles menores, mostró ductilidad en los papeles que abordó.¹⁵⁹ Como es sabido, el reconocimiento —de la crítica pero también del público— respecto a una labor de “calidad” generalmente viene dado por la interpretación de papeles dramáticos.¹⁶⁰ Alberto Olmedo no llegó a transitar esa instancia y por eso su trabajo ha quedado ligado a un espacio subalterno dentro del campo artístico. Porque además fue una estrella fundamentalmente de la televisión (un medio considerado menor en términos estéticos). A pesar de haber realizado numerosos filmes, la gran mayoría respondían al formato de “churro”: de una factura rápida, sin pretensiones, orientados a la recaudación. Su labor en el cine convocaba al

¹⁵⁹ Por ejemplo, en *Una jaula sin secretos* (Agustín Navarro, 1962), *Barcos de papel* (Román Viñoly Barreto, 1962), *La herencia* (Ricardo Alventosa, 1964), *Flor de piolas...!* y *El hombre del año* (Kurt Land, 1970). Asimismo, también por aquellos años surgió el proyecto de realizar una película biográfica de Enrique Santos Discépolo, el cual no se llevó a cabo y quedó como un anhelo que le hubiese gustado concretar (Soto, 1999).

¹⁶⁰ Un ejemplo significativo en este sentido es el de Guillermo Francella. Un actor que, a pesar de haberse formado en la escuela de arte dramático de Alejandra Boero, se dedicó plenamente a productos cómicos tanto en televisión como en cine, con muchísimo éxito y un público incondicional. Sin embargo, obtuvo legitimación como “actor” después de su rol de reparto en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009). Sobre su relación con los “ídolos” populares y la posibilidad de este giro, respondía: “Ellos querían que les pasara otra cosa en sus carreras. Sandrini lo intentó, Olmedo no pudo; yo logré darme el gusto. Siempre se descalificaba a ese tipo de trabajos, pero es cien veces más difícil la comedia que lo dramático. La voy a defender siempre, es un tempo milimétrico” (“Guillermo Francella: nunca...”, 2015). En reiteradas ocasiones Francella explicó que ser efectivo en la comedia es mucho más complicado que el teatro dramático. Sin embargo, para ocupar un lugar de prestigio dentro del campo artístico, es necesario atravesar el drama. Continuó en esa línea a través de *El clan* (Pablo Trapero, 2015), entre otras.

mismo tipo de público que miraba sus programas: popular y con ánimo pasatista. De acuerdo con los ratings que Landi (1992) relevó, la audiencia mayoritaria de sus programas televisivos estaba compuesta por sectores medios y bajos.¹⁶¹

Alberto Olmedo: el actor oportunista

“La representación, el artificio dramático, la adicción constante a convertirse en otro. Hay algo que comienza a dominar a Alberto Olmedo, una afición compulsiva que lo lleva –todo el tiempo, en cualquier lugar– a hacer teatro. Esas historias que testimonian su holgazanería, esa actividad puesta en marcha en contra del trabajo diario y, por añadidura, de la vida común, lo van convirtiendo, poco a poco, en un personaje de sus propios relatos.”
(Becerra, 1997, p.16-17)

Al referirse a Alberto Olmedo, tanto la crítica especializada como los grandes públicos suelen subrayar su condición de “intuitivo”. El entrecomillado pretende subrayar la ficción que se esconde detrás de ese concepto, en buena medida sostenida por la habilidad del propio Olmedo para apropiarse de los recursos que estaban a su disposición. Si bien no tuvo una educación artística formal, durante su temprana juventud en Rosario participó del teatro de La Comedia y también practicó acrobacia en el club Newell’s Old Boys (Soto, 1999). A diferencia de otros actores populares de las primeras décadas del siglo, no provenía de una familia dedicada a las artes del espectáculo ni participó asiduamente en compañías. Utilizo el mote “oportunista” para describirlo en el sentido de que construyó su carrera y su devenir artístico en función de aprovechar ingeniosamente las ocasiones que se le presentaron. Esta era una arista que él ponía continuamente en evidencia y que utilizaba casi como un puntal de su práctica artística. Sin embargo, en su praxis escénica no todo fue ingenio e inventiva, sino que se reconocen en su estilo marcas de la tradición del actor popular, como la improvisación, el latiguillo y la relación directa con el público.

Alberto Olmedo en sí mismo, en tanto actor y figura pública, encarnó un chanta. La hipótesis sobre él gira en torno a su figura de modo totalizante. Abordar a Olmedo desde sus

¹⁶¹ El autor toma como representativos los datos brindados por el Videómetro de IPSA (empresa que realizaba los ratings desde los años sesenta) en junio de 1987. En ese momento, los 23,5 puntos de la audiencia de *No toca botón* se componían así: 10,9% sector alto, 23,4% medio, 25,3% bajo (posiblemente el resto no informara sobre este aspecto). Al año siguiente, tras la muerte de Olmedo, Canal 9 continuó transmitiendo las grabaciones. En abril de 1988 (a un mes del fallecimiento) el rating era de 17,4, pero los sectores bajos eran los que mantenían mayormente la fidelidad. Otro dato significativo es que la audiencia de *No toca botón* era bastante pareja en términos de género. Sobre el éxito de taquilla de los filmes protagonizados por Olmedo, cfr. Kriger (1994).

múltiples personajes de manera compartimentada o a partir de un análisis particularizado de los recursos que utilizaba resulta insuficiente. A mi modo de ver, existe un excedente en su figura que escapa a ese tipo de puntualización y está por encima, recubriendo o abarcándolo todo: el actor y la figura pública.¹⁶² Sus orígenes populares, su inespecífica formación para la labor y el hecho de haber ingresado al medio televisivo por un golpe de suerte y cierta astucia personal son rasgos que se ligan directamente con el concepto del chanta. Esta lectura de su historia personal es la que prevalece en la arena pública y la que está constantemente en juego en sus representaciones, donde se mimetizan y entrelazan los caracteres con su propia personalidad. Por ejemplo, numerosos “apartes” en los que se dirige al público son chistes sobre sí mismo, su poca capacidad actoral, sus falencias y las del medio televisivo. Sin embargo, la idea –que él mismo se encargaba de abonar en sus actuaciones– de que trabajaba poco o de que su labor no tenía valía, no deja de configurarse como un relato mítico. De hecho, si se contrasta esa suposición con la carrera de Olmedo e incluso sus antecedentes laborales previos a la televisión, no es difícil llegar a la conclusión de que trabajaba afanosamente, desmintiendo esa leyenda. Por lo tanto, independientemente de que sus personajes en la televisión o el cine se acerquen más o menos al estereotipo del chanta, hay un exceso en su figura con la cual se emparenta constantemente. Su imagen pública se configura a partir del desborde que se derrama por sus múltiples criaturas. Su cuerpo se transforma, se rebasa y vuelve a moldearse en la transición entre personaje y personaje, como si cada uno de ellos hiciera las veces de contenedor de esa efervescencia y energía vibrantes. En ese proceso, la idea de que no hay esfuerzo laboral y que todo es parte de un cierto engaño, funciona como noción estructurante:

A Alberto Olmedo no le gustaba el trabajo como mandato patronal, ese equivalente social del mandato divino. Pero siempre trabajó hasta el agotamiento en la tarea de jugar a ser otro (...) cualquiera fuese la criatura que animara en la historia de ficción –donde muchas veces el personaje llevaba el mismo nombre del actor–, para el público era Olmedo. Quien se había hecho actor para zafar de la dura realidad de ser quien era, terminaba encarnándose a sí mismo (“Hace 10 años moría Alberto Olmedo”, 1998, s/p).

En ese juego entre dejar de ser quién es para encarnar múltiples personajes –los cuales muchas veces problematizan el ajuste entre un cuerpo y su inscripción institucional, los fines de

¹⁶² Incluso su muerte fue leída en esta línea: “Nunca se sabrá si estaba divirtiéndose antes de la última voltereta, pero al fin y al cabo fue coherente con su vida despreocupada: matarse de esa manera tiene algo de ridículo y desopilante, como todo lo suyo. Es un broche maestro para alguien que mezclaba todos los roles de la existencia con un talento inmenso” (Soriano, 1988).

la representación e incluso los alcances de la labor actoral— se define Alberto Olmedo, el artista popular. Sus producciones contienen numerosas referencias intertextuales que permiten comprobar esta construcción del texto estrella.

El comienzo de la carrera artística de Olmedo fue en la televisión. La historia es conocida: trabajaba como *switcher* en Canal 7, hasta que en un festejo deslumbró al interventor de turno, quien le propuso que actuara. Así obtuvo su debut en *La troupe de la tv* (Pancho Guerrero, Canal 7) y en *La revista de Jean Cartier* (Osvaldo Cabral Ruiz, Canal 7), mientras realizaba participaciones en otros programas. A partir de 1957 y durante tres años, protagonizó *Joe Bazooka*, un ciclo infantil. No obstante, continuaba trabajando como técnico en el estudio, lugar desde donde veía el ciclo de cine nacional “De lo nuestro, lo mejor”. Becerra, autor de su biografía, advierte en esa continuidad un dato definitivo:

Las tareas que cumple tienen el aspecto de una actividad mecánica, pero en realidad es una labor de montaje artesanal que le enseña los secretos del medio. El encuadre, el fuera de campo, el primer plano, el raccord; cada uno de los elementos que componen el lenguaje cinematográfico es asimilado por Olmedo en un sentido profundo. Sin advertirlo, adquiere un saber novedoso e inédito para la época y tal vez va formando en su cabeza una idea sobre el carácter preciso del espacio televisivo (Becerra, 1997, p. 26).

En 1960 comenzó *El capitán Piluso* (Canal 9), que se extendió con intermitencias hasta los años setenta, se volvió referencia de los ciclos televisivos infantiles, fue motivo de inspiración para varias canciones del rock nacional¹⁶³ e incluso dio denominación local a un tipo de gorro. *Las aventuras del capitán Piluso (en el castillo del terror)* (Francis Lauric, 1963) fue fruto del entramado industrial en torno a este producto televisivo. A fines de marzo de 1964, Olmedo ingresó en el programa cómico *Operación Ja-Ja* (Gerardo Sofovich, Canal 11), el mismo día que debutaba Javier Portales. Para aquel entonces, Porcel ya era una figura reconocida y se estaba independizando del programa. Se cruzaban allí por primera vez los destinos de estos tres actores que se fortalecerían mutuamente en las décadas siguientes.

La carrera cinematográfica de Alberto Olmedo se encuentra ligada de manera férrea al dúo que compuso con Jorge Porcel y a la productora Aries Cinematográfica. Sin embargo, su primera participación en un largometraje fue en 1959, gracias a un rol menor en *Gringalet* (Rubén Cavallotti). Pronto pasó a ocupar roles de reparto en filmes como *Una jaula no tiene secretos* (Agustín Navarro, 1962) y *Barcos de papel* (Román Viñoly Barreto, 1963). Entre su debut

¹⁶³ “Tema de Piluso” (1994) de Fito Páez y “Piluso y Coquito” (1998) de Spinetta y los socios del desierto.

y 1970, participó en quince películas de diversa factura, envergadura y poética. En 1973 comenzó su período en Aries Cinematográfica, que se extendió hasta su muerte (1988). Allí filmó 34 películas, algunas de las últimas en un sistema de coproducción. Su copiosa filmografía llegó a constar de 53 títulos. Sobre el prolífico dúo, sostiene Daniel López: “Juntos, Olmedo y Porcel eran maravillosos, especialmente en aquellos films cuyas respectivas historias ofrecían casos de sustitución de personalidades, de larga tradición en la historia del cine” (2005, p. 616). El objetivo de esa serie había sido explotar los aspectos picarescos que aún no se podían en la pantalla chica, además de sacar rédito del efectismo de la dupla. Si bien la mayor parte de estas películas tenían cartel compartido, también ocurrió que algunos de esos filmes solo contaban con la participación de uno de ellos. En esos casos, siempre tenía una participación breve el *partenaire*, para no desilusionar a los públicos.¹⁶⁴

Durante 1975, en paralelo a sus producciones audiovisuales, Olmedo debutó en la revista porteña. Allí también cosechó grandes éxitos, a tal punto que en el verano de 1987 logró una taquilla histórica en Mar del Plata, hecho del que gustaba jactarse en su programa de televisión.¹⁶⁵ El año 1980 resulta importante por dos motivos: se desarrolló el primer ciclo cómico a colores, *Alberto y Susana* (Canal 13), donde ocupó el rol central, y el 19 de junio se estrenó *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich), primera película protagonizada junto a Porcel, con Moria Casán y Susana Giménez. En 1981 comenzó su último y más exitoso programa de televisión: *No toca botón*,¹⁶⁶ dirigido por Hugo Sofovich, que consagró a Olmedo no solo como cómico popular, sino fundamentalmente, masivo. Asimismo, obtuvo el único reconocimiento individual en su carrera: el Diploma al Mérito de la Fundación Konex como Actor de Variedades.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Por ejemplo, *Susana quiere, el negro también* (Julio de Grazia, 1987) está protagonizada por Olmedo y tiene una pequeña intervención de Porcel. En *Mi mujer no es mi señora* (Hugo Moser, 1978) antes de los títulos hay un plano breve de Porcel dirigiéndose explícitamente a la platea para avisar que él no trabaja en esa película.

¹⁶⁵ En el primer episodio de la temporada 1987 (VHS Hunter, s/f). Se refiere a la obra *El Negro no puede* (Hugo Sofovich). Si bien en el programa hablan de ciento treinta mil espectadores, según el productor Carlos Rottemberg (2017) fueron ciento dieciocho mil. Aun así, rompió el récord de mayor cantidad de público en una única temporada.

¹⁶⁶ El programa recuperaba la lógica de un antecesor: *El botón* (1969-1973). Este ciclo de los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich también se sostenía en una variedad de sketches, pero con un elenco multiestelar. Se emitió por Canal 11 hasta 1986, cuando Canal 9 logró llevárselo, dado que lideraba el rating de los viernes a la noche. (Ulanovsky, Itkin y Sirvén 1999, p. 466). Pero en marzo de 1987 Olmedo murió trágicamente. El programa se siguió emitiendo hasta diciembre de ese año, con reposiciones periódicas. Hace unos años, inclusive, se editó en DVD y se vendía en los quioscos de revistas.

¹⁶⁷ Cfr. Fundación Konex (s/f). También recibió un premio Estrella de Mar el espectáculo *El Negro no puede* en 1987.

Cuando Alberto Olmedo murió, *No toca botón* llevaba siete temporadas de un éxito indiscutido. La estructura del programa se sostenía en sketches autónomos, los cuales variaban notablemente su duración de acuerdo a la acogida que tuvieran en el público. Hacia el final de su carrera, sin dudas los más importantes eran dos: “El Manosanta” y “Borges y Álvarez”. A tal punto esto es así, que la escultura dedicada al cómico sobre la avenida Corrientes recrea ese acto. En él, Borges¹⁶⁸ (Olmedo) y Álvarez (Javier Portales) conversaban en la sala de espera de un diario, al acecho de alguna oportunidad laboral que nunca se ofrecía. Durante la última temporada del show, la improvisación y el juego escénico eran absolutamente preponderantes. Cada sketch, lejos del armado arquitectónico que puede hallarse en productos de este tipo provenientes de otras latitudes, se asentaba en el set y en unas pocas pautas ya conocidas, sobre las cuales los actores se dejaban guiar por Olmedo, respondiendo a la lógica del “actor sol” que organiza la escena en torno suyo. Al comienzo, Borges discutía con la secretaria (Silvia Pérez); hacia el final aparecía un empleado (César Bertrand) agitado por una noticia ridícula pero urgente, que anoticiaba al director y la posibilidad laboral se esfumaba nuevamente; en el cierre, Beatriz Salomón aparecía sin ningún justificativo dramático, solo por el placer de exhibir sus curvas. Al margen de esta síntesis, la escena marchaba por los carriles más diversos: contrastando las opiniones sobre algún estreno cinematográfico reciente, comentando cuestiones de actualidad o burlándose de algún extra, por ejemplo. Todo lo referido a una situación dramática y relacionado a un guion, una propuesta cómica que antecediera a la performance, allí se encontraba difuso, era apenas una anécdota que servía para que Olmedo y Portales, rodeados de las actrices y actores que les retrucaban, desarrollaran su creatividad.

Pero este sketch que se convirtió en icono tuvo un antecesor: “Grotowski y Stanislavski”. El partenaire del acto era el mismo Javier Portales. El acto formaba parte de *Alberto y Susana*, show que tuvo una única temporada en 1980. Dirigido por Luis A. Weintraub, contaba con guiones de Víctor Sueiro, Elio Eramy y Ángel Cortese. El programa se encuadra dentro del “humor moderno”, según la clasificación que Damián Fraticelli (2019) ha desarrollado para los programas cómicos de la televisión argentina. Este período se caracteriza por el hecho de que “el medio deja de funcionar como una ‘ventana al mundo’ para volcarse sobre sí mismo y sobre el contacto con el televidente” (ídem, p. 117). El efecto reidero se produce en la exposición de las reglas de la representación, motivo por el cual se quiebra constantemente la ficción, buscando

¹⁶⁸ Sobre la ironía en la denominación, apuntaba Soriano (1988): “Bruto, machista y grosero como era en la ficción (y tal vez también afuera de ella, si es que hay un afuera), uno de sus personajes postreros se llamaba Borges y no era casualidad”.

una posición de complicidad con el espectador. En *Alberto y Susana*, la estructura inicial se sostenía sobre una base costumbrista y autorreferencial, puesto que los protagonistas realizaban el estreno de un programa a colores para la televisión. En la ficcionalización, Alberto regresaba a su casa agotado por las grabaciones, donde lo esperaba su mamá. En su habitación tenía un poster de Susana, ubicándose en el lugar del fan y en directa relación con los espectadores, a diferencia de ella, que representaba a una modelo inalcanzable.¹⁶⁹ La metatextualidad e ironía, por lo tanto, eran inherentes a la estructura del ciclo. Bajo la misma lógica aparecían las claquetas de rodaje, exponiendo los elementos del set. A su vez, buena parte de los sketches parodiaban el teatro dramático y la alta cultura (por ejemplo, los episodios que recreaban personajes históricos en cordobés).

Me interesa recuperar el sketch de Grotowski y Stanislavski (desplazado de la memoria colectiva por su sucesor) fundamentalmente porque expone de manera explícita el problema del actor en tanto trabajador. La escena transcurre siempre igual: situados en una supuesta sala de espera (los dos personajes están en realidad como acorralados en una esquina de un decorado sin rasgos específicos), Olmedo y Portales interpretan a dos actores. El inicio es en todos los casos similar: cada uno está concentrado en una actividad, generalmente la lectura de unos libros enormes, pesados, dorados, que en su materialidad exhiben una cierta distinción, hasta que uno de los ellos decide iniciar una conversación:

- Perdón que lo interrumpa... ¿Grotowski?
- No, Stanislavski en quichua. ¿Stanislavski?
- No, Grotowski en flamenco.

La conjunción del artista polaco y del ruso traducidos a una lengua o dialecto minoritarios (quechua, cherokee, esquimal, esperanto, rosarino, un dialecto de la tribu de los jíbaros) ya produce un efecto de ridículo por lo pretencioso.

La sujeción al guion y a una estructura dramática es aquí mucho más importante y precisa que en Borges y Álvarez. El final suele relacionarse con el comienzo y busca un efecto cómico construido desde el guion. La estructura del sketch es del tipo “paraguas”: “Prolonga una situación visual hasta hacerla bascular súbitamente, dándole un nuevo sentido, un valor imprevisto” (Garín, 2014, p. 30). Durante el transcurso del sketch, el asunto predominante en la conversación tiene que ver con las técnicas, compromisos e intereses laborales. La dinámica que se producía

¹⁶⁹ Por aquel entonces, Susana ya llevaba dos años de pareja con Ricardo Darín, lo que constituye un dato significativo en relación al siguiente caso.

entre Olmedo y Portales era bien distinta a la que había entre Olmedo y Porcel. Mientras que el humor entre estos últimos tendía a ser más directo y físico –también más exaltado–, entre los dos primeros se hallaba presente un aura de complicidad y sutil ironía que vuelve esta dupla, a mi modo de ver, más sugestiva.

Como decía, en la conversación se tocaban temas referentes a la técnica actoral. ¿Por qué Grotowski y Stanislavski? Porque resultan dos íconos del teatro ligado a lo culto y lo experimental, respectivamente. Ambos actores habían penetrado la escena vernácula. Stanislavski se empezó a conocer en los cincuenta (a través de publicaciones del Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho, que dirigía Oscar Ferrigno), pero fundamentalmente se adoptó como metodología en la década siguiente a través de los actores y directores que formaron parte del realismo reflexivo (fundamentalmente, el grupo independiente La Máscara) y se volvió hegemónico. Grotowski se conoció a partir de los 60, desde una concepción eminentemente reproductiva y no exenta de malas interpretaciones, de acuerdo con Silvina Díaz (2007). Hacia los años ochenta, sin embargo, predominaba una lectura simplificadora de su poética, pero que sin dudas servía como una marca de distinción dentro del campo actoral. De la misma manera, la distancia entre los actores populares y los académicos, siempre existente, puede haberse acentuado en la medida en que había un conjunto de textos críticos y referencias internacionales más amplias a los cuales estos últimos podían hacer referencia para legitimarse.¹⁷⁰

Retomando el análisis del sketch, en realidad, la crítica no se orienta hacia la técnica de Stanislavski o de Grotowski, sino que la invectiva está lanzada hacia el actor culto y por extensión hace referencia al campo intelectual dentro del área de la actuación. Esto es posible porque “el actor del teatro popular no solo conoce y domina las formas del teatro culto, sino que además posee una metodología que le permite exponerlas y parodiarlas” (Mauro, 2013, p. 17). En la conversación se ponen en juego algunos términos de estas teorías teatrales. Por ejemplo, la creación de la “máscara”, como algo absolutamente solemne y que no transmite expresividad; la necesidad de “exteriorizar” sentimientos; la formación *in extenso* en talleres que no tienen un objetivo concreto; la “memoria emotiva” para componer un borracho o bien el “ascetismo” como parte del método (casos en los que se aludía a las conocidas prácticas beodas del propio Olmedo). Evidentemente no interesaba ahondar en los fundamentos de las técnicas, sino simplemente realizar una chanza sobre los conceptos o ideas más difundidas. También aparece la

¹⁷⁰ Como un caso heterodoxo, vale recuperar el recorrido de Javier Portales. En su extensa carrera en teatro y televisión, conjugó producciones de neto corte industrial (por ejemplo, de reparto en películas de Palito Ortega para Argentina Sono Film, como *Un muchacho como yo* [Enrique Carreras, 1968], entre otras) con teatro de repertorio, de autores internacionales y en circuitos oficiales. Su estética actoral puede ser definida como una “poética de mezcla” por hacer uso de técnicas provenientes de diversos paradigmas actorales (Pellettieri, 2009).

burla a la declamación, que es uno de los recursos del actor popular, e incluso Olmedo y Portales ponen en práctica su propia manera de componer. Conversan asimismo sobre las obras de repertorio en las que sus personajes participaron. Cuando aparece el comentario sobre propuestas laborales, todo lo que refiere a la televisión o al cine comercial es despreciado activamente, desde la impostura.

Olmedo: Debería dedicarse a la comicidad.

Portales: No estoy en lo fácil, ni en lo chabacano.

Olmedo: No lo quise ofender.

En efecto, también hay en este diálogo una alusión a otro estereotipo, que es el que realizan del otro lado, los actores cultos: su propia caricatura.

En el cierre del sketch, aparece un productor, les da una indicación apresurada y entonces se revela el trabajo por el cual estaban esperando: siempre algún rol muy menor, ligado al más puro entretenimiento, para el cual estarían “sobrecalificados” y al que sin embargo se someten inmediatamente (sin conocer las condiciones de contratación, por ejemplo). El remate es rápido, apenas les da tiempo para ajustarse y encarnar ese rol.

En definitiva, los protagonistas de “Grotowski y Stanislavski” son actores frustrados, con pretensiones artísticas, pero atrapados dentro de las estructuras de la industria del entretenimiento, que es la única que les provee medios de sustento. De ello se desprende una reflexión sobre los límites de la labor artística en función de los sistemas que la contienen, el dilema entre deseos personales y las posibilidades reales de trabajo, y finalmente la tensión entre el campo intelectual y el del entretenimiento. Si bien se realiza a través de un mecanismo simple –el de la burla–,¹⁷¹ lo que el sketch sostiene sería aproximadamente lo siguiente: por más que se pretenda tener intereses artísticos y se aspire a otro modelo de expresión, las posibilidades de trabajar dentro de este campo son limitadas y escapan a nuestra voluntad individual. La reflexión no está orientada como un misil hacia los actores cultos –o al menos no solamente–, sino que compete también a los artistas del campo popular, puesto que estas ideas están sostenidas a partir del *cuerpo* de los actores. Como sostiene Karina Mauro: “el artista del espectáculo no es un sujeto que meramente *hace* algo con su cuerpo, sino que *es* su cuerpo. Existe por lo tanto una relación *material* con su producción” (2018, p. 116). Son ellos quienes al final de cada escena deben

¹⁷¹ La burla es “una de las formas más primitivas y populares del humor”, que consiste en “la imitación paródica de personas, costumbres, instituciones, valores, etc., convirtiéndolos en objeto de mofa” (Estebanéz Calderón, citado en Flores, 2014, p. 11). Se produce cuando un personaje o acontecimiento memorable o texto clásico aparece en un contexto ridículo.

someterse a las demandas de una industria dentro de la cual son piezas de encastre. De esta manera se problematiza la relación del trabajo con sus condiciones materiales de producción, implicando directamente el físico. Al tematizarlo de forma tan explícita, se asocia también a las labores plebeyas que se sostienen sobre el cuerpo de los sectores populares.

En “Grotowski y Stanislavski” hay una búsqueda específica por resolver con muy pocos elementos escenográficos (y de una calidad mediocre), una puesta en escena que acorrala a los personajes sobre un espacio pequeño y frontal (en este caso, la esquina donde ellos se sientan a esperar), que trabaja con un montaje mínimo y sostiene unos planos generales con encuadres más bien desprolijos, que solo buscan un registro de lo que está ocurriendo en la escena. Porque lo que finalmente importa –pareciera que quieren transmitir– es lo que ocurre en ese espacio de juego que generan estos actores al poner en relación sus cuerpos. Es decir, el remate podría ser distinto. El productor podría llamarlos, haber un corte y después reaparecer ellos en esa nueva situación dramática. Inclusive, el gag sería más efectivo por ese mismo efecto de montaje. Sin embargo, aquí se resuelve todo en un *continuum* espacio temporal y entonces es preciso entenderlo como una decisión que, aunque respondiera originalmente a necesidades de producción, hoy podemos leer como estética. Por lo tanto, a partir de esta resolución, allí se encuentran lo que definiría como “estética de lo berreta”. Esto se consolidaría en los años siguientes gracias a la dupla creativa compuesta por Alberto Olmedo y Hugo Sofovich. Hay una consciente explotación de unos pocos recursos –desde lo escenográfico hasta en el desarrollo argumental de los largometrajes y los sketches– que opera en este sentido. La fundamentación sería posiblemente la siguiente: “no hace falta más que un tipo que sepa hacer reír para ganar guita”.¹⁷² Quizás la diferencia entre Olmedo-Sofovich y otro tipo de producciones que podrían considerarse dentro de esta estética sea que ellos jugaban con este aspecto, se hacían cargo y lo evidenciaban, creando un sentido de enorme complicidad con los espectadores. Considero que esta correspondencia es fundamental para considerar a Alberto Olmedo como un exponente claro de la tradición del actor popular en la segunda mitad del siglo XX.

¹⁷² Sobre la relación de los personajes creados por el dúo, sugiere Becerra: “cada héroe pergueñado por Olmedo y su guionista Hugo Sofovich tenía que decir algo acerca de una economía argentina vista en un sentido amplio. Posiblemente no sea correcto hablar de los personajes de Olmedo como una galería de fenotipos sociales. Pero sus relaciones sufridas o distantes con el dinero y cierta estructura rudimentaria del poder, hicieron que el cómico –tal vez sin advertirlo– recorriera cada hito de su vida. La biografía de Olmedo es también, en muchos aspectos, una economía, un circuito prolongado y arduo que el Negrito rosarino recorrió como pudo. De cadete de verdulería a pope de uno de los negocios más grandes del país, Alberto Olmedo ha tenido intimidad con las formas más variadas de obtener dinero. Esas experiencias –como muchas otras que le han dado forma como sujeto– han atravesado su mundo privado y han podido situarse, aunque ya de otro modo, en el teatro, la televisión o el cine que produjo durante más de treinta y cinco años” (Becerra, 1997, p.123).

En suma, lo que resulta interesante de “Grotowski y Stanislavski” es que funciona como una interpelación al campo intelectual, pero también como una reflexión sobre el rol y las posibilidades de los actores del campo popular-masivo. Hay un trasfondo de solidaridad dentro del rubro teatral, entendiendo al actor como un trabajador que está sometido a condiciones externas que encuadran y limitan sus intereses y capacidades artísticas (aunque también funcionen como vehículo “necesario” que las posibilite). En definitiva, es una reflexión que les cabe a todos los actores y actrices, independientemente de su formación y de los espacios donde habitualmente trabajen.

La apoteosis del chanta

“Demoró treinta años, pero con *El manosanta está cargado* Alberto Olmedo encontró, al fin, el vehículo cinematográfico que mejor lo expresa. Era hora.”
(López, 1987)

En 1987, el chanta ya poseía un amplio recorrido que había trascendido la pantalla del cine y se encontraba consolidado en la televisión, encarnado en buena medida en el cuerpo de Olmedo y específicamente a través del Manosanta. De las siete temporadas que tuvo *No toca botón* (1981-1987), el Manosanta apareció por vez primera en 1986, es decir, hacia el final del ciclo. Su éxito fue tal que en 1987 ocupaba aproximadamente la mitad de la duración del programa¹⁷³ y en junio de ese mismo año se estrenó la película. Se trató de un acierto absoluto en términos de público: el personaje funcionaba muy bien. El sketch tenía una estructura laxa, de la misma forma que fue descrita para los casos anteriores, pero seguramente el momento más esperado era la entrada de la “bebota” (Adriana Brodsky) al grito de “Maestro, ¡cómo lo extrañé!”, que sucedía al final. Al comienzo, Beatriz Salomón recibía a los incautos pacientes (César Bertand, Alfonso Pícaro), que tenían múltiples y ridículos problemas, hasta que ingresaba Álvarez (Javier Portales). El dúo repetía siempre la misma dinámica: Portales como un hombre serio, imponiendo el orden, y Olmedo jugando, apostando a llevarlo por fuera de sus límites. Agotada esa instancia, el Manosanta excitado empezaba a preguntar por “la nena”. Al ingresar, ella le contaba una desventura con algún hombre y él le decía que estaba “muy cargada”, excusa que servía para manosearla y guiñar un ojo al espectador, en un primer plano que se convirtió en un ícono de la complicidad de Olmedo con su público. El tratamiento que proponía el Manosanta era

¹⁷³ De la hora y media que duraba *No toca botón*, el sketch transcurría durante unos cuarenta minutos y se insertaba en el medio del episodio.

siempre el mismo: llevarla “al fondo” (eufemismo para una relación sexual, con un consentimiento, al menos, dudoso), frente al –falso– desconcierto del padre, en una configuración evidentemente machista de la escena.

El largometraje *El Manosanta está cargado* (Hugo Sofovich, 1987) crea una historia en torno al personaje como “preámbulo” para disfrutar del exitoso sketch en el cine.

El manosanta, el curandero hacedor de los más increíbles milagros, el místico con poderes superiores, es un personaje del actor Alberto Olmedo de gran éxito en la televisión y dio lugar, incluso, en alguna oportunidad, a ciertas interpretaciones sagaces que aludían al impostor pseudo-brasileño llamado “pai”, como un tipo representativo del “chanta” porteño, del “piola”, que se las sabe todas (Quinziano, 1987).

El crítico Daniel López (2005b) sostenía que “aunque ciertamente se lo puede criticar por haber sido hecho con criterio televisivo, en él Sofovich se animó a lo más sensato que se podía hacer con el actor, esto es, ponerle una cámara delante y dejarlo moverse a su antojo” (p. 612). En este sentido, a la dupla Sofovich-Olmedo le caben méritos similares a la de Gilberto Martínez Solares y Tin Tan o a la de Cantinflas y Miguel Delgado en México. Estos directores conocían el valor de la performance de los cómicos y los dejaban desenvolverse libremente frente a las cámaras, logrando así sus mejores largometrajes.

En el comienzo de *El Manosanta...* Alberto, empleado de una empresa que instala instrumentos de seguridad, realiza mal una colocación. El dueño de la compañía es Álvarez (Javier Portales) y su hija, Adriana (Adriana Brodsky), quien tiene una relación sentimental con Alberto. Álvarez le concede una última oportunidad antes de echarlo, pidiéndole que coloque una caja fuerte *debajo* del cuadro (y no *detrás*, como correspondía). Así, cuando el jefe ve el trabajo terminado lo despide, a pesar de que sus instrucciones habían sido aplicadas minuciosamente. Entonces, Alberto desocupado comienza a deambular en busca de trabajo, ya que quiere mantener su relación con Adriana (para lo cual debe demostrar solvencia económica frente a su padre, tal como establece el modelo tradicional). Sin embargo, no consigue ningún puesto en lo suyo. Casualmente, escucha en el gimnasio que esperan una masajista y decide presentarse como tal. Para ello se disfraza, adelantando una de las operaciones que realizará más adelante.¹⁷⁴ Así

¹⁷⁴ Afirmaba una crítica: “Si la película está condenada al éxito es porque Alberto Olmedo se calza una peluca morena y ensortijada e interpreta a una masajista comiquísima, y porque se coloca otra aindiada con vincha y reitera el carácter del manosanta –un pai brasileño– gestado para la pantalla chica” (“El manosanta está cargado”, 1987).

realiza varios intentos,¹⁷⁵ hasta que su amigo César (César Bertrand) lo lleva a visitar a un *pai* super exitoso para ver si se le va la “mufa”.

En la tienda del *pai* Alberto se da cuenta rápidamente de que se trata de una puesta en escena precaria para convencer y motivar a personas desamparadas. El *pai* –“padre” en español, con reminiscencias religiosas– es un estafador disfrazado que se aprovecha de la desesperación de sus asistentes. En la tienda todo es berreta: desde la supuesta beneficiaria que aparece dos veces como víctima de males diferentes, hasta la alfombra del decorado que se levanta cuando los actores pasan por encima. A la falsedad de lo ficcionalizado se le sobreimprime lo ordinario de la producción del largometraje. Allí Alberto identifica la solución a su problema: imitar el modelo del *pai*. Ser espectador de esa representación le da la idea para “salir de pobre”. Es decir, que encuentra una “oportunidad” en términos de Michel de Certeau (1996). A partir de entonces, toma la decisión de convertirse en manosanta y hace uso de los recursos de los que dispone: su casa (heredada de su abuela), su amigo César y su mucama (Divina Gloria), que se mantiene firme en su puesto para cobrar lo que se le debe, a quienes convoca para la realización de una campaña publicitaria. Significativamente, en vez de desenmascarar al farsante, duplica la estafa, puesto que identifica un público incauto dispuesto a brindar su escaso dinero por soluciones mágicas.¹⁷⁶

Una vez armado su set, Alberto invita a César a conocerlo. Un paneo muestra un espacio estrafalario, caótico, repleto de baratijas de lo más diversas. Luces, candelabros, animales embalsamados, maquetas de un cacique y de una deidad precolombina, un peluche con forma de “emoticono” que abre y cierra la boca, un enano al que se le toca la cabeza y hace pis. Elementos “autóctonos” se mezclan en un mismo nivel y paisaje con barajitas importadas. No reina ningún criterio lógico o estético más que la acumulación. El amigo le pregunta: “Pero toda esta basura, ¿qué es?” “¿Cómo basura?! ¡Esto es Hollywood! ¿No es impactante todo esto?” responde Alberto risueño, en lo que debe entenderse como un chiste metatextual, ya que, como ocurría con el set del *pai*, todo es artificioso y vulgar de acuerdo con la estética de lo berreta que desplegaba

¹⁷⁵ Uno de los intentos consiste en ser jefe de compras de en una empresa, pero renuncia cuando se siente acosado por un compañero homosexual. Es una cita en clave paródica a *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1985) con uno de los protagonistas invitado, Arturo Bonín, quien interpreta el rol invertido en relación con el otro filme. Se trataba de la primera película que trataba el asunto del amor homosexual de manera sensible y sin clichés. Es llamativa esta incorporación, en un producto repleto de escenas de lo que hoy no podemos dejar de ver como violencia de género y también de una homofobia explícita.

¹⁷⁶ El sketch estaba inspirado en casos reales que aparecían en las noticias. También los curanderos habían sido objeto del acto “El sendero de Warren Sánchez” de Les Luthiers, incluido en su disco *Salmos sectarios* (1987) lo cual habla de la proliferación del fenómeno por aquel entonces. En las décadas posteriores esto se institucionalizó y transnacionalizó aún más fuertemente a través de lo que son prácticamente empresas dedicadas al rubro.

la dupla a cargo de la realización del filme. Se trata de una especie de ostentación de lo chabacano, de asumirse generando un producto que se pretende intrascendente, como si no existiera más allá del consumo inmediato. En esa acumulación excesiva, exuberante y vulgar, el espacio se erotiza y se vuelve centro de operaciones del Manosanta, convertido en un diablo desatado que se mueve por ansias sexuales. En el largometraje ya no hay lugar para las historias de los incautos clientes (como sí lo había en la televisión), en tanto se aprovecha la gran pantalla para la proliferación de escenas de tono subido.

Oscar Landi (1992) considera que Olmedo desarrollaba un “humor de la crisis”. Según este sociólogo,

El vínculo más fuerte que el cómico entablaba con el público se establecía (...) No (...) tanto en los contenidos manifiestos de lo que decía, sino en formas más complejas de significación que incluían componentes gestuales y que hablaban de cuestiones como las siguientes:

- Tener que resolver situaciones sobre la marcha y más bien sobrepasado por las circunstancias
- Sacar provecho de la incoherencia y la dispersión
- *Chantear* (sic)
- Parodiar la autoridad y la desgracia
- Desresponsabilizarse en ciertos momentos por lo que se hace (p. 28),

entre otras. Sobre el *Manosanta*, sostenía que “le daba una vuelta de tuerca a todo: la magia no es la última esperanza cuando la crisis nos saca a todos los pasamanos, sino un rebusque más” (*idem*). En el mismo sentido, Isidro Salzman (2003) describe la labor del cómico a partir de la idea de la “gozosa infelicidad”: “Porque su propuesta implicaba, al mismo tiempo, una mostración descarnada de la incapacidad para llegar al éxito y una fuerza interior que lo impulsaba a superar esa condición, sea a través de la resolución personal, sea a través del sueño” (p. 156). La imaginación y la ficcionalización como estrategias lúdicas son algunas claves en la relación de los personajes de Olmedo y su público.

Debido a la necesidad del largometraje de contar una historia que dure una hora y media, la película muestra lo que queda por fuera del sketch televisivo: cómo y por qué Alberto llega a convertirse en Manosanta. Aquí se agregan algunas características que ligan especialmente a este personaje con el chanta. Por un lado, la idea de que el Manosanta consiste en un “rebusque” para aprovechar una oportunidad. Quien lo hace es un sujeto desempleado, que encuentra en las penurias y la ingenuidad de los demás un espacio propicio para llevar adelante un negocio. Asimismo, no resulta original, sino que se basa un *pai* a quien vio realizar el mismo tipo de estafa:

podríamos decir que se trata de una versión actualizada del “cuento del tío”. De esta manera, también opera develando de forma paródica ese accionar. Finalmente, todo el fraude se sostiene sobre la organización de una puesta en escena que se construye como un dispositivo en el que intervienen otros personajes, en un espacio y tiempos determinados. La asociación con su exjefe y actual suegro funciona para potenciar ambos negocios. La empresa finalmente es “Seguridad Álvarez & Capelletti S.A.”, mientras que Álvarez se suma como un nuevo *pai*. Pareciera que ninguna de las dos actividades comerciales es suficiente en sí misma y, además, que pueden convivir los negocios legales con otros espurios.¹⁷⁷ Una paradoja más puede leerse en el hecho de que mientras en una empresa se dediquen a ofrecer insumos para proteger los valores particulares, en la otra se apropien de ellos a cambio de falsas promesas. Hay en esta construcción una visión política que anuda familia, negocios y trampa, durante los años siguientes a la instauración del neoliberalismo.

El hecho de que el *Manosanta* se configure sobre una actuación que es siempre burda, desprolija y evidente, en la cual el propio Olmedo podía exhibir su performance desbordada, se vincula con lo planteado al inicio del análisis de este caso: la hipótesis de que el chanta se emparenta con su figura de manera cabal, como algo que lo trasciende y atraviesa a todos los personajes. Azarosamente o no, el último personaje significativo de su carrera fue el *Manosanta*. De su etapa de madurez, fue el único en ameritar un largometraje.¹⁷⁸ Sin innovaciones en el plano estético, *El manosanta está cargado* organizó los elementos televisivos de manera diferente, pero encadenados en función del momento de mayor esplendor del personaje. Nada debía ser modificado sustancialmente para que funcionase en el tránsito de un medio a otro. En definitiva, la película quedó como testimonio bastante fiel de lo que sucedía en la televisión y del apogeo de Olmedo, poco tiempo antes de su imprevista muerte.

Ricardito: el set en contrapicado

Ricardo Darín se crio en una familia de actores que trabajaban fundamentalmente en radio y televisión; su aprendizaje del oficio fue enteramente intuitivo y no formal. Ambos factores lo

¹⁷⁷ Pagnoni Berns (2016) observa una diferencia en la configuración del trabajo en las películas del dúo Olmedo-Porcel dirigidas por Cahen Salaberry y las de Sofovich. Mientras que en las primeras el espacio laboral es un ámbito del cual se busca escapar, pero que se respeta como tal, en las segundas la alternativa aparece dentro del mismo espacio, en la medida en que los personajes incorporan humor absurdo para violar las reglas del espacio laboral (por ejemplo, en *A los cirujanos se les va la mano*). “El dúo evita el tedio y la alienación del trabajo introduciendo juego humorístico” (p. 142).

¹⁷⁸ El otro largometraje dedicado a un personaje suyo fue *Las aventuras del Capitán Piluso...*, que respondía a la lógica comercial de los productos destinados a las infancias.

acercan a la tradición del actor nacional. Hijo de Ricardo Darín y Renée Roxana, tuvo su primera aparición en televisión a los tres años en *Soledad Monsalvo* (Canal 13, 1960),¹⁷⁹ aunque empezó a trabajar unos años más tarde como niño-actor en *La pandilla del tranvía* (Canal 9) y *Testimonios de hoy... Autores argentinos* (Canal 7).¹⁸⁰ Allí aprendió el oficio por observación, imitación y recreación. Conoce ese mundo muy bien porque lo frecuenta desde su primera infancia: hoy diríamos que fue un “nativo televisivo”.

Vi grandes actores a los que les costó muchísimo adaptarse a lo que era el sistema televisivo. Que hoy es rapidísimo y perverso, pero que en aquella época era una tortura porque nadie sabía bien de qué se trataba. Y yo [vi eso] desde un ángulo privilegiadísimo porque era muy chico. Las primeras impresiones que me quedaron era verlos sufrir, verlos parir en una situación en la que lo que se pretendía era exactamente todo lo contrario: preservar la naturalidad, la espontaneidad, la frescura se hacía realmente muy difícil (Cacace y Couceyro, 2014).

Con esos ojos de niño, Ricardo Darín identificaba las múltiples dificultades que tenían los actores para adaptarse a ese nuevo medio, así como también aprendía rápidamente su funcionamiento. Este posiblemente sea el insumo clave de su formación, ya que gracias a ello lograría lo que él denomina el mayor objetivo de un actor: la “naturalidad”, esto es, que la acción y los diálogos fluyan como si no fueran actuados. Por supuesto, alcanzar ese estado implica una técnica. En el caso de Darín, constituye en el conocimiento claro de los recursos de la puesta en escena en el medio que corresponda (televisión, cine o teatro). Comprender cuál es la función de cada uno de los elementos presentes en el set de rodaje o grabación es esencial para incorporarlo a su performance y entonces interpretar el papel. Esto habla de un actor consciente del entorno, que necesita conocer el dispositivo dentro del cual se inscribe su labor. Como describe María Iribarren (2005), Darín es un intérprete que se distingue de otros grandes actores de cine porque no utiliza sus recursos habituales. Es decir, no “compone” personajes en el sentido de la construcción “artificial” que implica la observación e imitación del gesto, sino que su cuerpo está más bien al servicio de la maquinaria de la puesta en escena, dependiendo del medio que lo convoque.

Catalogado como “galán”¹⁸¹ durante su juventud, Darín desarrolló una primera parte de su carrera en telenovelas. En cine, participó de una exitosa zaga: “las del amor”.¹⁸² Entre 1979

¹⁷⁹ Al menos, de las que se contabilizan en su filmografía. El actor afirma que su primera presentación en televisión fue en 1957, a los tres meses de edad, en brazos de su madre (Cacace y Couceyro, 2014).

¹⁸⁰ En el episodio “La carta”, escrito por Agustín Cuzzani.

¹⁸¹ Por aquel entonces, Raúl Taibo y Carlos Calvo también ingresaban dentro de este grupo.

¹⁸² *La carpa del amor* (Julio Porter, 1979), *La playa del amor* (Adolfo Aristarain, 1979), *Los éxitos del amor* (Fernando Siro, 1979), *La discoteca del amor* (Adolfo Aristarain, 1980).

y 1980 se produjeron cuatro filmes de esa serie, que se dedicaban a mostrar la belleza pero también los peligros de la juventud (durante la dictadura cívico-militar) e incluían números musicales de los artistas en boga. En la misma línea se encontraban *Juventud sin barreras* (Juan Bautista Maggipinto, 1979)¹⁸³ y *La canción de Buenos Aires* (Fernando Siro, 1980). Se trataba de filmes que optaban por una lógica coral –aunque hubiese alguna historia principal– y sin dudas algunos artistas sacaron mayor provecho que otros de esa copiosa producción. Evidentemente, las participaciones de Ricardo Darín se destacaban por su calidad interpretativa frente al resto del elenco y nutrieron su popularidad rápida y efectivamente. En la década de los ochenta el actor continuó con su cuantiosa carrera televisiva y se desarrolló en roles que implicaban otros desafíos, como el unitario *Nosotros y los miedos* (Diana Álvarez, Canal 9), ciclo que produjo un impacto importante durante el anteúltimo año de la dictadura, con temas novedosos y tratamientos comprometidos dentro del panorama de la televisión local.¹⁸⁴ También en cine Darín amplió su rango, participando en otro tipo de películas como *La rosales* (David Lipszyc, 1984) y *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987), donde ya tuvo un protagónico pleno. En paralelo, desarrollaba una carrera teatral,¹⁸⁵ incluso desde la dirección.

Su popularidad creciente, intensificada hacia fines de los años setenta, consistía en la conjunción de sus múltiples participaciones en las pantallas. Sin embargo, otro hecho importante ocurrió en su vida en 1978, en consonancia con las películas “del amor”: comenzó su extensa y conocida relación con la diva mayor Susana Giménez. Sin dudas, esto abonó su fama de “ganador” (en sintonía con su rol de galán), ya que de alguna manera corroboraba la idea de que un joven apuesto, pero sobre todo “canchero”, “hábil”, confiado en sí mismo, podía alcanzar la fantasía de muchos. Recordemos que en 1980 el programa *Alberto y Susana* jugaba con la idea de un amor interclasista entre los dos protagonistas y ubicaba a Olmedo en el lugar del fan, que se acostaba mirando el póster de Giménez colgado en la puerta de su habitación. Ricardito estaba, por entonces, ocupando ese lugar ansiado al punto de ser ficcionalizado en la pantalla. La

¹⁸³ En *Juventud sin barreras* (Ricardo Montes [Juan Bautista Maggipinto], 1980), Darín aparece con cartel francés dentro del reparto.

¹⁸⁴ El ciclo se transmitía los martes de 20:30 a 22hs. Los libretos estaban a cargo de Juan Carlos Cernadas Lamadrid, Esteban Peláez, Jorge Maestro, Osvaldo Dragún (con seudónimo porque estaba proscrito) y Aída Bortnik, entre otros. Tuvieron problemas constantes de censura, pero el apoyo de la prensa y el público los mantuvo al aire (Ulanovsky et al., 1999b).

¹⁸⁵ Su carrera teatral es menos copiosa aunque continua y posee hitos destacables. A la vez, vale mencionar que se vincula al teatro dramático y, la mayoría de las veces, de autores extranjeros. El primer papel que representó fue en *Recuerdo del viejo Buenos Aires* (Kico Hernández, 1968), a sus diez años. En repetidas ocasiones comenzó la temporada en Mar del Plata y la continuó en Buenos Aires. Este fue el caso de *Taxi* (1985, autor: Ray Cooney, dir. Carlos Moreno) y también de *Pájaros in the nait* (1991), una comedia paródica del género de terror, con Leonardo Sbaraglia y Diego Torres como protagonistas (Granado, 1991). Entre 1986 y 1987 coprotagonizó junto a Arturo Puig y Susana Giménez el musical de Broadway *Sugar* (dir. Marcelo Ferreyra, autor: Peter Stone), producido por la diva: una apuesta heterodoxa. Aunque, sin dudas, el hecho teatral más significativo de su carrera fue *Art*.

historia de amor que protagonizaron Darín y Susana durante nueve años sigue siendo una referencia hasta la actualidad. La manera elegante y amistosa en la que se separaron, tras lo cual Darín conformó su familia, también.

En función de este recorrido, dos papeles se pueden identificar como nucleares en su carrera en la medida en que adquirieron independencia de los textos que los contenían, se adhirieron fuertemente a la interpretación que produjo Darín y dejaron asentados un tipo, frases y escenas en la memoria popular. Me refiero al “Chiqui Fornari”, en la telecomedia *Mi cuñado* (1993-1996), y a Marcos, en *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000). Si el primero constituyó un momento de consolidación de su *ars poetica* y apuntaló su lugar como actor principal en la pantalla televisiva local, el segundo le permitió realizar una transición a la vez que un salto hacia una carrera cinematográfica desligada del estereotipo con el que había coqueteado hasta entonces. Entre ambos roles, fue clave su éxito en la calle Corrientes con *Art* (1998-2002)¹⁸⁶ y el antecedente de *Perdido por perdido* (Alberto Lecchi, 1993). De esta manera, Darín llegaba a instalarse en una plataforma de producción transnacional con un historial sólido y flexible en todos los medios, a la vez que con reconocimiento del público y la crítica. A partir de entonces, Darín se dedicó fundamentalmente al cine. Se consagró como una estrella de corte internacional con una densidad que hacía tiempo no se conocía en el firmamento local.

Ahora bien, ¿qué tenían en común “el Chiqui” (*Mi cuñado*) y Marcos (*Nueve reinas*)? Los dos eran chantas. Con rasgos bien distintos (el primero mucho más simpático y seductor, con el arrojo de la juventud; el segundo, desgastado por la vida y con un conocimiento muy preciso del mundo de la estafa), ambos representan el tipo medio que no quiere trabajar e intenta salvarse convenciendo al universo de incautos que lo rodea. Son sujetos que se identifican fuertemente con el espacio ciudadano, particularmente con la ciudad de Buenos Aires. Entonces, la figura del chanta en sus aspectos más afables y menos dañinos para la convivencia general se vincula con la construcción de su estrellato televisivo y la primera etapa de su carrera, consolidada con el enorme éxito de *Mi cuñado*, donde este personaje alcanza el *summum*. Sin embargo, a partir de su afianzamiento como estrella cinematográfica internacional y su alejamiento de la televisión, Darín se inclina por una variedad de roles que excluyen al chanta. Es posible que, con conciencia de los estereotipos que se fundan en lo audiovisual, haya decidido dejar a un lado este tipo que

¹⁸⁶ La obra que la francesa Yasmina Reza escribió en 1994 tuvo su versión vernácula en 1998, en una versión a cargo de Federico González Del Pino y Fernando Masllorens, dirigida por el inglés Mick Gordon. La compañía realizó una gira por el país y, tras un cambio en el elenco –Luis Brandoni por Oscar Martínez–, la obra se estrenó en España en 2003, aprovechando el boom de Darín por aquellos pagos. Luego tuvo reposiciones en Mar del Plata y Buenos Aires en 2008 y 2010. En 2021 se montó una nueva puesta, dirigida por Ricardo Darín y Germán Palacios, dos de los protagonistas de la primera versión (Lladós, 2021).

puede ser comprendido de cierta manera dentro de los confines de la república, pero que solo serviría como una estigmatización de lo “argentino” hacia el exterior.

En el año 2002, durante su auge cinematográfico, así lo describían en una nota para la revista dominical del diario *La Nación*: “[Darín] No quiere parecer el dueño de la lujosa suite de hotel donde transcurre la sesión, sino una modalidad del personaje que mejor le calza: *el pícaro que llegó allí por astucia, con las tretas del débil antes que con las armas del poderoso*” (Saavedra, 2002, el subrayado es propio). La imagen del actor todavía permanecía asociada al estereotipo con el que había juguetado hasta entonces, pero que ya empezaba a dejar como una rémora de sus años mozos.

El chanta favorito

El atractivo de Darín se apoya en su –aparente– simplicidad. Él representa al “chico de al lado” (Garavelli, 2013) y, de esta manera, logró establecer una familiaridad para con los espectadores en los muy diversos roles que encarnó. El joven Darín exhibía liviandad y cierta ligereza en sus personajes, posiblemente por su modo de interpretar: mientras que en otros actores el peso del guion detrás de cada parlamento aparece subrayado por un gesto, una pausa o una entonación extras, Darín logra sortear ese obstáculo con genuina sencillez. Sus personajes, entonces, utilizaban eso a su favor para resolver sus conflictos cotidianos. También ostentaba una seguridad en sí mismo (quizá ligada a su aura de “galancito”, apodo ganado más por su juventud que por los roles que le cupo interpretar). De hecho, cuando se refería a su papel en *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999) –una de las obras que forman parte del pasaje entre una etapa y otra–, afirmaba: “no es el prototipo con el cual podían identificarme los directores. En este caso, hablo de un personaje con grandes contradicciones, desorientado, que comete errores. En suma, representativo de una mayoría de argentinos” (Darín, 2005, p. 34). De esta forma, Darín reconocía un contraste con el estereotipo que personificaba: un tipo canchero, ganador, piola. En cambio, el actor maduro elige roles tal vez más complejos, propios del drama. Se aleja así de la comedia ligera, como también de los tiempos televisivos. Abordaré este asunto en el siguiente apartado.

Como planteé antes, durante la primera parte de su carrera la construcción de su estrellato se asocia en buena medida a la idea de un joven canchero y seductor, que puede utilizar esas “artes” para su supervivencia cotidiana. En 1983, Darín protagonizó la serie televisiva *Mi chanta favorito* (canal 13), escrita y dirigida por Hugo Moser. En ese ciclo “Moser apela a lo que mejor sabe hacer: costumbrismo político con apuntes de actualidad, sirviéndose risueñamente del enfrentamiento de una familia peronista con otra de signo contrario” (Ulanovsky et al, 1999b, p.

421).¹⁸⁷ La equiparación entre el chanta del título y el actor protagonista es, lógicamente, inmediata. Ese mismo año también participa de la película *El desquite* (Juan Carlos Desanzo, 1983) y del ciclo de unitarios con elenco rotativos *Compromiso* (Rodolfo Hoppe, Canal 13).¹⁸⁸ Esa exposición lo lleva a aparecer entre las figuras destacadas del año en la portada de una de las principales revistas dedicadas a las celebridades, elegido porque “dejó su viejo rol de galancito para convertirse en actor de nivel” (“Los personajes del ‘83”, 1983) a través de su participación en estos productos. Si bien durante su copiosa carrera Darín ya venía demostrado el abanico dramático que dominaba, en el imaginario colectivo se lo seguía asociando a la imagen del “galancito”, que entonces ya era más bien “un ganador”.

Pero es en 1993 cuando protagoniza la serie televisiva que es cumbre en su carrera, la última de esta etapa y previa al viraje que señalé al comienzo. *Mi cuñado* (Carlos Berterrix, Canal 11) fue un ciclo televisivo de enorme éxito. Se trató de una *remake* de Oscar Viale sobre el programa que él mismo había escrito en 1976 y que, en aquel entonces, habían protagonizado Osvaldo Miranda y Ernesto Bianco (Canal 13).¹⁸⁹ Cuando en agosto de 1994 falleció el autor, quedaron a cargo de los guiones Ricardo Talesnik y Ricardo Rodríguez. Con algunas adaptaciones argumentales, se extendió por cuatro temporadas en un formato que varió entre la telecomedia al mediodía y la frecuencia semanal nocturna, ocupando los horarios más importantes para la audiencia. No solo fue exitosa durante los años que se transmitió por Telefé, sino que se repuso al terminar la última temporada y nuevamente en su vigésimo aniversario, a pesar de los reparos de sus actores.¹⁹⁰ Actualmente, está disponible de forma completa en la página web de Telefé.

La principal atracción de *Mi cuñado* consistía en la sinergia entre los dos protagonistas: Roberto y “el” Chiqui, lo que es equivalente a decir, Brandoni y Darín. La poética actoral de Brandoni, tal como propone Martín Rodríguez (2003), es un trabajo de mezcla, que incorpora recursos del actor popular sobre una formación académica. Ello, sumado a la autoría original de Oscar Viale y su continuación por Talesnik, dos autores que desarrollaron sus obras dentro del realismo reflexivo de intertexto sainetero, orientó el programa hacia los recursos de esta poética.

¹⁸⁷ Lamentablemente para esta tesis, no hay registros audiovisuales disponibles de este programa.

¹⁸⁸ Se trató de una nueva propuesta en la línea de *Nosotros y los miedos*, pero con “libros mucho más jugados de Juan Carlos Lamadrid y Ricardo Halac” (Ulanovsky et al., 1999b, p. 422).

¹⁸⁹ El título de esta primera versión era *Mi cuñado y yo*.

¹⁹⁰ Darín expresó su desacuerdo públicamente, porque consideraba que podía resultar anacrónica. En esa misma nota, también declaró que “hubiera preferido que no lo repusieran porque ese programa significó mucho para mí. Dejé la piel trabajando ahí y no quiero que quede una imagen distorsionada” (“El enojo de Ricardo Darín”, 2012). La reposición veraniega no tuvo buen alcance y fue levantada. Sin embargo, las vistas en Youtube no eran despreciables: cada capítulo superaba, en general, las 10.000 visualizaciones. En la actualidad, se puede ver en la web del canal únicamente.

Así, añadieron algunos elementos “extraños” al costumbrismo generalizado en las telecomedias, que enlazaban el ciclo con otro tipo de producciones. Cierta mítica popular subrayada en el uso de refranes y vocablos del lunfardo, en los retrucos entre los cuñados, en escenas de la astucia plebeya, era incorporada y celebrada. Posiblemente el éxito de la tira haya estado relacionado en buena medida con esta síntesis que proponían sus autores y que interpretaban bien sus protagonistas.

En *Mi cuñado*, Roberto Cantalapiedra (Luis Brandoni) es un profesional con un buen pasar económico, casado con Andrea Fornari (Patricia Viggiano) y padre de dos hijos: Lili (Cecilia Dopazo), hija de su anterior matrimonio, y Ulises (Leonardo Javier Vilches). A ese panorama general se suma su cuñado: Federico “el Chiqui” Fornari (Ricardo Darín). Él no posee ninguna ocupación constante y vive en la casa de su hermana, lo cual produce una furia constante en Roberto, para quien es un vago que vive a costa suya. La secuencia de títulos de la primera temporada jugaba paródicamente con la idea de una telenovela romántica. Acompañadas del bolero “Un compromiso” –en la versión del cubano Antonio Machín– se sucedían una serie de imágenes de Roberto y Chiqui que reconstruían un supuesto trayecto romántico, de amor a primera vista, pero también de disputa.

Roberto Cantalapiedra es un profesional con una oficina bien montada, que se dedica a “hacer negocios”. Si es abogado, contador o escribano –por suponer algunas opciones–, queda en la imaginación de los espectadores. Eso sí, los negocios son “por derecha” (es decir, legales), lo cual es recriminado por su cuñado, quien no tendría tapujos en montar alguna empresa espuria en caso de que fuese rentable. A pesar de la insistencia en su rectitud y en el hecho de ser un hombre dedicado al trabajo, no deja de ser significativo que no se explicita cuál es el origen de su fortuna. Los negocios son negocios y un aura de misterio los rodea. Hay una desmaterialización del origen de la riqueza personal, en una lógica similar a la que transitó el cine argentino en los años cuarenta con el aburguesamiento de sus escenarios y personajes.¹⁹¹ En *Mi cuñado*, Roberto posee un patrimonio acotado pero valioso (una hermosa casa en un barrio residencial de la ciudad de Buenos Aires, un auto moderno que le costó comprar) y su hijo menor asiste a la escuela pública. Se representan en ese esquema los que solían ser por entonces los principales valores de la clase media urbana. La telecomedia se asentaba sobre el esquema tradicional y hegemónico de familia, que en el cine se remonta hasta *Los tres berretines* o *Así es la vida*, y que había tenido ciclos célebres como *Los Pérez García* (en radio El Mundo, entre 1942 y 1967)

¹⁹¹ Mientras que en la primera década del sonoro se conocía cuál era la fuente de ingresos de los protagonistas (una ferretería en *Los tres berretines* [Equipo Lumiton, 1933], los bienes raíces en *Así es la vida* [Francisco Mugica, 1939]), en la segunda, las casas lujosas y las oficinas sin carácter definido se multiplican (*Soñar no cuesta nada* [Luis César Amadori, 1941], entre otras).

y *Los Campanelli* (en televisión, los domingos entre 1969 y 1974, Canal 13 y Canal 11). Sin embargo, en el caso de *Mi cuñado*, a la representación de una familia blanca nuclear, se añade la presencia del cuñado chanta y de Sinistri (Osvaldo Santoro), el cliente y aspirante a socio: indicios del empobrecimiento que la clase media transitaba durante el menemismo. “Como todo gran cambio, el que se consolidó en la década del ’90 ofreció a muchos oportunidades para el enriquecimiento. La contracara de los ‘nuevos pobres’ fueron en esta época ‘los que ganaron’” (Adamovsky, 2015, p. 429). Esos ganadores se encontraban mayoritariamente en el mundo financiero, la importación, la publicidad y la moda. Por eso Sinistri realiza tentativas en ese sentido, algunas de las cuales entusiasman al Chiqui.

El actor que encarna a Cantalapiedra, Luis Brandoni, se formó en el conservatorio nacional, bajo el paradigma de la “dicción interpretativa”, sumado a algunas técnicas modernas que empezaban a llegar a Buenos Aires hacia los años sesenta. Sin embargo, la fascinación por actores populares como Luis Arata, Mario Fortuna, Olinda Bozán o Tita Merello, conocidos tanto a través del teatro y del cine desde su infancia, resultó un elemento clave en sus elecciones artísticas. Explica Martín Rodríguez (2003) que Brandoni logró fortalecer su carrera cuando, después de una primera etapa en la que interpretó obras argentinas y extranjeras, decidió volcarse enteramente al teatro nacional: “advirtió la evolución del realismo reflexivo hacia su segunda fase y comprendió que contaba con las condiciones para convertirse en un actor emblemático de esa fase, en especial del realismo reflexivo de intertexto sainetero” (p. 163). En los años setenta estrenó obras de Oscar Viale, Jacobo Langsner, Ricardo Halac, Roberto Cossa. Fue entonces cuando estableció relación con el autor de *Mi cuñado*. El guion de la segunda versión se ajusta al estilo de su intérprete principal, quien utiliza todos los recursos del actor popular (excepto la morcilla [Rodríguez, *ídem*]). Brandoni en tanto centro de la escena precisa de un *partenaire* y en ese punto es donde Ricardo Darín se ajusta a la poética del libreto y de su coprotagonista. Así, acrecienta sus herramientas compositivas al agregar el retruécano y sumarse a los apartes,¹⁹² recursos propios del actor popular. Sin embargo, mientras que los de Roberto son a cámara, estableciendo una relación directa con el público, los de Chiqui son frente a un espejo, a modo de confidencia. La forma de incorporar esos instrumentos que escapan al costumbrismo de las telecomedias es distinta en cada caso y se ajusta a los estilos de cada comediante. No obstante, lo destacable es cómo Darín añade procedimientos del actor popular en su interpretación para fortalecer la dupla con Brandoni. Y ese mismo acto produce una sinergia en

¹⁹² Se trataba de un recurso un tanto disruptivo dentro de la ficción televisiva, en la medida en que se rompía la cuarta pared, aunque se encontraba altamente codificado en el teatro popular. Un momento similar producía Olmedo cuando miraba a cámara como el Manosanta.

la cual su texto estrella se ve vigorizado en tanto potencia sus cualidades más afables y saca rédito de la sintonía que establece con el público.

En este sentido, componer un “chanta” le facilita este proceso. Chiqui es un joven treinteañero guapo, que viste a la moda, simpático y seductor. Pero su cualidad más atractiva es, sin dudas, la seguridad en sí mismo. Su manera de apostarse –apoyándose sobre un lado del cuerpo, con las manos en los bolsillos y una media sonrisa pícaro– es su marca registrada. Siempre está de buen semblante. Su forma de hablar es veloz: él es un producto urbano. Esa característica es clave para “chamuyar” y también un insumo para la comedia, ya que eventualmente algunos momentos con su cuñado incluyen *overlapping* (el ligero solapamiento de los diálogos, generalmente en escenas de discusión que precisan agilidad en las respuestas, lo que produce un efecto cómico). Chiqui no posee ninguna ocupación fija. Colabora en la organización familiar, se ocupa de los sobrinos e intenta auxiliar con los negocios a su cuñado. A veces organiza sus propios emprendimientos a partir de oportunidades que se le aparecen, aunque no es su principal preocupación. En cambio, su debilidad por las mujeres suele guiar su acción: es enamoradizo. Su apodo, lejos de menoscabar su confianza, es indicador del afecto que le tienen los demás. El diminutivo, además, se vincula con el rol de “galancito” con el que se asociaba al actor. La clave radica en que Darín logra componer un personaje con matices, sensible frente a sus afectos y cuya fragilidad se ve expresada en las relaciones amorosas que realmente le interesan. Sus aspectos negativos se compensan con su bonhomía. De este modo, presenta un chanta muy simpático, en el que prevalecen sus aptitudes y no sus falencias. El cariño y la consideración por parte de su hermana y de Emilia (Nelly Prono), la empleada doméstica que es “su segunda madre”, son claves a la hora de perdonar sus andanzas.¹⁹³

Entre ambos personajes funciona como un vértice Sinistri. Él es un potencial cliente o socio de Cantalapiedra, lo cual nunca termina de quedar del todo claro justamente porque no se explicita la profesión de Roberto. En cada capítulo, Sinistri se acerca a la oficina para ofrecer auspiciosos negocios a Cantalapiedra, quien lo recibe religiosamente solo para echarlo.¹⁹⁴ En cambio, cuando Chiqui reemplaza a su cuñado en la oficina (con unos anteojos negros que son prueba de su disposición a las transacciones turbias) se entusiasma con las propuestas. Paulatinamente, Sinistri formula un triángulo con ambos cuñados. De la misma manera que ocurría en los productos de Viale y Talesnik en los ochenta, los nombres de los personajes –con resonancias

¹⁹³ Ellas son quienes le admiten todas las trapisondas a Chiqui y lo cubren de los posibles enojos del cuñado. Esta anuencia de los personajes femeninos es frecuente, como he señalado desde el primer capítulo. Un caso similar es el de *La Nona* (Héctor Olivera, 1979), basada en la obra de Roberto Cossa, donde Chicho también es un chanta sostenido por el cariño de su tía.

¹⁹⁴ Esa cotidianeidad deriva en una historia romántica con la secretaria de Cantalapiedra. En la segunda temporada, las escenas de Sinistri ya no son sobre negocios, sino de dilemas amorosos con Corina (Henny Trailes).

italianas o españolas— son significativos en relación a su carácter.¹⁹⁵ Aquí Sinistri es el emprendedor siempre entusiasmado con alguna nueva empresa, una oportunidad que se aparece como la posibilidad de ganar mucho dinero de forma fácil. Estos emprendimientos recuerdan mucho a los de *El Gordo Villanueva* en la década de los cuarenta, aunque en *Mi cuñado* también se asocian a los productos inocuos que llegan gracias a la importación desenfrenada, síntoma del neoliberalismo. Pompas de algodón para calmar el hambre, lencería comestible, relojes descartables, billetes falsos: todas iniciativas que se aprovechan de los vacíos legales o se encuentran del lado ilegal de los negocios, en el marco del modelo basado en la apertura y desregulación económica (Cerrutti y Grimson, 2004).

La relación entre los cuñados termina operando como una productiva sociedad en la cual ambas partes se ven beneficiadas. En la última temporada, no solo son cuñados sino también yerno y suegro, porque Chiqui y Lili tienen un hijo (consumando una relación que había sido insinuada desde el inicio). La dinámica tensional entre los protagonistas funciona porque en la contraposición entre los caracteres de uno (juicioso, severo, ajustado a las normas) y otro (seductor, jovial, dispuesto a la iniciativa arriesgada) logra una armonía familiar, como si una parte necesitara de la otra para mantener el equilibrio (de manera similar al cierre de *El manosanta está cargado*). Los negocios y la familia se retroalimentan a pesar de las diferencias de carácter y las distancias en la visión de mundo. Volveré sobre este aspecto en el próximo capítulo.

Ricardo Darín, o un argentino cualquiera

En función de lo planteado hasta aquí, podemos afirmar que la carrera artística de Darín es pasible de dividirse prolijamente entre los dos siglos. Mientras que en el siglo XX la televisión fue el ámbito privilegiado para su desarrollo, a partir del año 2000 se dedicó al cine de manera prácticamente exclusiva. Su copiosa carrera televisiva dio paso a una variopinta oferta cinematográfica. Si bien había trabajado en cine desde su adolescencia en papeles de diversa envergadura (su primera participación fue en *He nacido en la ribera*, Catrano Catrani, 1972), es recién en la década de los noventa cuando consigue protagónicos relevantes. El binomio 1999-2001 es sin dudas el que marca un punto de giro en su carrera. Asimismo, coincide con su mayor éxito teatral, *Art*, lo cual le otorgó también legitimidad artística en el ámbito de las tablas.¹⁹⁶ *El faro* (Eduardo Mignona, 1998), *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999),

¹⁹⁵ Como ocurre, por ejemplo, en *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982).

¹⁹⁶ Vale señalar que en teatro la mayoría de las obras (y las más significativas) que realizó fueron de autores extranjeros. En ese sentido, se diferencia de las opciones de Luis Brandoni, por ejemplo, como señalé en el apartado anterior.

Nueve reinas, *La fuga* (Eduardo Mignona, 2001) y *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) se aglomeran y –cada una en distinta medida– colaboran en provocar este giro y su proyección internacional, especialmente en España. Allí se convierte en “la” estrella latinoamericana. Clara Garavelli (2013) explica esto por varios motivos, entre los cuales hay un suceso en buena medida azaroso que facilitó su publicidad en aquel país: entre agosto de 2001 y noviembre de 2002 se exhibieron cinco largometrajes protagonizados por él,¹⁹⁷ lo cual le dio una visibilidad fuera de serie. El propio actor añade otra razón importante: “no conocen mi pasado y creen que yo nací haciendo cosas que estaban bien hechas. Porque las películas que empezaron a llegar a España forman parte de la época en que empecé a hacer películas que estaban mejor paradas” (Pigna, 2011). Los espectadores españoles también ignoran la vida pública de Darín, a quien conocen principalmente gracias a buenos productos cinematográficos que compendian una diversidad de personajes y opciones narrativas.

En ese proceso de tránsito definitivo entre un medio y otro hay también una transformación en su texto estrella. Una maduración que va desde el Darín joven y galán al actor consagrado en cine y el hombre adulto. El tipo que compuso desde su temprana juventud hasta entrados sus treinta –un varón enérgico y seductor, canchero y sensible, que se llevaba todo por delante–, llegando a sus cuarenta años (que coinciden con los últimos del siglo XX) varía hacia otro tipo de personajes. Así pone el cuerpo a hombres más serios, afianzados en los problemas cotidianos, con ciertas ambiciones y preocupaciones respecto de su futuro y, también, del bien común. Pareciera que el hombre maduro ya no puede admitir ciertas perspicacias que el joven llevaba a cabo.¹⁹⁸ A partir de entonces, es posible observar cómo cambia su semblante incluso en las comedias, donde sus personajes adquieren otra profundidad, alejada de la liviandad de sus años mozos. En 1996, cuando culminaba el ciclo de *Mi cuñado*, declaraba:

Soy un amante de las comedias, si son buenas, y ahora me pasa que leo comedias y no me entusiasman. El género dramático es una situación que yo no había vivido y que es modificadora. Encontré un canal de expresión que tiene mucho más que ver con la realidad. Se parece mucho más a la vida que la comedia (Freire, 1996).

Desde entonces solo volvió a protagonizar una serie televisiva: *La mujer del presidente* (Eduardo Ripari, Canal 11, 1999), con una trama dramática y de corte policial. Luego tuvo par-

¹⁹⁷ Las recién nombradas con excepción de *El faro*, a las que se suma *Samy y yo* (Eduardo Milewicz, 2001).

¹⁹⁸ Esta percepción se corrobora en algunas declaraciones del propio actor: “si hay algo que no necesito contribuir a reforzar es la idea equivocada de que este país es una gran bolsa de delincuentes” (Saavedra, 2002).

ticipaciones en el unitario de suspenso *Tiempo final* (Diego Suárez y Sebastián Borenztein, Canal 11, 2000) y en el ciclo dramático *Por ese palpitar* (Pablo Fischerman, Canal 2, 2000). Así finalizaba la extensa trayectoria de Ricardo Darín por los canales de televisión.

La elección de los personajes cinematográficos que realiza el actor en el siglo XXI se acercan más a las preocupaciones que tiene como individuo y que expresa en algunas entrevistas.¹⁹⁹ Se propone conscientemente alejarse de un género y un medio que dominaba muy bien y en el cual estaba muy cómodo para involucrarse en otro tipo de proyectos, en muchos casos con una participación creativa que excede lo relativo a la construcción de su propio personaje.²⁰⁰ *Nueve reinas* constituye un momento de clivaje y transición entre una etapa y otra. Marcos, el personaje que interpreta Darín, consiste en un exponente del chanta. Es un tipo de la calle que posee una especie de don: su mente está al servicio constante de los timos. Vive de hacer “el cuento del tío” en sus múltiples versiones. Conoce perfectamente el mundo de los estafadores urbanos, aunque ello no lo exima de convertirse en víctima. Su mayor habilidad de trabajo es su capacidad de engañar y, para facilitarse la tarea, viste de traje formal, aunque de cerca se aprecia el desgaste de su vestimenta. Como planteé en el primer capítulo, esta es una de las características del chanta: camuflarse de hombre serio y trabajador para ganar credibilidad.

Entonces, se puede apreciar una continuidad entre los personajes que compuso Darín en *Mi cuñado* y *Nueve reinas*: ambos eran chantas. Se consolidaba así su texto estrella para el mercado interno. Sin embargo, Chiqui y Marcos representan dos variantes opuestas del personaje: mientras que uno es el chanta simpático, el otro es el chanta estafador. Si al primero se le perdona su falta de seriedad, al segundo se le comprende porque despliega habilidades en alguna medida estimadas. Allí radica la ambivalencia del estereotipo. De hecho, Marcos no es simpático ni seductor y en esto se distancia del texto estrella de Darín. Ello se debe a una de las indicaciones precisas que Bielinsky le dio al actor: que no sonriera, puesto que de esa manera rápidamente generaba empatía con los públicos y él deseaba evitar la identificación con Marcos (Domínguez, 2016). Aunque el guionista y director hubiese diseñado a Marcos como un personaje negativo,

¹⁹⁹ Tras el estreno de *Kamchatka* (película ubicada temporalmente en la última dictadura cívico-militar), Darín expuso algunas reflexiones sobre el momento de reconstrucción que se vivía en Argentina por aquel entonces en *Cuadernos hispanoamericanos*: “Es cierto que el país está gravemente herido, pero sus posibilidades de recuperación dependerán de que alguno de nosotros siga dentro” (Darín, 2005, p. 32).

²⁰⁰ La relación personal que estableció con Eduardo Mignona llevó a que se hiciera cargo de la dirección, junto con Martín Hoddara de *La señal* (2007), lo que hubiese sido la tercera colaboración con el director. También con Bielinsky estableció una relación personal muy intensa, al punto que desarrollaron juntos la segunda película del director, *El aura* (2005). Con Campanella compuso igualmente una muy productiva dupla, por nombrar los casos más significativos. Desde el año 2018, se ha desempeñado como productor de los filmes en los que participó: *El amor menos pensado* (Juan Vera, 2018), *La odisea de los giles* (Sebastián Borenztein, 2019) y *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2021).

con el cual el público no debía empatizar, la trascendencia del chanta lo engulló y tuvo efectos más allá del propio texto.

Como un nexo entre ambos papeles puede ubicarse el protagónico de *Perdido por perdido* (Alberto Lecchi, 1993). Allí el personaje que interpreta Darín es un hombre de clase media que se ve abrumado por las deudas y corre el riesgo de perder su casa. Entonces, cuando ve la posibilidad de estafar a la compañía de seguros, junto con su esposa deciden hacerlo, aun a riesgo de convertirse en detractores de la ley. La película continúa con la fantasía siempre latente de tener un golpe de suerte que ya no haga más necesaria la faena cotidiana, como le ocurría a Morán (Jorge Salcedo), el protagonista de *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949). En el largometraje de 1993, el final era absolutamente feliz: la pareja no solo lograba su cometido, sino que se escapaba a las playas brasileñas. Un sueño hecho realidad en plena expansión neoliberal, cuando las clases medias se empobrecían a pesar de las fantasías político-económicas. Ernesto Vidal (Darín) se encuadra dentro de lo que Elena Goity y David Oubiña (1994) describieron como “mediocres ambiciosos” en los policiales de la década posterior al retorno democrático. Se trata de sujetos comunes y honestos, que frente a una situación que les permite “salir de perdedores” se ven enfrentados a la disyuntiva de atravesar la frontera de lo legal.

Es la óptica del mundo al revés (...) Por lo general, estos films (cuyos títulos son por demás significativos) intentan rescatar la ética de ciertos delincuentes: desprotegidos ante los explotadores, las actitudes de estos improvisados criminales aparecen justificadas en la idea de que el mundo es injusto. Frente a este estado de cosas siempre es posible echar mano de la viveza criolla para salir del pozo (Goity y Oubiña, 1994, p. 225).²⁰¹

Si, como dice el refrán, “la ocasión hace al ladrón”, en este caso forja al chantajista. Vidal es movido por una doble motivación: conseguir una suma de dinero extraordinaria –que le permita no trabajar más en su vida–, pero también para ejecutar un acto de justicia privada al extorsionar a la dueña de las empresas usurarias que amenazaban con dejarlo en la calle y destruir su vida. El motivador de la iniciativa es Matesutti (Enrique Pinti), investigador de la compañía de seguros y agente retirado, un hombre que conoce desde adentro las falencias de las

²⁰¹ Para continuar con este tema, en su tipología de personajes ligados a los imaginarios del cine y el dinero, Marcela Visconti incluye al que sería un personaje simpático: “Esa concepción heroica de la transgresión de la ley como un acto deliberado para hacer justicia se actualiza, con un sentido y consecuencias muy diferentes, en otra tipología de ‘personajes’ muy presentes dentro del imaginario de una sociedad en la que el bajo nivel de sensibilidad frente a la conducta transgresora se traduce en una generalizada confusión del delito con conductas asociadas a la viveza y a la picardía” (Visconti, 2015, p. 25).

fuerzas. La película es un “policial sin policías” en tanto el desarrollo del conflicto y su resolución transcurren en el ámbito privado, una vertiente muy transitada por el cine argentino. “Con la llegada de los 90, la estafa (el engaño con ánimo de lucro) cambia de signo: si el cine muestra otras posibilidades para aquellos que se resisten a abandonar un estilo de vida acomodado, el público responde con una mirada aprobatoria” (Visconti, 2015, p. 37). En esa variante se inscribe también *Nueve reinas*. El filme de Bielinsky

expone un universo de cuenteros, cómplices y estafados contra el fondo de una época marcada por la pérdida general de ilusiones que produjo el despojo neoliberal en la Argentina de fines del siglo XX. Surgida al otro extremo del siglo, en sus primeras décadas, la estafa urbana como una práctica que requiere picardía para hacerse de dinero ajeno, alimentó las páginas de las crónicas policiales de aquella época y dio sustento a ese imaginario de la vida moderna en la metrópolis que Roberto Arlt captó en sus aguafuertes porteñas y procesó como ficción en cuentos y novelas. Dinero e imaginación (...) son los términos clave del imaginario arltiano de la falsificación, la invención, la estafa. Dos términos que, en el contexto de otra “modernización”, *Nueve reinas* actualiza bajo una fórmula que recombina y hace jugar estafa y narración en distintos planos (Visconti, 2017, p. 130).

En un sentido, Marcos, el personaje principal de este film, es absolutamente lo opuesto a Ernesto Vidal (protagonista de *Perdido por perdido*). Es un sujeto deshonesto, que vive de la estafa en todas sus escalas: desde llevarse el diario sin pagarlo hasta quedarse con la herencia completa de sus abuelos, relegando a sus hermanos. Esa es en definitiva su falta mayor y la razón por la cual se convierte en víctima de un fraude.

[N]o sería difícil leer el cuento que se le hace a Marcos como una lección de lo que sucede a quienes transgreden la “ley primera” de “la nación”, tal como fuera enunciada en el libro que habría de convertirse en el “poema épico nacional”: “Los hermanos sean unidos, / porque esa es la ley primera; / tengan unión verdadera / en cualquier tiempo que sea, / porque si entre ellos pelean / los devoran *los de ajuera*” (Copertari, 2009, p. 83).

Mientras que en *Mi cuñado* la contraposición de los hermanos políticos potenciaba los dones de cada uno de ellos por separado y la asociación entre negocios y familia funcionaba productivamente, en *Nueve reinas* esa dinámica está obliterada. En la medida en que Marcos traicionó a su familia, es finalmente su cuñado –aunque él no lo sepa– quien encarna la venganza de sus hermanos. A través de la desarticulación del entramado familiar (que antes operaba tan fructuosamente, expandiéndose en sus vínculos políticos) la película traduce la devastación social que supuso el neoliberalismo en la sociedad argentina.

En definitiva, si la relación de Marcos con el chanta es tan potente es porque tanto la historia como la propia forma de la película y el universo que despliega están ligados al mundo de la estafa y, por lo tanto, de la simulación. De manera similar al inicio de *Los chantas*, donde la enunciación organiza una simulación sobre la que se basa el fraude de los protagonistas a la vez que otorga pistas para que el espectador pueda descifrarlo, *Nueve reinas* también establece formas de la simulación desde la propia enunciación, que franquean la trama y a los personajes. Una historia que en realidad es el reverso de otra y que, al llegar al final, debe ser revisitada para comprender las piezas del rompecabezas. Un dúo protagónico que presenta actitudes, objetivos y personalidades opuestas y que se prometen lealtad por un día, aún a sabiendas de que pueden ser víctimas del otro porque saben a lo que se dedica. Un conjunto de personajes secundarios que opera cronométricamente en una puesta en escena orquestada por el verdadero protagonista del film, Sebastián (Gastón Pauls). Un contexto en el que nada vale por sí mismo y que el dinero es –más que nunca– un objeto etéreo, al punto tal que puede esfumarse. Finalmente, un universo donde todo parece ser falsificado, excepto por los afectos conseguidos a lo largo de la vida.²⁰²

Una vez realizado el salto cualitativo que ubicó a Darín en el estrellato *mainstream*, ya no volvió a componer este tipo de personajes. Mientras que este rol fue clave para cobrar popularidad en el marco de la industria mediática local, logrado el reconocimiento internacional, el actor se alejó del estereotipo para preferir otro tipo de papeles y narrativas que lo desligan del universo de pequeños estafadores urbanos. Las explicaciones para este proceso son varias y se complementan. En primer lugar, en las películas en las que participa a partir de entonces ya no predomina la comedia –que tan bien supo manejar en televisión–, sino otros géneros y entonces prevalece su faceta dramática. De este modo, exhibe un dominio amplio de registros –que, de hecho, ya poseía– y logra mayor legitimidad al convertirse en un actor “serio”. En segundo lugar, la decisión del propio Darín de no elegir ese tipo de papeles, para evitar la proliferación de estereotipos que no comparte. Por último, el hecho de que extrapolado el chanta de su contexto cultural, solo pueda verse como un estereotipo rústico, puesto que ya no conserva ese vínculo de proyección con el público nacional que lo comprende.²⁰³

En 2019, Darín y Brandoni volvieron a juntarse, esta vez para protagonizar un filme: *La odisea de los giles* (Sebastián Borensztein). La película ingresa directamente dentro del imaginario del dinero presente en el cine argentino que ha descrito Marcela Visconti (2017). De

²⁰² Si bien esto parece funcionar así, en la última escena también se siembra la duda sobre Juan/Sebastián, cuando le entrega el anillo a su novia (Leticia Brédice). ¿Qué historia creer: la que le dice a ella o la que vio en una escena anterior el espectador?

²⁰³ Un ejemplo de esto último puede observarse en Batuta, el personaje que interpretó Francella en *Rudo y Cursi* (Carlos Cuarón, 2009): un compendio de actitudes deleznable, fanfarronas y arrogantes con las que se suele estereotipar a los argentinos en México y Centroamérica.

hecho, podría constituir un mojón más dentro del recorrido que la investigadora plasmó en su investigación: realizada durante el gobierno de la restauración neoliberal votado democráticamente, la película se ubica temporalmente entre 2001 y 2002, años de profunda crisis. El relato evidentemente proyecta fantasías de muchos espectadores que sufrieron en carne propia la debacle e imaginaron su pequeña venganza. No es el primer personaje que Darín encarna con esta perspectiva: la de aquel “hombre común” que, harto de las injusticias y avivadas cotidianas, decide ir contra el “poder” a través de una acción mínima, aunque eso implique consecuencias no deseables (pero también reconocimiento público). Esto ocurre con el acto central de *Relatos salvajes* (Damián Sziffrón, 2016), el más celebrado del filme, con “Bombita Rodríguez” (Ricardo Darín) a cargo.²⁰⁴

Según el diccionario, “gil” es una persona lenta, a la que le falta viveza y picardía. Aunque ya sabemos que “laburante”, “tipo honesto”, “gente que cumple las normas”, terminan siendo sinónimos de gil. Pero un día, el abuso al que estamos acostumbrados los giles se convierte en una verdadera patada en los dientes. Y uno dice: basta. Se encuentra haciendo algo que nunca se hubiese imaginado capaz de hacer.

Así comienza, en la voz narrativa de Ricardo Darín, *La odisea de los giles*. Plantea una distancia con el mundo de la viveza, aunque también establece la trasgresión de la norma como un hecho prácticamente inevitable, lo que no deja de ser en alguna medida paradójal. De esta forma, el texto estrella de Darín realizaba una parábola del devenir de buena parte de la clase media entre la crisis del 2001 y la restauración neoliberal (entre Marcos, el estafador urbano, y Fermín, el emprendedor embaucado por el banco en *La odisea*), funcionando como emblema de ese imaginario.

En la dupla protagonista de *La odisea...* se recupera la referencia a aquel exitoso programa televisivo que fue *Mi cuñado*, donde la preocupación en torno al dinero estaba presente en cada capítulo puesto que constituía un dilema central y el eje de la relación entre el Chiqui y Cantalapiedra. Transcurridos más de veinte años, los actores interpretan personajes avejentados, deprimidos e indignados, en un tono de comedia que se aleja mucho de la teleserie y, también, de los artilugios del actor popular que solían aprovechar entonces. Sin embargo, se mantiene la adhesión a un imaginario de clase media que se constituye a sí misma desde un lugar impoluto.

²⁰⁴ Bombita es un ingeniero cansado de arbitrariedades e injusticias en su vida cotidiana que se harta de que la grúa le levante el auto incorrectamente y ejerce justicia por mano propia, generando una explosión en el estacionamiento de acarreo.

Conclusiones del capítulo

Entre los años ochenta y noventa se puede observar una transformación del chanta en su versión televisiva respecto de aquel potencial cuestionador o resistente que se observa con firmeza en los filmes de los años sesenta. El chanta emblemiza un imaginario ligado a la picardía y a la supervivencia de las clases populares que se actualiza especialmente en períodos de crisis. Así, mientras que en los años ochenta el cuerpo plebeyo de Olmedo simbolizaba la figura del pícaro, hacia los años noventa se produce un desplazamiento de esa representación hacia la imagen de Ricardo Darín, símbolo del modelo de civismo hegemónico en la restauración democrática. En el traspaso de un cuerpo a otro puede cifrarse también la transformación política que dejaba de lado los sectores populares para volcarse enteramente en un discurso que privilegiaba a las clases medias. El correlato de ello se encuentra en la desvinculación del peronismo de su base de apoyo histórica durante los años noventa. A pesar de que el menemismo se presentaba como una propuesta modernizadora, en realidad terminó empobreciendo también a la mayoría de los sectores medios, que debieron adoptar estrategias propias de los sectores populares. El nexo entre chanta y política será objeto del próximo y último capítulo.

Respecto de la inscripción de estos actores en las tradiciones actorales nacionales, se observa un aspecto novedoso. En ambos casos la televisión constituyó el medio formativo esencial y produjo efectos en las formas en que cada uno logró su estilo característico. En la relación con el dispositivo y con su público fue clave la manera en que se asociaron de diversas maneras al estereotipo del chanta, potenciando así la notoriedad que el propio medio les proveía. La gramática televisiva, a la vez que la popularidad provista por este medio –que se caracteriza por una cercanía mucho mayor respecto del ídolo– son aspectos clave a la hora de pensar en el largo plazo la tradición del actor popular, ya que la incorporación de este medio dentro de la industria cultural constituye un nuevo ámbito de aprendizaje para intérpretes. El enorme acervo de la escuela del actor nacional permanece como una cantera de recursos a la cual los actores acuden en función de sus objetivos, en diversos momentos de sus carreras. Pero, como fue dicho, con posterioridad a los años sesenta las formaciones actorales suelen ser eclécticas y el set televisivo debe incluirse como un espacio más de entrenamiento.

Sin lugar a dudas, un aspecto cabal a la hora de considerar a Alberto Olmedo como un actor popular descansa en el fuerte vínculo que estableció con sus audiencias. La manera en que Olmedo construía las diégesis dentro de las cuales se inscribía permitían al público sentirlo cercano. El recurso del aparte fue uno de los más empleados por Olmedo con el fin específico de crear una complicidad, de desmentir todo lo que la televisión se supone implicaría, como lujo o éxito. A su vez, en sus sketches se encuentran las formas del goce popular ligado a la repetición.

Como en los relatos orales, conocer lo que continúa y anticiparse a ello es lo que genera buena parte de la satisfacción. En el caso de Ricardo Darín, su vinculación con los aspectos positivos del chanta fueron muy importantes durante la primera parte de su carrera para alcanzar una enorme acogida por parte de los públicos. Su estilo de actuación no afectado, que ostenta una aparente simplicidad en la composición, la astucia de sus personajes y su simpatía por fuera de la pantalla –que incluyó un sonado romance con Susana Giménez, la diva mayor, como la gran “ganancia” del galán– conformaron su texto estrella. Así se convirtió en el tipo simpático, moderado y modesto, del cual todos querrían ser amigos, representativo del ideal progresista de la clase media argentina.

Finalmente, es posible afirmar que el chanta no posee una proyección externa más que como un estereotipo negativo, asociado a ciertas formas pedantes de la “argentinidad” (esto es, las actitudes de algunos porteños que operan como sinécdoque de la nación). En el cine mexicano, esto puede apreciarse en *Rudo y Cursi* (Carlos Cuarón, 2009) o *Escándalo de estrellas* (Ismael Rodríguez, 1944). En estos casos predominan las cualidades fanfarronas y de malas artes que posee el chanta (confrontar la clasificación propuesta en la introducción de esta tesis) y se dejan a un lado los aspectos que provocan una identificación positiva dentro del país de origen: esto es, la asociación a una pertenencia de clase que lleva a la aceptación y celebración de sus “astucias” como una manera no solo de sobrevivir, sino también de resistir a las estrategias del poder.

Capítulo IV. Chanta y política: una relación promiscua

Resulta muy frecuente, en Argentina, la utilización del término chanta para descalificar a un político. ¿Por qué, si el chanta no es originario de ese ámbito? De hecho, son escasos los filmes en los que aparece explícitamente vinculado con el mundo de la política. Si bien esta relación ha sido considerada de distintas maneras a lo largo de la tesis, en este último capítulo será el eje de análisis. Recapitulando brevemente, en el corpus abordado hasta aquí el chanta es un personaje que representa a las clases populares urbanas desocupadas o subempleadas, que no cuenta con más herramientas de supervivencia que su astucia para aprovechar las oportunidades. En buena medida, su accionar se opone a la lógica burguesa dominante al evidenciar caminos “desviados” al trabajo formal –y el progreso que este implicaría– para la vida cotidiana. Su acción, sin embargo, es individual –aunque a veces opere en conjunto o con cómplices– y desarticulada. No posee una visión a largo plazo.

A continuación, me detendré en una serie de filmes paradigmáticos que podrían funcionar como bisagras en la representación del chanta en función del nexo con la política. Establezco un arco en el cine argentino que conecta un filme canónico del período clásico como *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939) con la única ficción de Raymundo Gleyzer, *Los traidores* (1972). Desde el “tío tarambana” hasta el sindicalista Barrera es posible reconocer la estructura operativa del chanta, en dos textos tan disímiles como son un éxito de la década de oro y una ficción del cine de intervención política. Ambos personajes ocupan lugares en instituciones públicas y detentan poder sobre sus representados. Uno forma parte del partido conservador, el otro es líder sindical. En los dos casos ponen en juego formas del simulacro y la actuación, y se encuentran asociados a la política corrupta. En la configuración de ambos se usufructúa la lógica de acción del chanta, pero con fines distintos: mientras que en *Así es la vida* paulatinamente se lo asume como parte inapelable de la familia, en *Los traidores* la construcción de Barrera busca confrontar al espectador con sus propias expectativas respecto de este tipo de personaje y revertirlas. Entre ambos, examinaré la reformulación que propusieron algunos filmes de la Generación del 60, con una mirada preocupada por los sectores populares, sugiriendo configuraciones más complejas. Por último, analizaré cómo el cine industrial extingue cualquier rastro inconformista del personaje en *Yo tengo fe* (Enrique Carreras, 1974).

Moral y política

“Pensemos la afirmación: la ley está hecha para el hombre, pero no el hombre para la ley. Podemos entonces afirmar que la legalidad puede ser injusta o que la injusticia puede ser también legal.

De otra manera, que la legalidad del acto puede ser inmoral o que la ilegalidad puede ser perfección humana. Es una afirmación fuerte, ¿verdad? Pero eso es saber arriesgarse por el futuro.”

(Dussel, 1979, 164)

Política, moral, ética, corrupción: términos que trazan la zona en la que navegan estas páginas y serán delineados antes del análisis de los filmes, como punto final de las reflexiones en torno al chanta. El epígrafe de Enrique Dussel pretende introducir en la complejidad de los conceptos, a la vez que señalar que la inversión de su sentido común induce a una vía insubordinada – incluso revolucionaria.

Al invocar el término “política” aparecen, en principio, dos definiciones posibles. La primera, ligada a su concepción originaria en la Antigua Grecia, corresponde a “una cierta *dimensión* de las acciones o las prácticas de una diversidad muy grande de protagonistas de la vida social (...) una *dimensión* de nuestra existencia entre los otros, con los otros, en el espacio común de nuestra vida en sociedad” (Rinesi, 2020, p. 5) que se liga a la *res publica*. Política se enlaza así al bien común, a la idea de que en una comunidad constituida a partir de consensos y de un interés general compartido, los individuos pueden realizarse en el intercambio con los demás. Cada hecho de nuestra vida tendría un carácter político por la simple razón de realizarse dentro del marco de una sociedad y, por esto mismo, un potencial transformador. Una segunda acepción, mucho más acotada, entiende la política como la actividad que corresponde a los funcionarios de gobierno (presidente, intendentes, legisladores, jueces, entre tantos otros) y a instituciones definidas (municipios, congreso, ministerios, partidos). Es entonces un ámbito de acción específica con procesos reglamentados, códigos de comportamiento y léxicos particulares que lo alejan de la plebe. Desde la ciudadanía no involucrada directamente en estos espacios, se observa –con desconfianza– a quienes ostentan cargos en estas instituciones como “profesionales”, denominación ligada a la noción de “clase gobernante”, categoría propia del período conservador (1880-1916).²⁰⁵ Los procesos llevados adelante en estos espacios caen bajo

²⁰⁵ Natalio R. Botana (2012) describe la clase gobernante como una categoría social que “ejerció actividad política; esto es, una acción cuyo propósito básico fue asumir el control global de una sociedad, de acuerdo con una fórmula operativa que decantó el contenido de las relaciones de mando y obediencia” (p. 129). Asimismo, este concepto “se vincula (...) con una corriente teórica –nace con Maquiavelo y culmina con W. Pareto y G. Mosca– que concibió las relaciones de poder como factores constantes cuya estructura básica no sufre mayores variaciones, pese a las diferencias de contenido observables en las fórmulas de justificación. Esa gente representó el mundo político fragmentado en dos órdenes distantes: arriba, en el vértice del dominio, una élite o una clase política; abajo, una

un manto de sospecha porque parecieran ser parte de disputas que no poseen otro fin más que la acumulación de poder en sí mismo. Así entendida, la política es un área delimitada de la sociedad donde participan un número acotado de personas, que tienen intereses particulares alejados del bien común y que, por ello mismo, suelen caer en actitudes deplorables, como la corrupción, la inmoralidad, y en delitos derivados de su falta de integridad individual. Entre estas dos dimensiones del término se juega la politicidad y la ambivalencia de la figuración del chanta en relación a lo político, como plantearé más adelante. Si bien en esta tesis asumo el término “política” generalmente en su primera acepción, en este capítulo predominará la segunda, ya que lo que me interesa analizar son las formas en que se recompone el chanta en películas que asocian directamente el personaje con este mundo en su sentido más estricto.

En toda discusión sobre los conceptos planteados al inicio se discierne la *praxis* de su invocación teórica o formal. Afirma el politólogo español Artemio Arteta que

el conjunto de reglas sobre lo bueno y lo malo a las que se someten las conductas privadas, las costumbres que reinan en una comunidad, se reflejan tanto en la política institucional como en los comportamientos públicos de las gentes. La política real, a su vez, engendra y fomenta actitudes, virtudes o vicios, creencias... en definitiva, un *ethos* o un modo de ser colectivo (2003, p. 116).

En el mismo sentido, Dussel asegura: “*Êthos* es entonces una tonalidad existencial, es el modo inmediato, perdido y cotidiano que predetermina el obrar humano dentro del horizonte significativo del mundo” y lo distingue la *ética*, que “es el momento temático o explícito de lo ya vivido al nivel del *êthos*” (1972, p. 8). De acuerdo con este planteo, a cada experiencia de mundo histórica le corresponde su propia ética, lo que nos lleva a su vez a situarnos en una visión particularista, es decir, a comprender que las reglas morales son las posibles dentro de los parámetros de una sociedad determinada y que no necesariamente aplican de la misma manera en otra comunidad. En función de ello, emergen algunas preguntas como disparadores que serán recuperadas posteriormente: ¿es posible pensar en una ética picaresca? Si existe, ¿es una ética del escepticismo? ¿Ingresa dentro del universo de las éticas utilitaristas o hay una propuesta que las trasciende?

Otra cuestión sustancial es la pregunta sobre lo bueno ético y lo bueno técnico, y, en segundo término, si es posible establecer una ética profesional como opuesta a la moral privada. Garzón Valdes (1984) diferencia lo bueno “técnico” o “instrumental” (aquello que puede ser

masa que acata y se pliega a las prescripciones del mando; y, entre ambos extremos, un conjunto de significados morales o materiales que generan, de arriba hacia abajo, una creencia social acerca de lo bien fundado del régimen y del gobierno” (idem, p. 133).

evaluado de acuerdo a un estándar de calidad) y lo bueno “moral” (que depende de las razones últimas de justificación de la acción).²⁰⁶ Lo bueno técnico cumple un rol importante en las profesiones, que suelen tener sus propias escalas de valores. En este sentido, podría inferirse que los políticos tendrían una moral diferenciada; sin embargo:

La ética que rige en la política, entendida como una actividad profesional, no es una ética absolutista (...), como la que puede exigirse en el ámbito privado. El ejercicio del poder público impone una notoria despersonalización que libera precisamente de las limitaciones ética propias de las relaciones privadas entre los hombres (ídem, p. 184).²⁰⁷

Dada la complejidad de las acciones políticas y sus múltiples niveles de ejecución, la responsabilidad es graduada y compartida. Ello no significa que en los agentes no exista un deber moral, sino que implica un tipo de racionalización distinta a la del ámbito privado. Por su parte, Arteta (2003) describe tres modelos teóricos clásicos entre moral y política. Mientras que Maquiavelo proponía una división tajante entre ambos espacios (e incluso la inversión de la moral privada al dedicarse a la política), Hobbes consideraba que la política fundaba la ética y Kant, por el contrario, subordinaba la política a la moral, eliminando así cualquier conflicto de raíz. Arteta, en cambio, concluye que “la ética habrá de dar el primer impulso así como el juicio último sobre la política, pero la política goza de una relativa autonomía de la ética” (2003, 123). Andrés Rosler sintetiza:

todo pensamiento político por definición depende de cierta “ética” o conjunto de principios o valores a los que sirve, ya que la política es una disciplina práctica, i.e., interesada en cambiar el mundo y de ahí que la política inspire en un número considerable de juicios de valor acerca del bien y/o de lo que es bueno hacer, qué está permitido, qué es lo que debe ser evitado a toda costa, etc. La política es –y debe ser– entonces “ética aplicada” en este sentido, en la medida en que seamos conscientes de que la aplicación en cuestión no tiene nada que ver con la demostración de un teorema a partir de ciertas premisas listas para usar, sino que se trata de una literal puesta en *práctica* de principios y valores bajo el supuesto de que dichos principios y valores usualmente están indeterminados (2018, p. 57).

²⁰⁶ Arteta (2003) también diferencia los fines instrumentales (técnicos) de los fines políticos, a los que considera de naturaleza moral. Estos últimos sostienen los objetivos de máxima de un gobierno (sujetos al orden interior y la seguridad exterior) y revelan un orden siempre inacabado y perfectible.

²⁰⁷ Garzón Valdes aboga por una “ética normativa que pueda ser aceptada racionalmente y que tome en cuenta las circunstancias de lo político sin que ello signifique suponer la existencia de una ética especial para este campo”, esto es, una ética racional, que permita “la posibilidad de formular algunos principios que puedan ser aceptados como justificación final” (p. 189-190), especialmente en casos extremos, donde las decisiones de los dirigentes afectan de forma decisiva las vidas de los ciudadanos.

Sin dudas, uno de los aspectos de la política que más recelo despierta es la corrupción. Dussel propone que esta comienza cuando “el representante se cree la sede del poder” (2015). Sin embargo, en la *doxa* corrupción hace referencia tanto a la utilización ilícita del erario público, como a los sobornos y otros tipos de prácticas asociadas al viciado de la buena moral (esto sería, la moral privada). La preocupación sobre este asunto en la Argentina no es actual, sino que data del siglo XIX. De acuerdo con Verónica Giordano (2003), ya en 1889 había quienes advertían sobre la insuficiencia de la ley para evitarla: “hay tanta corrupción social que los límites entre el negocio y el robo son cada vez más indefinidos, y, muchos hombres roban con la más firme convicción de que han negociado: el código penal no habla de los negocios” (Rivarola, 1911, citado en ídem, 15). Una definición clásica de corrupción es la que plantea que se trata

[del] fenómeno por medio del cual un funcionario público es impulsado a actuar de modo distinto a los estándares normativos del sistema para favorecer intereses particulares a cambio de una recompensa. Corrupto es, por lo tanto, el comportamiento ilegal de aquel que ocupa una función en la estructura estatal (Pasquino, 1995, p. 377).

Desde otra perspectiva, Giordano (2003) prefiere ampliar el concepto en “varias dimensiones: económica, jurídica, ética, moral, social, cultural y política. (...) opto por formular una definición de corrupción *política* que, a pesar de tal adjetivación, designa un proceso en el que todas las dimensiones convergen simultáneamente en un mismo punto” (p. 14). Es que el concepto tradicional no contempla la corrupción que excede a los partícipes involucrados en el Estado. Por eso, durante los años sesenta del siglo XX, investigadores revisionistas se enfrentaron a la visión moral hegemónica, postulando que “la corrupción, en determinadas circunstancias históricas, puede cumplir una función social positiva, como por ejemplo, al corregir fallas de mercado o sortear las dificultades que se derivan de burocracias ineficientes” (Astarita, 2014, p. 13). Es el caso de Samuel Huntington (1990), quien considera que la inestabilidad política de los años sesenta es producto de un desajuste entre la modernización²⁰⁸ y la lenta actualización de las instituciones. Es así que, si bien parte de un concepto bastante tradicional de corrupción (el desvío de la conducta de funcionarios públicos para favorecer intereses privados), considera que se trata en realidad de “un indicador que señala la falta de una institucionalización política efectiva” y que “puede predominar en algunas culturas más que en

²⁰⁸ “La modernización es un proceso multifacético que implica una serie de cambios en todas las zonas del pensamiento y la actividad humana. (...) Los principales aspectos de la modernización, 'urbanización, industrialización, secularización, democratización, participación de los medios de difusión, no se dan en forma aislada o casual’” (Huntington, 1990, p. 40).

otras, pero en la mayoría de los casos parece ser mayor durante las fases más intensas de modernización” (ídem, p. 63). Observábamos esto en el último tramo del capítulo II, al analizar los indicios de una mirada política en el corpus trabajado allí. En este capítulo, no obstante, la asociación entre chanta y política en los filmes se mueve dentro del marco moral tradicional, que observa todo desvío de la función pública como un acto de corrupción.

Finalmente, considero provechoso recuperar la noción de “mitomanías” que propuso Alejandro Grimson (2013), en la medida en que estas condensan ideas potentes y asentadas sobre el funcionamiento de la sociedad argentina como si fuesen estampas, es decir, representaciones fijas que consolidan símbolos, ideas y formas de comportamiento. Esto es importante porque las figuraciones operan en un doble sentido: se nutren de la realidad, pero también afianzan los juicios en relación a ella: “lo que existe son ficciones que intervienen también en las disputas acerca de cómo interpretar esas realidades” (ídem, p. 43). Grimson (2012) problematiza las fricciones entre cultura, identidades y política desde la noción de “configuración cultural”, esto es, “un espacio en el cual hay tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad” (p. 28). Es fundamentalmente un “campo de posibilidad” donde se intersecan representaciones, prácticas e instituciones, cada una de ellas con un reverso hegemónico y otro imposible. “La literatura, el cine y las artes en general trabajan a veces con esos límites culturales: exploran los significados de traspasarlos y, en el mismo movimiento, reponen la contingencia histórica de los sentidos sedimentados” (ídem, p. 174).

Una de las categorías que propone el antropólogo es los “mitos de la sociedad inocente” (Grimson, 2013, p. 133). Estos mitos se caracterizan por la idea de que la responsabilidad siempre es de los demás (nunca de uno mismo en tanto agente de la acción), lo cual implica un fuerte proceso de “desimplicación”. Entre ellos se encuentran “Me afanaron, o la fábula del ‘fueron ellos’”²⁰⁹ y “El corrupto es el otro”.²¹⁰ El chanta puede acoplarse a ambos mitos –basta recordar los pretextos que citaba Fray Mocho de los *scruschantes*, por ejemplo– puesto que se inscribe dentro de un imaginario según el cual en algunas circunstancias es factible traspasar los límites de la ley, en un sentido amplio: me refiero no únicamente a lo que está sancionado en la letra, sino también a las reglas tácitas de acuerdo y funcionamiento social. Esta clase de mitos, ideas fuertemente asentadas que se traducen en un comportamiento específico, posee una vinculación particular con el ámbito de lo político:

²⁰⁹ “Cuando la fatalidad proviene de un acto realizado por ‘nosotros’ (por uno de los nuestros), se trata de un error; cuando proviene de ‘los otros’, es porque *son como son*” (Grimson, 2013, p. 134).

²¹⁰ Refiere al “doble estándar” para juzgar comportamientos que involucran actos de corrupción, por el cual se sentencia rigurosamente a los demás, pero se utiliza una vara mucho más permisiva para las conductas personales.

Es una creencia tan antigua como actualmente compartida el descrédito moral de la política, hasta el punto de identificarla sin más con la pura corrupción o la arbitrariedad y de suponer que los problemas políticos hallarían su remedio a través de la mera aplicación de un código ético. Son muchos los probables prejuicios que esa creencia encierra. Puede ocultar, por ejemplo, la infundada presunción acerca de la maldad estatal enfrentada a la inmaculada pureza propia de la sociedad y de los individuos (Díaz, 1994, 9ss). Esa ética pública se encargará entonces de recordar los deberes de los políticos profesionales, mientras se descuidan los propios de los ciudadanos, dotados al parecer tan sólo de derechos (Arteta, 2003, p.122).

En un esfuerzo similar y contemporáneo al de Grimson, Aurelio Arteta (2012) también se propuso desarticular lugares comunes del discurso cotidiano y se abocó a toda una zona vinculada a la política. Uno de esos “tontos tópicos” (tal como los llama el autor) es aquel que sostiene que alguien es decente “porque no se mete en política”. Denomina “ciudadanía de la omisión” a la clase de conductas que de allí derivan: “es el comportamiento de quien solo se mueve por deberes públicos negativos (no hacer daño ni negar derechos ajenos), pero se cree exento de deberes públicos positivos más allá de pagar sus impuestos, si no puede evadirlos” (p. 130). Esos prejuicios se alinean con la teoría política liberal, al tiempo que la sostienen.²¹¹

En función de lo planteado, la relación entre chanta y política no se puede sintetizar en una única opción. Aun así, hay dos modelos predominantes. Por un lado, si se cavila sobre la política en términos amplios (esto es, no ligada únicamente a la administración del Estado y las disputas partidarias), el chanta, gracias a su irreverencia, posee un carácter resistente y un potencial rebelde. La principal limitación que plantea esta variante tiene que ver con que su accionar no puede sistematizarse en una acción general y colectiva para transformar. En términos kantianos, sus prerrogativas morales no podrían traducirse en un imperativo categórico. No obstante, su actividad –particularmente cuando no posee fines delictivos– socava los fundamentos del mundo que habita. Es decir, si bien su solo actuar no es propositivo respecto de una solución, sí permite abrir una zona de cuestionamientos a un orden burgués que se presenta como permanente, absoluto y trascendental. He aquí el lado insumiso del chanta. Por supuesto, prevalece en él su asociación con las clases populares, que son las que pueden (necesitan y deben) realizar este cuestionamiento. Este es el caso de las películas que fueron examinadas en el capítulo segundo. Más importante aún, es el sentido que prevalece en la

²¹¹ Arteta denomina al exponente de esta clase de pensamiento “*homo economicus*”, para quien el “individuo en sociedad debe regirse por una libertad que consiste en no interferir en la conducta de los otros, así como en la no intromisión de los demás (y ante todo del Estado) en la suya propia. (...) Semejante rechazo de deberes positivos hacia los otros se plasma, naturalmente, en el alejamiento general de la participación política” (2012, p. 130).

historia del estereotipo y el que otorga vasos comunicantes tan intensos con las audiencias a través de los tiempos.

El otro modelo, si bien menor cuantitativamente, posee su peso específico, ya que contesta la pregunta planteada al inicio del capítulo. Es la contracara del anterior y se presenta cuando el chanta se asocia a la política en términos más acotados, esto es, como agente de las instituciones y con algún grado de poder. En estos casos, en su representación prevalecen los aspectos formales (cómo se presenta hacia los demás, su impostura) y eventualmente los efectos de su acción. Se encuentra desligado de su clase de origen y, por el mismo motivo, desvinculado de su filosofía originaria. Entonces, su figuración cobra un carácter negativo, porque lo que se percibe (sus engaños, sus prácticas leguleyas, el aparentar y sacar provecho de los demás) es vinculado a los actos más nefastos de la política profesional y, en definitiva, a la corrupción como toda maniobra de ocultamiento que persigue fines de provecho personal. En la divergencia entre ambos modelos se puede observar la dimensión ambigua y contradictoria que atraviesa al chanta.

Definidos estos modelos, pueden distinguirse tres grandes momentos de la representación del chanta vinculado a la política. En el cine clásico es un personaje simpático, que busca generar empatía con amplios sectores de la audiencia a través de los actores cómicos. Las alusiones a la política en este período son más bien escasas,²¹² por lo cual el caso de *Así es la vida* resulta bien significativo para examinar cómo se incorpora el tema dentro de una comedia familiar. Un segundo momento correspondería al cine moderno, donde se lo considera fruto de su medio y es utilizado, por lo tanto, como un vector para la crítica. Si bien no está exento de responsabilidades, en realidad forma parte de un sistema. En las ficciones del cine de intervención política, estas características se ven mucho más pronunciadas, porque allí el chanta opera como el índice de un régimen corrupto y es parte de un problema mayor a resolver. Se trazan enlaces con la realidad más próxima (*Los traidores*) o bien con la cultura popular argentina (*Los hijos de Fierro*, Fernando Solanas, 1972-1975). En estos casos, la representación de los sectores populares apunta hacia otros ámbitos (ya no es más el cuentapropista o desempleado, sino un trabajador fabril) y valores (el trabajo y los derechos sociales son una preocupación creciente). Finalmente, una tercera opción aparece dentro del cine industrial posclásico, donde el chanta no es simpático y tampoco es síntoma de un problema social. Basándose en una moral dicotómica, sin matices ni contradicciones, el personaje operaría como

²¹² Suele aparecer representada desde un punto de vista institucional, generalmente en filmes que tratan sobre las fuerza militares, como *La muchachada de a bordo* (Manuel Romero, 1936) y *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937).

un contenedor de actitudes deleznable (esto es, aquellas que se encuentran por fuera de la buena moral burguesa), que incluye la condena a lo político como ámbito de intervención y transformación de la realidad. El caso paradigmático es *Yo tengo fe* (Enrique Carreras, 1974).

Así es la vida: el político que se sentaba en la mesa (chica)

Así es la vida, en tanto texto canónico, logró sintetizar fórmulas de sociabilidad en torno a 1939. En la década de oro del cine argentino, afirman España y Manetti que

las películas más amadas fueron las que edificaron la memoria de los argentinos. La que más lo logró fue *Así es la vida*. La película se adelantaba sobre los géneros –del sainete a la comedia familiar burguesa– y los sentaba a todos, sin prejuicios, a la mesa familiar (esa que había que achicar y agrandar) para contar lo suyo, que coincidía con lo nuestro (en la platea), y volver consciente la necesaria memoria del universo propio que la película había construido durante una hora y media y que ya nos pertenecía. A la mesa de *Así es la vida* se sentaban todos los argentinos (1999, p. 260).

En este largometraje se consolidaron imágenes de la creciente clase media, la conformación de una sensibilidad y modos de ser a los que aspiraría buena parte del público. El tema central de la obra es la familia y sus vaivenes durante tres décadas. El desencuentro entre Felisa (Sabina Olmos) y Carlos (Arturo García Bhur) por creencias religiosas, el alejamiento de los hijos, la muerte de la madre y la modernización social plasmada en la figura de la nieta son las imágenes de mayor pregnancia de la obra. Sin embargo, también queda en la memoria Alberto, el tío “tarambana”, encarnado por Elías Alippi. Lateral a la trama central, es uno de los pocos personajes que permanece en toda la duración del filme, a lo largo del cual genera un nuevo vínculo con su cuñado Ernesto (Enrique Muiño), reorganiza las relaciones familiares con imperativo pragmatismo y sostiene el entramado del que, al comienzo, parecía quedar ajeno.

En la película, adaptación de la obra teatral homónima de 1934,²¹³ Alberto representa a los políticos conservadores desde 1908 hasta 1939 (año de producción y estreno). El lapso indicado contempla los últimos años del período conservador, los gobiernos radicales y casi la totalidad de la denominada Década Infame. El radicalismo –factor político fundamental que ingresa en la escena nacional hacia 1890, pero que cobra enorme relevancia con el gobierno de Hipólito Yrigoyen en 1916–, está eludido de la escena. La disputa se presenta entre un socialista (de prédica más extrema) y un representante del gobierno (por aquel entonces a cargo del Partido

²¹³ La obra fue escrita por Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas y estrenada el 1 de marzo de 1934 por la Compañía Muiño-Alippi en el Teatro Nacional de Buenos Aires.

Autonomista Nacional). Durante el período conservador, los funcionarios “eran casi de familia: la política era todavía un asunto de notables. Por estas vías, el sistema se volvía cerrado y capaz de garantizar, al menos en buena medida, su propia reproducción sin mayores intromisiones externas” (Cattaruzza, 2012, p. 32). En cierto modo, tanto Alberto como Carlos representaban dos partidos perimidos de la política nacional hacia 1939.²¹⁴ Por eso el comentario o la crítica sobre las prácticas de los funcionarios es posible: porque pareciera que no están hablando sobre el presente. El hecho resulta significativo, ya que opera como un comentario bastante directo sobre las usanzas gubernamentales en plena Década Infame. Las prácticas espurias de los políticos, que incluyen el manejo de la policía, la justicia y los medios, e incluso las referencias al fraude electoral son muy claras en la película. Posiblemente por iniciarse en un pasado que ya se consideraba superado no se leyó como una alusión directa al presente y logró sortear la censura, en tanto en los años treinta Alberto ya se encontraba “fuera de juego”. En las críticas del estreno se habla de “las andanzas del cuñado que anda en política” (“Así es la vida”, 1939) y también se refieren a Alberto como un “logrero político” (“Una buena obra en tono menor”, 1939), esto es, alguien que lucra a cualquier costo. La recreación de la vida familiar eclipsa la mirada y los comentarios de quienes reseñan. No hay detenimiento ni reflexión sobre la línea política del filme.

En efecto, la labor de Alippi fue resaltada tanto en reseñas del estreno como en notas conmemorativas al celebrarse el cuadragésimo y quincuagésimo aniversario del estreno del filme.²¹⁵ Sin embargo, todas pasaban por alto la relevancia que su personaje posee en el engranaje de la trama, así como también en la articulación del imaginario de clase media que *Así es la vida* contribuyó a apuntalar. En el nivel de la historia, Alberto funciona en oposición a Carlos, el pretendiente socialista de Felisa. Cada uno representaría lo rancio y lo nuevo de la política argentina, y esa oposición se encuentra replicada en el espacio hogareño, anudando familia, iglesia y política. Es Alberto –y no el padre– quien confronta a Carlos cuando Felisa se retira llorando porque él, por socialista y ateo, no quiere casarse por iglesia. La configuración

²¹⁴ El Partido Socialista se fundó en 1896. Su epicentro se encontraba en la ciudad de Buenos Aires y, en menor medida, en Rosario. En otras localidades, no tenía un desempeño electoral destacable. En 1904 logró su primer diputado por la Capital, Alfredo Palacios, pero desde 1912 quedó enfrentado a la UCR en la búsqueda de votos populares, disputa que se vio zanjada en 1916 cuando la Unión Cívica ganó las elecciones. De acuerdo con Adelman (2000), Juan B. Justo era la figura que congregaba el partido y tras su muerte en 1928, se abrieron conflictos que no lograron solucionarse. Por su parte, el Partido Autonomista Nacional (cuyo auge se produjo entre 1880 y 1916) tuvo su continuidad en el Partido Demócrata Nacional, que formó parte de la Concordancia, alianza que reunía fracciones del socialismo y el radicalismo y que impuso los presidentes durante la década de los treinta (Agustín P. Justo y Roberto M. Ortiz), en elecciones fraudulentas.

²¹⁵ “Artísticamente, una comprobación paralela brota de la figura de Elías Alippi, todo un adelantado en relación a un contorno en conjunto sólido pero ahora no ajeno a los embates estilísticos del tiempo” (Couselo, 1979). También García Oliveri (1989) elogia la actuación de Alippi por sobre el resto del elenco.

de ambos personajes tiende a resaltar virtudes y defectos. Mientras que Carlos es un hombre probo, medurado e íntegro, las acciones de Alberto tienden a la mentira, la corrupción y la coerción. Su figuración es acorde a la del chanta: formalidad, ademanes y una labia intensa para conservar sus prerrogativas. Se presenta como un farsante desde el comienzo: la impostura lo caracteriza. Tiene el talento para reorganizar los discursos en función de su propia conveniencia.²¹⁶ Al mismo tiempo, el accionar de Alberto deja en evidencia a los demás en sus gustos o falsedades (por ejemplo, cuando la hermana reprende a sus hijas porque les gusta el tango, pero cabecea al ritmo de la música).

La primera aparición de Alberto en escena es para colaborar en el “libertinaje” de sus sobrinas, enseñándoles a bailar tango en el living de la casa. Él, como hombre de la noche que está al tanto de las últimas novedades culturales, conoce bien cuáles son los nuevos usos. Luego, aparece furtivamente en el patio y escapa a la reunión familiar. La escena del cumpleaños de la madre, Eloísa (Felisa Mary), es una invención del guion cinematográfico. Llamativamente, el tío no está ahí, en el momento simbólico más relevante del filme. Sin embargo, a medida que transcurren los años, Alberto gana un espacio en una mesa. Es una mesa mucho más pequeña, en la sala, donde se encuentran los hombres mayores y socios de la película: Ernesto y Liberti (Enrique Serrano), su socio italiano. Sin dudas, la química entre Elías Alippi, Enrique Muíño y Enrique Serrano era un atractivo sustancial para los públicos. Las escenas que protagonizan evidencian una dinámica actoral aceiteada entre figuras que provenían del teatro popular. A pesar de que su cuñado detesta el accionar de Alberto y sabe que puede mancillar su honor, en el momento en que podría echarlo de la casa, no lo hace: Alberto lo convence al decirle –arteramente– que la única luz de su vida es esa familia. Ya muerta la madre, con los hijos lejos y una vida en común, se organiza una cofradía entre los empresarios pujantes y los políticos corruptos, simbolizada en las tertulias de la mesa chica. Sugestivamente, esta imagen es un ícono de la política, ya que se habla de “mesa chica” para referir a los funcionarios que –más allá de su rango específico– tienen incidencia directa en las resoluciones gubernamentales, aquellos a quienes el mandatario principal convoca para definir una decisión, su “círculo de confianza”.

La resolución política del filme se inclina por el *statu quo*. El político joven, con ideas de justicia social, debe exiliarse. En esa instancia Alberto lo ayuda, lo cual tiende a humanizar al personaje. Finalmente, son las lealtades fraternas las que priman por sobre cualquier otro valor moral. Esta es la enseñanza fundamental de *Así es la vida*. Pasan los años, pasan los políticos y las ideologías, pero el resguardo se encuentra en el núcleo familiar. Así, se aceptan

²¹⁶ El ejemplo más claro es cuando reinterpreta las palabras de un acusado de asesinato para que parezca que cometió el crimen en defensa propia y pueda así evitar la cárcel.

comportamientos éticos que en términos de valores abstractos son cuestionados. La contradicción moral de Ernesto está resuelta por la vía de los afectos.

De forma sugerente, varias obras examinadas en esta tesis son protagonizadas por cuñados: *Así es la vida*, *El negocio*, *Plata dulce*, *Mi cuñado*, incluso *Nueve reinas*. En otras, sin tener necesariamente un vínculo legal, los protagonistas se conforman como una familia putativa (*Los chantas*, *El jefe*...). Sumado al carácter varonil del chanta –las versiones femeninas son escasas: Nina (Graciela Borges) en *El jefe* y Patricia/Ana (Elsa Daniel) en *Los chantas*– y su habitual accionar en grupo o pareja, permite preguntarse por el enlace entre masculinidad, fraternidad y complicidad. *Así es la vida* ofrece valiosas pistas para comprender esta asociación. Un cuñado opera como el enlace entre la familia endogámica y la sociedad. Desde una perspectiva histórica, las relaciones personales definían de hecho a los dirigentes durante el período conservador. En definitiva, se trata del sustrato machista en la configuración del lazo social, que se configura en el ámbito privado y se traslada a lo público, especialmente en las esferas del poder y la economía.

En esta película cabalgata²¹⁷ la prensa aparece como un articulador público de las intrigas privadas. Si el drama se desarrolla puertas adentro de la familia Zalazar, el periódico regula los conflictos entre Alberto, su cuñado y el pretendiente de su sobrina. Ante la amenaza del ultraje a la honra familiar, el político logra revertir la primera plana gracias a información que posee sobre el director del pasquín. De este modo, el diario se convierte en servil a esa política corrupta, porque sus directivos también desarrollan prácticas *non-sanctas*. Ese mismo periódico es el que servirá para la persecución del socialista y brindará así la oportunidad de compensar sus tramoyas a Alberto, al utilizar su capital social para ayudarlo. De esta manera, el conocimiento que ostenta el político funciona como un acervo que sirve tanto para liberar presos por conveniencia y sortear las acusaciones en contra suyo, como también para proteger la reputación de su familia y ayudar a su antiguo contrincante.

Si las películas cabalgata pretenden reconstruir un pasado común con los espectadores y *Así es la vida* es el ejemplo por antonomasia del modelo familiar de clase media, entonces cabe recuperar las observaciones de Sergio Visacovsky:

Las invocaciones al relato de origen de la clase media afirman una filiación mediante la cual se habrían transmitido valores que explicarían el éxito y el progreso. (...) Quienes invocan el relato podrían diferenciarse de aquellos que no poseen ni jamás poseerán las virtudes del trabajo y el

²¹⁷ Se utiliza esta denominación para los filmes que narran la historia de una familia, la cual opera como sinécdoque de la sociedad, remontándose algunas décadas en el pasado y siempre en tiempo presente. El final coincide con el año de estreno. La denominación proviene de la inglesa *Cavalcade* (Frank Lloyd, 1933).

esfuerzo como camino al éxito y al progreso: de un lado, y apelando a principios de diferenciación racista, aquellos sectores que no pueden alegar un origen europeo; del otro, quienes han tenido éxito en la vida mediante la corrupción, especialmente en el mundo de la política (2014, p. 214).²¹⁸

Sin embargo, este filme condensa ambas formas de alcanzar el progreso: si en una parte está el padre de familia, empresario honesto y trabajador, en la otra está el tío que, gracias al conocimiento de las instituciones políticas (y, fundamentalmente, de sus debilidades), también se encarga de sostener el ámbito familiar y resguardar el honor del apellido.²¹⁹ Es decir, que aunque se presenten como dos opciones opuestas, ambas alternativas se complementan en esta película que consolidó el brioso imaginario de la familia de clase media.

Todo, en nuestra vida cotidiana, es tributario de la representación que la burguesía *se hace y nos hace* de las relaciones del hombre y del mundo. (...) Practicadas en el marco de la nación, las normas burguesas son vividas como las leyes evidentes de un orden natural: cuanto más la clase burguesa propaga sus representaciones, más se naturalizan. El hecho burgués se absorbe en un universo indistinto, cuyo habitante único es el Hombre Eterno, ni proletario ni burgués (Barthes, 2008, p. 235-6).

La afirmación de Barthes entra en correlación con la siguiente descripción de Horacio González: “Los hipócritas son los que saben que existe el bien aunque sean malvados. Son malvados que fingen, así como el pícaro es el delincuente que marcha hacia la respetabilidad y la honra. Ellos dan sosiego al buen burgués” (2017, p. 103). En *Así es la vida*, Alberto condensa los dos primeros caracteres, mientras que Ernesto encarna el tercero, hombre honesto y tranquilo de haber cumplido su rol de padre y empresario ejemplar.²²⁰ En suma, Alberto es un chanta fuera de la norma en el marco del período clásico, ya que no pertenece a las clases populares y, por lo tanto, sus artimañas poseen otra gravitación y alcance.

Un caso que opta por una visión contraria a la desplegada en este filme es *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957).²²¹ La historia se sitúa en la década de los años veinte y

²¹⁸ El autor analiza los usos sociales del *relato* de origen de la clase media argentina por sus *propiedades narrativas* y ya no por los hechos a los que se considera que se adecúa.

²¹⁹ La visión desconfiada sobre el sistema político había sido el centro de la obra teatral *Los políticos* (Nemesio Trejo, 1897). Sin embargo, allí la resolución trágica (el yerno muere por motivos ajenos a él pero cercanos a las decisiones de su futuro suegro, que no quería alejarse de este ámbito a pesar de la advertencia de su mujer y su hija) no posee contemplaciones para los manejos turbios que eran considerados un problema a resolver.

²²⁰ La película en general está sumamente adecuada en relación a su versión teatral. Por ejemplo, no aparece ninguna alusión a la sexualidad, mientras que en la obra original el hijo menor acosaba a la mucama y el padre lo permitía, porque él cuando era joven se comportaba igual.

²²¹ El filme, realizado en los años posteriores al golpe de Estado a Juan Domingo Perón, fue guionado por Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson.

vincula relaciones familiares, políticas e incesto. Pablo Aguirre (Lautaro Murúa) es un joven congresista que pretende llevar la bandera de nuevas formas. El mundo de la política está situado en un espacio institucional formal e imponente, como lo indican las angulaciones contrapicadas y los planos amplios de la sala donde debaten los diputados. Asociados a ese universo se encuentran Aguirre, el Dr. Castro (Guillermo Battaglia) y demás diputados, quienes se distinguen por una gran formalidad: es un círculo que se maneja de acuerdo a las reglas de la caballerosidad, la honorabilidad y, en alguna medida, la bonhomía. No hay alusiones referenciales concretas, simplemente se habla de “el partido”. Pero es claro que la película se sitúa en un período histórico en el cual las discusiones estaban alejadas aún de la participación y los intereses de las mayorías.

En ese contexto, Pablo Aguirre presenta un proyecto de ley en defensa de la libertad de prensa. El diputado opositor Esquivel le responde que el “eje económico de su partido está representado por una serie de periódicos que, amparándose en la libertad de prensa, viven del chantaje y la difamación de hombres de bien” y acusa a su padre. Según el mismo diputado, durante el ministerio de aquel, “dos periódicos (*Tribuna Libre* y *La oposición*) fueron obligados a suspender su tiraje por aludir con insistencia peligrosa al negociado de las tierras del sur”. De este modo, denuncia al padre de Aguirre por haberse enriquecido fraudulentamente, gracias al poder detentado desde una posición política. El joven Pablo, que proviene de un hogar de clase alta, pretende renovar los procedimientos políticos, pero queda entrampado en su historia familiar. Decide enfrentar a su padre, quien no niega las acusaciones recibidas, sino que explica a su hijo que se trata de circunstancias que se deben aprovechar. Pablo, enojado, le responde: “tu actitud política coincide perfectamente con tu vida privada” y así intenta romper con una línea de comportamiento inmoral relacionada con la *res publica*.²²²

Ambos filmes se sitúan temporalmente en las primeras décadas del siglo XX, cuando la política era aún asunto de minorías privilegiadas, y cuentan con personajes que encarnan y forman parte de esa vieja política que pretende “renovar procedimientos”. La formalidad y la manera de manejarse de los diputados es similar en ellas, donde el modo de presentarse es clave para ser respetado. Los entramados de corrupción son un tema recurrente, así como también su sujeción a los vínculos familiares. Pero la diferencia sustancial en la propuesta de *Así es la vida* y *La casa del ángel* radica en la manera en que se pretenden disociar comportamientos públicos y privados. Mientras que el primer filme acoge en el seno de la familia al político corrupto, en

²²² No obstante sus buenas intenciones, la resolución del filme (con la violación de la joven Ana [Elsa Daniel]), permite poner en cuestión cuán alejado se encuentra él de esa conjunción entre el comportamiento público y el privado.

el segundo, el hijo rompe con su padre debido a discrepancias éticas. De este modo, la familia no es presentada como refugio privilegiado que debe sostenerse a cualquier costo, sino a partir de una ruptura generacional, que no idealiza el espacio paterno sino que lo cuestiona. Lejos de la figura cándida que interpretaba Elías Alippi en *Así es la vida*, a fines de los años cincuenta la manera de representar ese nexo entre familia y vida política entra en cuestión, a partir de la mirada de un cineasta –y su guionista– con un perfil intelectual. Desde su visión liberal, la rectitud de conducta individual era condición necesaria para el ejercicio de los cargos públicos. *La casa del ángel* cuestionaba de forma elíptica y desdeñosa el peronismo, lo que sus autores consideraban un modo de política paternalista y corrupta (de manera similar a como lo hizo *El jefe*).

Ni simpatía, ni inocencia: chanta y perspectiva social

Como desarrollé en el capítulo segundo, en los años sesenta se forja un punto de quiebre respecto a la concepción del chanta. Ya no se trata solo de celebrar la viveza como un *modus vivendi*, sino que la puesta en escena de los filmes privilegia su visión de mundo, promoviendo cuestionamientos al orden social vigente. Por supuesto, este proceso estuvo cargado de matices, de acuerdo con la perspectiva de cada realizador. Pero lo cierto es que se distingue un aire de época donde la mirada de estos personajes, antes desplazados, cobra una relevancia sostenida en tanto permite analizar desde su lugar los desajustes de una sociedad que se moderniza inequitativamente. Esta transformación en la configuración de personajes del Nuevo Cine Argentino fue observada por Marcelo Cerdá, quien sostiene que

ya no hay bondad en la escena miserable. Los marginales no se posicionan frente al resto de la sociedad en términos maniqueístas, por el contrario, es la conducta amoral (fuera de la moral) la que se pone en funcionamiento e impide que los comportamientos se cristalicen en la dicotomía bueno-malo (2009, 327).

Aparece entonces una indagación sobre aquellos que quedaron al margen de los “beneficios” del avance del capitalismo, esto es, cierto bienestar indicado por el acceso a bienes de consumo. Dentro del amplio espectro estético e ideológico que abarcó la Generación del 60, es posible distinguir algunos realizadores interesados por la cuestión social, entre los que se ubican Fernando Birri y Lautaro Murúa, los más representativos de esta línea.

Al examinar el cine político y social en la Argentina en el largo término, Pablo Piedras (2009) especifica que las obras que abordo a continuación se enmarcan dentro de una primera tendencia del “cine de ficción político-testimonial” producido entre 1960 y 1976, en la cual “lo político sigue encuadrado dentro del marco del realismo clásico pero intervenido por modalidades estilísticas y estéticas modernas” (p. 62). *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961) y *Los inundados* (Fernando Birri, 1962) constituyen dos ejemplos significativos para observar la reformulación del personaje, particularmente en relación con la política.²²³ A partir de la adopción de distintos aspectos de la picaresca, los dos directores ubican en el centro de la escena a chantas y construyen un universo en torno suyo que pretende poner en crisis la mirada celebratoria que el cine clásico supo construir. A su vez, tanto Dolores Gaitán (Pirucho Gómez) como Toribio (Roberto Argibay) —en *Los inundados* y *Alias Gardelito* respectivamente— exhiben sus miserias mucho más abiertamente y tienen diversos grados de conciencia respecto de su situación económico-social, desde la cual tratan de sacar provecho.

Ambos largometrajes son adaptaciones de cuentos de autores argentinos. Como explica David Oubiña, no solo se trataba de “afinidades estéticas”, sino que “el cine moderno se acerca a la literatura contemporánea porque se piensa a sí mismo —para decirlo en los términos de Alexandre Astruc— como un medio de expresión tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito” (2016, p. 350). Es así que estos realizadores se interesan por algunos aspectos específicos del relato (la anécdota, unos personajes, el ambiente), que operan como una base para desplegar sus propias inquietudes y no ya como una estructura a la que atenerse. Asimismo, sendas películas comparten la doble mirada dramática sobre el relato (España, 2005). Por un lado, son los protagonistas quienes introducen en la historia a través de la voz *over*, remitiendo así a una de las características principales de la picaresca literaria, el formato de las memorias. Por otro, aparece la mirada activa de una tercera persona que narra interesadamente, subraya su presencia y genera capas de lectura.

Sobre la desconfianza al presente histórico hay marcas concretas, además de que aparece como patrón común la corrupción, aunque esta vez volcada en otros sujetos y no concentrada únicamente en el actuar de los protagonistas. En *Alias Gardelito* se visualiza a través del espacio para las estafas a gran escala que ofrece la importación en plena etapa desarrollista,²²⁴ para lo

²²³ También podría incluirse aquí *El negocio* (Simón Feldman, 1959), examinado en el capítulo II, que utiliza la sátira como uno de sus principios constructivos.

²²⁴ Según la política económica llevada adelante por el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962), “el desarrollismo elige el camino de aceptar (y promover, por otra parte) el aporte del capital privado extranjero a los sectores básicos de la economía nacional, cuyo desarrollo interesa agilizar” (Nosiglia, 1983, p. 20). Al ratificar su lugar en el mapa de naciones subdesarrolladas a nivel mundial, Argentina solicitaba las inversiones para expandir los sectores básicos de la economía. Sin embargo, el efecto conseguido no fue el buscado: “Las empresas del exterior

que se precisa aceitados vínculos con el gobierno. En *Los inundados* la crítica se inscribe en el contexto antiperonista posterior al Golpe de Estado de 1955, con menciones explícitas al gobierno depuesto.²²⁵ Pero si el filme trasciende su contexto es porque logra también captar una forma de las relaciones político-sociales en las provincias que se erige como un estado de cosas que pareciera trascender el tiempo. A mi entender, la película de Birri genera esa imagen que se actualiza cíclicamente frente a cada catástrofe climática porque utiliza como vehículos narrativos el costumbrismo, la sátira política y la picaresca.

Es que la picaresca funciona no únicamente como un género, sino como una “matriz cultural”, esto es, una manera de articular los elementos disponibles en la cultura que opera de manera productiva y genera una memoria a largo plazo.²²⁶ En este punto resulta esclarecedor recuperar las reflexiones de Horacio González (2017) sobre lo que él denominó “la ética picaresca”. Según el filósofo, este género propone en definitiva la fundación de un orden nuevo, al encubrir fines altos en motivos bajos.

El pícaro está siempre en el lugar del engaño descubierto. Pero si el engaño perdura asistimos a la fundación de honores y creencias. (...) La picaresca es una metáfora de la burla que se volatiliza y de la usurpación que se transforma en orden consensual, verdad legitimadora (ídem, p. 94).

Subyace en esta definición una concepción política que contempla la creación de todo poder como un acto de pillaje. En los filmes examinados a continuación se corrobora la idea de que existe un orden abusivo aunque pretéritamente consensuado, que funciona como una base sobre la cual algunos individuos se comportan como chantas, mientras los demás lo aceptan como un estado de situación definitivo.

Los inundados

Desde su estreno, la asociación de *Los inundados* con la picaresca fue subrayada, tanto en su gacetilla de prensa como en las notas promocionales que ofrecía su director:

comenzaron a establecerse en los sectores más dinámicos de la economía y a través de ellos esta era controlada en su totalidad: la ley de radicación de capitales extranjeros favorecía estos intentos” (ídem, p. 174). Así, las empresas nacionales fueron desplazadas por extranjeras, más competentes en términos económicos.

²²⁵ El posicionamiento político del filme fue objeto de importantes discusiones al momento del estreno, especialmente desde la izquierda. Pero no fue precisamente por su mirada sobre el peronismo, sino por el nivel de alienación que los críticos veían en la recreación de los sectores populares (sin conciencia de clase, como objeto de los intereses políticos de turno). Cfr. Yoffe (1961).

²²⁶ “Por más que sea ‘construida’, ‘convencional’ e ‘histórica’, esa matriz responde a la *larga durée* y sirve de sostén a nuestra identidad personal y colectiva. En ella está basada la posibilidad de constituirnos como sujetos: saber quiénes somos y cuál es nuestro lugar en el mundo” (Cruces, 2008, p. 178).

Los personajes de *Los inundados* no responden a un patrón de conductas ejemplares en las que pueda fundarse una genealogía nacional prestigiosa. “El film quiere ser –ni más ni menos– una sátira de pícaros donde todos son pícaros y todos quieren engañar a los demás, pero algunos –nuestros inundados– con más justificación que otros” (gacetilla citada en Kohen, 2005, p. 115).

Así, Birri recurría al humor y a las tradiciones populares, recursos eficaces para considerar temas de complejidad y tratar de lograr conciencia sobre ellos frente a una audiencia amplia.

He procurado en todo momento recrear un lenguaje de tipo primitivo ingenuo. En todo caso, ha sido un desaliño provocado. (...) En esto debe verse, abiertamente, una intención polémica. Creo que hay que romper del todo con el cine de los trajes recién planchados, de las mujeres bien peinadas. En todo ese propósito –esto no debe ser olvidado– cuento a mi favor con una larga serie de antecedentes culturales. Acaso me baste citar a Payró, a Fray Mocho o al arte de Juan de Dios Mena. O, tal vez, al mismísimo Francisco de Quevedo. En cierta forma, Dolorcito Gaetán [*sic*] (el personaje central de *Los inundados*) es un nieto criollo de *El buscón...* (“*Los inundados* y la tradición picaresca”, 1962).

Así, el director inscribía su filme en una matriz nacional e hispana, más allá de los aires de renovación que traía dentro del ámbito cinematográfico. En este sentido, el breve relato de Mateo Booz (publicado en 1934)²²⁷ funciona como una inspiración de la cual Birri toma un leve hilo dramático, los protagonistas y el ambiente. El mayor desvío respecto del texto original se observa en la primera mitad de la película, destinada fundamentalmente a la campaña electoral y los tejemanajes políticos, que son una preocupación central del filme. No obstante, la aproximación especulativa a la administración de la *res publica* aparece muy pronto en el cuento: “Pero sobre todas estas ocupaciones [Dolores] estimaba la de encargado de algún comité político de cualquier color, aunque preferentemente gubernista, porque en éstos había siempre más abundancia de recursos y probabilidad de cobrar puntualmente los emolumentos” (Booz, 1934, s/p). Esa ambivalencia del personaje fue trasladada por la crítica al actor que lo interpretó, en varias notas que incursionaban sobre sus preferencias y filiaciones partidarias.²²⁸ El foco se

²²⁷ Incluido en el libro *Santa Fe, mi país*. Curiosamente, publicado en el mismo año en que se estrenaba la obra teatral *Así es la vida*. Birri contaba que había leído ese cuento en Roma, mientras estudiaba en el Centro Sperimentale di Cinematografia y añoraba su terruño.

²²⁸ Desde *La Nación* buscaban una identificación con el personaje: “No se conoce con precisión su militancia política. Un afiliado a la UCRI afirma que ‘Pirucho’ milita entre los suyos. Pero, a la vez, hay quien sostiene que ‘es hombre de Busaniche’ (o sea radical del pueblo). Lo que sin duda no puede discutirse es que ‘Pirucho Gómez ha cantado en los comités de casi todos los partidos políticos y ha compuesto tonadas de apoyo a los candidatos de casi todos los colores” (“Santa Fe y su visión de los ‘inundados’”, 1961). En una nota de la revista de actualidad y política *Che*, orientada a las coincidencias de la película con la realidad, mientras que Lola Palombo hablaba sobre su trayectoria y lo que le había resultado atractivo del proyecto (“me gustan estos personajes. Gente argentina...

desplazaba al pícaro de pertenencia popular; no ocurría lo mismo con otros personajes a los que les hubiera cabido similar cuestionamiento (por ejemplo, al Dr. Canudas).

La identidad de los inundados se configura en oposición a los otros actores sociales: la clase media (que se figura como una aristocracia decadente),²²⁹ los funcionarios y periodistas. Si el foco está puesto en Dolorcito, en tanto protagonista pero también como representante de un grupo que se define por su situación ecosocial, paulatinamente su accionar se despliega como una reacción aprendida y ajustada a una forma de resolución de los problemas públicos que son gestionados siempre de una misma manera. Los administrativos son funcionales al Estado ineficiente: solo ocupan el lugar por un determinado tiempo, pero ningún cambio se avizora en el horizonte. Ello queda compendiado en el Dr. Canudas, un burócrata que vehementemente se dedica a ofrecer soluciones que no llegarán. Él se presenta con soberbia seguridad en sí mismo y un manejo de la jerga jurista que infunde autoridad, aunque algunos inundados no dejan de desconfiar en su apariencia. Si Dolores representa al pícaro, entonces opera en simbiosis con el procurador –que puede considerarse un chanta–, a quien conoce hace tiempo y del que espera la resolución con algunos favores. En este sentido Dolorcito se diferencia de los demás inundados, que basculan entre la impericia y la desconfianza, puesto que él maneja sus contactos y juega con el tiempo para conseguir lo que desea. No obstante, debido a la experiencia acumulada –la inundación que atraviesan no es la primera que les ha tocado vivir– los inundados conocen las reglas del juego y el lugar que ocupan en la dinámica social. Por ello considero que no hay una representación ingenua o alienada de los sectores populares (como se debatió al momento del estreno),²³⁰ sino que solo tienen pocas herramientas para conseguir lo que necesitan. Debido a ello Dolores se distingue dentro de su grupo, ya que se adapta más hábilmente al escenario que le ofrecen los políticos.

Como mencioné antes, el filme tiene marcas precisas del momento de su producción, cuando predominaba el “consenso antipopulista” entre sectores intelectuales. Al comienzo, camiones atestados de inundados y fanáticos de fútbol atraviesan el centro, surcando a la clase media horrorizada. Se mezclan los cánticos, de manera tal de confundirlos (y desorientar así a

Por eso me gusta el sainete, Belisario Roldán, Payró” [Cattolica, 1961, 21]), el diálogo con Gómez giraba en torno a su mirada y sus adhesiones políticas: “¡Perón! Fracasó. Un Castro haría falta... Yo he sido siempre perseguido. Por ser de una pieza. Yo soy un hombre que no vota en blanco, por mi partido: al Unión Cívica Radical. Y soy militante. Hace dos años fui presidente de la circunscripción más brava, la cuarta, ésta del barrio Centenario, y ya ve, no tengo nada. No vivo de la política” (idem). En este caso, Gómez se distanciaba del utilitarismo que exhibía Dolores.

²²⁹ Fundamentalmente, en los patrones de Óptima, que viven en un viejo caserón, tienen modos encopetados de comunicarse y poseen vestuario pomposo. De hecho, Dolores rechaza el saco estilo Imperio –pero andrajoso– que le dona el señor. En el cuento de Booz, los retrata el hipébaton “casas de familias antiguas”.

²³⁰ Los debates y las vicisitudes que alcanzaron la película pueden seguirse en varias notas publicadas en *Tiempo de cine*. Cfr. Yoffe (1961), Verbitsky (1963).

la censura): “Viva Perón, viva Perón / Mi general...” / “Colón, Colón”, pero el efecto es claro. La imagen de esos pobres subidos a un camión cantando la marcha del presidente depuesto tiene un sentido manifiesto, que se ajusta a la crítica ideológica antiperonista. También en otra escena es aludido Perón, cuando una señorita de clase media enternece ante la presencia de un bebé vestido con un traje de adulto (fruto de una generosa donación) pregunta “¿Cómo se llama?”, solo para levantarse asqueada al escuchar “Juan Domingo, niña”. Esta configuración de los sectores populares puede encuadrarse dentro de la “visión liberal-iluminista” (Cartoccio, 2007) no exclusiva de la Generación del 60 (presente también en *Detrás de un largo muro* [Lucas Demare, 1958] o *El jefe*), pero que en líneas generales fue continuada por sus directores. Cartoccio considera, sin embargo, que *Los inundados* plantea un desvío respecto de esta visión, en la medida en que los procedimientos formales y enunciativos del film eluden (al menos parcialmente) tanto la percepción desconfiada como la mirada empática y sentimentalizada de los sectores populares.²³¹ “Esto tendría como efecto el esbozo de una concepción de identidad popular más móvil y fluida, donde el pobre no es ni un potencial culpable-peligroso, ni una víctima pura e idealizada” (ídem, p. 8), en línea con lo que fue señalado en el párrafo anterior. A mi modo de ver, ese desvío es posible gracias a la picaresca, en tanto imprime un carácter general a los protagonistas y al universo que habitan que escapa a los designios del orden burgués.

Más allá de su construcción cómica, la película muestra por su inspiración neorrealista una presencia patente de su referente. El exhaustivo casting que realizó la producción, seleccionó artistas populares, pero fundamentalmente intérpretes que trajeron un “trozo de la realidad” a la pantalla. Explica Piedras: “imágenes cercanas a la estética documental se pueblan de cuerpos, rostros y miradas de seres que testimonian físicamente la existencia de una realidad vedada, oculta, marginada de las representaciones del cine clásico hegemónico” (2009, p. 62). Esto ocurre, por ejemplo, con el viejito que forma parte de la comitiva para ver al Dr. Benítez. El rostro pleno de arrugas y curtido por el sol produce un efecto en la pantalla que excede propiamente a su personaje, acarreado una sabiduría que se sabe ganada al calor de la faena. Así, cuando opina sobre la falsedad de los políticos, su comentario rebasa el ámbito de la historia para convertirse en una observación sobre la realidad extradiegética.

Finalmente, el rol de la prensa también es puesto en cuestión, de manera similar a lo que ocurre en *Así es la vida*. En el encuentro entre los inundados y el periodista, éste intenta convencerlos de que su diario es mucho mejor que el otro, aunque los nombres de por sí ya

²³¹ “No hay una condena de las masas populistas, pero sí del populismo como manipulación de las masas.” (Cartoccio, 2007, p. 21).

designan entelequias asimilables (“El liberal” vs. “El progreso”). Les plantea una disputa política, pero ellos lo miran casi extrañados, porque se encuentran al margen de esa discusión. La escena cierra con un plano del periodista mirando a cámara, un recurso reiterado también con otros personajes (el Dr. Canudas, señoras de clases media, funcionarios políticos). Estos planos (que prácticamente rompen la ilusión ficcional al dirigirse al espectador) provocan una distancia con el público, puesto que replican la relación que poseen estos personajes con los inundados y lo ubican en su lugar: como si a nosotros también nos estuvieran mintiendo descaradamente. Incluso la foto que les toman para la portada está satirizada. Dolores exclama “Óptima, vieja, para el recuerdo, ¡es gratis!” y los dos orgullosos sacan pecho, sabiendo que no tendrán muchas más oportunidades para tomarse una fotografía –y menos, sin pagarla. Pero en su invocación subyace también una burla: sabiéndose objeto de un discurso ajeno, Dolores prefiere invertir esa lógica y apropiarse de ese momento, tan utilitariamente como lo hacen de su imagen y la de su familia el periodismo y los políticos. Al fin, la tapa del diario se transforma en plato cuando Gaitán cocina unos pescados.

Alias Gardelito

En el caso de *Alias Gardelito*, la transformación entre la letra y el filme fue mucho más radical. A Lautaro Murúa no le interesaba tanto Toribio en sí mismo, sino plantear un estado de cosas, para lo cual evitó generar empatía con el personaje. El vínculo con la picaresca aquí viene dado fundamentalmente por su origen literario y la configuración del protagonista, puesto que tanto en el cuento como en el largometraje Toribio se erige como “cuentero” y, al hacerlo, establece un modo de supervivencia que precisa de la mentira y la puesta en escena para su concreción. Este fue el aspecto clave que movió a Murúa a interesarse por el relato de Kordon. Como ha señalado Aguilar, en esta ocasión “no se trat[ó] del gusto por el autor como por uno de sus personajes y de su carácter de prototipo” (1994, p. 51).²³² La noción de “cuentero” dentro del relato literario resulta clave por la manera en que configura a Toribio a través de la acción, pero también porque es la forma en que él se percibe y presenta. Se emparenta, además, con la creación del acto ficcional. A su vez, “cuentero” en el lunfardo designa al “delincuente

²³² Murúa trabajó repetidamente con adaptaciones literarias en sus proyectos –tanto en los finalizados como en los inconclusos– y se detuvo preferentemente en la literatura regional (como fue el caso de *Shunko* de Jorge W. Abalos), o bien en la de corte popular. A diferencia de *Shunko* (1960), donde lo convocante para Murúa fue el libro, en una entrevista el director afirmó que “*Gardelito* nació por azar” y a continuación confesó que “en circunstancias que teníamos dos o tres temas en la mano preferimos *Gardelito* por considerar que era posible hacerlo en poco tiempo y a costo reducido” (Mogni, 1963, p. 59). Las cuestiones de índole material no eran menores para los nóveles realizadores.

especialista en estafas”, a aquel que utiliza su poder persuasivo de forma profesional. De manera extensiva, también aplica para los mentirosos y embusteros. Esta caracterización puntea un tipo particular de personaje: él es alguien que hace uso de su labia, que disfruta del engaño y que finalmente solo puede relacionarse con otras personas a través de esa modalidad. Toribio exhibe un orgullo por serlo –aspecto que no está presente en la película–, así como también despliega una planificación y estrategia de la estafa. Como sostiene Romano, existe en el cuento de Kordon “una fuerte oposición entre la solidaridad vital y la antisolidaridad picaresca” (2006, p. 5). Frente a los vínculos volátiles que Toribio forja con diversos individuos, muchos de los cuales honestamente desean ayudarlo, se presenta la fuerte pulsión por la supervivencia en una ciudad inhóspita para los migrantes internos y los sujetos plebeyos.²³³

El escritor dibuja algunos trazos que pueden producir compasión o empatía hacia el lumpen. En su relato se reconocen las artimañas del pícaro del Siglo de Oro español, cuyo punto de partida “era una pobreza asfixiante que lo obligaba a moverse y, a partir de tal condición, su vida sería una constante aventura en la que se debiera rebuscar, luciendo su ingenio” (Freixa, 2012, p. 15). Gardelito es una representación de ese estereotipo llevado a la ciudad de Buenos Aires en el siglo XX, dentro del marco del “imperio realista” que caracterizó a la literatura argentina moderna (Gramuglio, 2002). Asimismo, el cuento se emparenta con las novelas de aprendizaje, puesto que en ellas “se narra el desarrollo de un personaje –generalmente un joven– a través de sucesivas experiencias que van afectando su posición ante sí mismo, y ante el mundo y las cosas” (de Diego, 1998, p. 7). En cambio, la película elude este proceso. Solo presenta una conexión fantasmal con su infancia a través del sueño. Se centra en el puro presente, en lo que el joven adulto Gardelito –producto acabado de la sociedad a la que pertenece– puede o decide hacer. A su vez, todo lo que pudiera reconocerse o reconciliarse con algún tipo de picardía, se encuentra deliberadamente elidido. Como ha señalado Claudio España (s/f) “Lautaro Murúa no quiere que se redima el sinvergüenza. (...) El filme es muy ético, desde el trabajo [de su director]. El que no es ético, es Gardelito”.

La película se inicia de modo lúgubre: es de noche, un automóvil se detiene en un basural y arroja un cuerpo, el cual lleva impresas las marcas físicas de sus últimos estertores. Ese cuerpo es el de Toribio (hecho que el espectador colegirá más tarde). Tal comienzo marca la tesitura del relato. A continuación, se ve al protagonista en acción junto a Fiacini y otro de sus secuaces

²³³ El comienzo de *Pajarito Gómez -una vida feliz-* (Rodolfo Kuhn, 1965), que forma parte del *corpus* de la Generación del 60, también hace alusión irónicamente al modo en que Buenos Aires recibe a sus migrantes internos.

en una estación de trenes. Una voz *over* –es decir, específicamente narrativa– que pertenece al protagonista enmarca este *flashback*:

Desde un principio odié a Fiacini. Pero cuando íbamos a las estaciones a cazar giles o minitas boleadas que llegaban de provincia, no podía dejar de admirarlo. O sentir envidia. Era lindo odiar y querer ser como él. A veces el odio une más que la amistad.

Se trata de un relato que no provee al espectador datos claros, sino que, por el contrario, presenta fragmentos que introducen en un clima angustioso y opaco, para lo cual colaboran de forma importante tanto la musicalización (grave y disonante) como la fotografía (fuertemente contrastada, con mucha oscuridad, en una clave tonal baja). A través del ingreso a ambas ficciones, es claro que mientras en el cuento se pretende algún tipo de empatía con el lector, en la película la construcción de la recepción es la de un espectador distante, que no se vea conmovido por los hechos, sino que aspire a analizarlos críticamente.

En el filme, la marca de lo trágico domina el recorrido y devenir de Gardelito, construyendo una mirada compleja sobre el mundo marginal. Las dificultades que forman parte de la vida de Toribio no son de ninguna manera justificativos para su falta de moral. Se acerca así a unos pocos largometrajes de su Generación que se propusieron develar “lo oculto del campo de la mirada” que aparece generalmente como síntoma (Cerdá, 2009, p. 317) y descubre un mundo subyacente para el espectador desprevenido o incrédulo. *Alias Gardelito* se distingue a su vez de otras películas contemporáneas en la medida en que escoge como tema principal a un personaje plebeyo, pero elige contarlos a través de un relato moderno²³⁴ (por la ausencia de causalidad evidente en las acciones, la construcción episódica del relato, el protagonista a la deriva, la configuración temporal en función de la subjetividad del personaje, entre otras características [Bordwell, 1996]), lo cual no facilita la comprensión de la historia en primera instancia. Posiblemente este aspecto no haya resultado ameno para los públicos mayoritarios.

La crítica del estreno publicada por el *Heraldo del cinematografista* describía a Gardelito como una “especie de antihéroe nuevaolístico, [que] no llega a ser una persona viviente, ni el porteño que Kordon pinta en su cuento” (“Alias Gardelito”, 1961). La noción de “antihéroe nuevaolístico” es específicamente cinematográfica. Refiere a los renovados modos de actuación que planteaban una estética despojada, ascética y poco empática para la construcción de los personajes, fundamentalmente jóvenes. La interpretación de Roberto Argibay, importante actor

²³⁴ Entre otros ejemplos, pienso en el registro documental (*Tire dié*, [Fernando Birri, 1956-8] y otros cortos de la Escuela de Santa Fe), la comedia (*El negocio* [Simón Feldman, 1959]), o bien en la preferencia por historias más cercanas al universo de clase media (*Dar la cara* [José Martínez Suárez, 1962], *Los jóvenes viejos* [Rodolfo Kuhn, 1962]).

de esta nueva generación, dio la carnadura exacta. Como planteó José Agustín Mahieu (1966) en su historia del cine argentino, publicada a pocos años de este estreno,

Alias Gardelito asume [la] responsabilidad [de un programa a fondo para la existencia de un cine independiente] en todos los planos, el ético y el estético, frontalmente. Planteando el examen crítico de algunos elementos de nuestra realidad presente, muestra con dureza necesaria y cierta amargura, pero con los ojos abiertos, *un personaje ingrato pero sintomático de un proceso social existente. Gardelito es un fruto corrompido de una sociedad trabajada por el escepticismo, la desesperanza, el egoísmo y la insensibilidad* (p. 68-70, el énfasis es mío).

Mientras el cuento de Kordon desarrolla buena parte de su acción a la luz del día y comienza con el descubrimiento de Toribio de sus propias dotes, en la película su protagonista es un delincuente consumado. La primera escena –una suerte de prefacio– remite al espacio de origen de Toribio a través de un sueño que se ubica en la mitad del filme. Es una construcción pesadillesca que vincula presente y pasado.²³⁵ El basural en el que muere Gardelito es similar a aquel por donde andaba con su padre, acompañándolo en el trabajo. Es una inscripción clara del tipo de clase social a la que pertenece y de la cual no puede escapar.²³⁶ En definitiva, lo que ha quedado del chanta aquí es su condición de estafador y su capacidad para diseñar desfalcos, aunque su sino se encuentra marcado por la desgracia.²³⁷

²³⁵ En el cuento también hay una pesadilla en la que ve a sus padres (muertos), pero no es un recuerdo sino una imagen que podría transcurrir en su presente (los ve cruzar una calle y no reconocerlo), de manera que opera de modo diferente a como lo hace en el filme.

²³⁶ A su vez, se emparenta a través de este acto con otro filme latinoamericano paradigmático sobre la niñez abandonada como es *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). Posiblemente el largometraje haya operado como referencia para Murúa, ya que coinciden en buena medida no solo la preocupación por este sector social, sino fundamentalmente el modo en que se retrata a los desvalidos, sin ningún tipo de complacencia. Allí también un niño muere y es arrojado a una pila de basura, lo que sea tal vez la forma más obscena de desprecio sobre la vida humana.

²³⁷ Un último aspecto significativo de esta película es la relación del protagonista con el tango. El cuento de Kordon incluye en su título el nombre completo del protagonista: “Toribio Torres, alias Gardelito”. Insiste, además, en el sueño que tiene Toribio de convertirse en cantante. Se habla de que él canta muy bien, pero no hay ninguna escena al respecto ni tampoco alguna acción del personaje que vaya en esa dirección. En el largometraje, este rasgo está llevado aún más al límite. El título omite el nombre real para quedarse solo con el “Alias Gardelito”. Aquí, la idea de convertirse en cantante ya no aparece ni siquiera como proyecto vital. En el marco de una cinematografía nacional que sentó sus bases industriales sobre la construcción de relatos tangueros y también sobre la imagen de Gardel –aunque él no hubiera filmado ningún largometraje en Argentina–, este énfasis es crucial, ya que señala la degradación o descomposición de aquel modelo (primero por el “alias” y luego por el diminutivo). Sintetiza David Oubiña: “Las nuevas películas son narrativamente innovadoras y muestran en primer plano el enfrentamiento con las costumbres de sus mayores” (2016, p. 350).

Los burócratas sindicales

“Son todos tráfugas, son todos malandrinos”²³⁸

Obrero anciano en *Los traidores*

En una reunión para debatir cómo desarticular las estrategias de los dirigentes sindicales, uno de los participantes profiere lo citado en el epígrafe. Sus palabras se escinden del acto narrativo para emerger prácticamente como un testimonio. Su rostro, curtido por los años y la fajina, certifica su experiencia y otorga un peso suplementario a sus dichos, que lo ubican en un espacio intermedio entre el documental y la ficción.²³⁹ Por sinonimia, recuerda al viejito de *Los inundados*, que también aportaba densidad testimonial a la fábula.

Es posible encontrar una línea de continuidad desde su concepción ética entre los filmes recién abordados y *Los traidores*, única ficción del cineasta Raymundo Gleyzer, la cual contó con condiciones de producción y distribución extraordinarias durante los años 1972-1973.²⁴⁰ De hecho, se trata de una apuesta poco convencional para un cine de intervención política, en el marco del cual “todos los elementos estéticos y formales de la obra están orientados a cumplir una función (didáctica, contra-informativa, movilizante) dentro de un plan más amplio: el proyecto revolucionario de las organizaciones políticas y militantes” (Piedras, 2009, p. 63). Sin embargo, entraba dentro de las múltiples estrategias que utilizaron los cineastas comprometidos con la lucha política de los años setenta para conmover, concientizar y movilizar a las bases proletarias. Tanto en este filme como en *Los hijos de Fierro*, el chanta aparece figurado en los burócratas sindicales. Si bien con estilos y alcances muy diferentes, en ambos casos esta asociación opera como índice de un sistema corrupto. Los sectores populares ya no aparecen vinculados a la picardía y a la viveza, sino que en estos casos están encarnados en los obreros fabriles y la juventud combativa. Por esto mismo, tampoco hay cabida para la representación cálida del chanta, ya que se busca distinguir claramente conductas nocivas para el bien común

²³⁸ “Tráfuga” es una persona que de pasa de un bando o partido a otro y, por lo tanto, un traidor. “Malandrino” (forma diminutiva de malandro) significa delincuente.

²³⁹ La puesta en escena de este fragmento privilegia la situación grupal, que encuadra al grupo de trabajadores debatiendo y no replica una lógica de plano-contraplano para los intercambios. Por el contrario, pretende quedarse casi como un testigo silencioso de ese momento de debate y organización. Esta escena se repite de manera casi idéntica en el corto documental *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Raymundo Gleyzer, 1974), lo que rebate el argumento simplista de que *Los traidores* se ajusta a la lógica burguesa por ser una ficción, a la vez que permite distinguir la visión de mundo detrás de las elecciones de cámara de Gleyzer.

²⁴⁰ Filmada durante el último período de la dictadura de 1966, en ese momento a cargo de Lanusse, fue una producción cooperativa. Al regresar la democracia en 1973, Gleyzer decidió no exhibirla comercialmente, a pesar de haber obtenido la autorización frente al Ente de Calificación Cinematográfica (sobre este asunto, cfr. Mazzeo [2013]). La película tuvo un importante recorrido en festivales internacionales, donde fue discutida por sus estrategias narrativas y de puesta en escena. Sobre este cuestionamiento, cfr. Kohen (2005b). Respecto a la producción y exhibición, cfr. Sapire y Sabat (2017), Peña y Vallina (2003).

e incluso, podría pensarse, en ese mismo movimiento abonar hacia la transformación de las mentalidades a largo plazo.

Como explica Héctor Kohen, “Gleyzer no se muestra preocupado por la verdad documental de las imágenes sino por la realidad —el funcionamiento de la alianza entre burócratas, empresarios y gobernantes— que ninguna imagen ‘documental’ puede comunicar” (2005c, p. 512). Se trata de narrar “un contenido que sólo puede emerger bajo una forma, la del relato de ficción que reúne los datos dispersos, singulares, para otorgarles un sentido” (ídem). La elección del chanta como protagonista responde a la estrategia política de sus realizadores (Gleyzer y Álvaro Melián, coguionista y continuista), puesto que la anecdotización les permitía explicar la trama oculta de las cumbres sindicales y establecer una interpretación de los hechos que excedía lo ficcional.²⁴¹

El protagonista de *Los traidores*, Roberto Barrera²⁴² (Víctor Proncet), se acerca al estereotipo del chanta en la medida que su actuar implica la organización de una puesta en escena (su autosequestro) para conseguir un lucro político (ganar las elecciones del sindicato). La película reconstruye su recorrido personal desde sus inicios como empleado fabril y sus primeras incursiones en política (cuando acompañaba a su padre, en el marco de la resistencia peronista), hasta su presente como encumbrado dirigente sindical. Si bien cuenta una anécdota breve, el relato se complejiza a partir de la reconstrucción de la historia de Barrera y la explicación de cómo llegó al presente, en estrecha conexión con el devenir histórico posterior a 1955.²⁴³ En ese proceso se dibuja el aprendizaje de la forma en que se espera que actúen los dirigentes: una confiada manera de apostarse y definitiva vehemencia en sus discursos. Así es también como Barrera descubre las rentas que puede conseguir si se ajusta a las exigencias de los empresarios e interpreta el papel de fingida preocupación ante sus representados.

En este sentido, la historia de Barrera cobra la forma de un relato de aprendizaje. Él asimiló ese *modus* en los intercambios con representantes patronales y lo perfeccionó en su devenir burócrata. Dos escenas resultan paradigmáticas de este proceso. La primera transcurre con Benítez (Lautaro Murúa),²⁴⁴ el encargado de la fábrica, quien vislumbra potencial en Barrera

²⁴¹ Sobre la representación del mundo obrero y las tensiones con los discursos epocales, cfr. Mestman (2008).

²⁴² El guion de la película fue elaborado a partir de una investigación minuciosa Gleyzer y Melián. Está basado en el cuento “La víctima” de Víctor Proncet, inspirado a su vez en el autosequestro verídico que Andrés Framini realizó en 1968. Barrera, sin embargo, condensa características de varios líderes sindicales. Cfr. Sapire y Sabat (2017), Peña y Vallina (2003).

²⁴³ “*Los traidores* interpreta críticamente —en el marco de una etapa abierta por el Cordobazo (1969) y la emergencia del clasismo en el movimiento obrero— la historia de la *resistencia peronista* de un modo que compromete la estabilidad del sentido usualmente otorgado a ese término” (Kohen, 2005c, p. 508).

²⁴⁴ Murúa se caracterizaba por encarnar personajes seductores, pero recios y opacos en términos morales. Su texto estrella opera aquí magistralmente.

como un posible aliado. Le explica por qué es preciso que el sindicato ceda en algunas demandas para que la empresa siga produciendo, lo cual queda graficado con una lámina de burritos que se ayudan a comer.²⁴⁵ Lo que en un principio parece un razonamiento lógico para Barrera, paulatinamente se transforma en actos de complacencia con la patronal, para terminar actuando en favor propio a instancias de la empresa y del gobierno, en contra de las bases trabajadoras. Otra escena significativa en relación a su acercamiento con el chanta es cuando dos obreros lo interpelan en la sede. Barrera desciende las escaleras rodeado de sus guardaespaldas, cuando lo frenan y le preguntan cómo reaccionará el sindicato frente a los despidos ocurridos en una fábrica. Desde su posición de poder (simbolizada por el espacio superior en la escalinata, los pilares humanos que lo enmarcan y la sombra que proyecta sobre los afiliados) niega que pueda hacerse algo, se desresponsabiliza y les genera culpa: “si no [si tomamos medidas de fuerza], mandamos todos a la quiebra y nos quedamos todos sin trabajo”. Utiliza la primera persona plural para persuadirlos, cuando en realidad ocupan lugares muy diferentes, como deja en claro la disposición de los cuerpos en esta escena. La caracterización de Barrera responde a la del “chanta estafador”.²⁴⁶ No es un personaje seductor, pero sí un sujeto que utiliza su labia e inteligencia para sugestionar, aún en contra de los propios intereses del convencido. Se encuentra en las antípodas de la configuración predominante, pero precisamente por poseer una raíz común con el “chanta simpático” (por su modo de operar) es posible contraponerlo a esa imagen y confrontar así las expectativas positivas que los públicos poseen respecto del estereotipo, al develar sus procedimientos y motivaciones.

Pablo Piedras (2008) sostiene que en *Los traidores* se produce una homogeneización de estilos de actuación (donde predomina la influencia del teatro independiente, puesto que la mayoría de sus intérpretes provenían de estas filas) que incorpora estrategias de la estética brechtiana, produciendo así un estilo híbrido que pretende acercarse a su destinatario sin

²⁴⁵ Esto debe comprenderse como una estrategia didáctica propia del cine de intervención política. En *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Raymundo Gleyzer, 1974), por ejemplo, se explica el concepto “plusvalía” a través de una caricaturización animada.

²⁴⁶ El otro ejemplo significativo de este tipo es Arteché (Gianni Lunadei) en *Plata dulce*. Él es un tipo seductor, prototipo del “ganador”, y lleva la vida que a Carlos Bonifatti (Federico Luppi), un trabajador casado que atraviesa dificultades familiares y económicas, le gustaría llevar. Arteché aparece como por arte de magia en la calle y resulta “encantador” (en el doble sentido del término: atractivo pero también hechicero) para su excompañero del servicio militar. Ese encantamiento se profundiza en los siguientes encuentros, en los que Arteché se presenta a través de diversas superficies. En su oficina, camina detrás de un vidrio de color con círculos que lo deforman. Luego, se comunica con él a través de un videocasete: Bonifatti solo puede ver una imagen digital de su interlocutor, en un tipo de intercambio que además no admite respuesta. La puesta en escena, por lo tanto, subraya la condición de impostor que constituye a Arteché y que se proyecta a lo que él representa: un sistema financiero que genera dividendos abultados sin un sustento material, una gran fachada de riqueza que se erige sobre la nada. En definitiva, una ficción, que testimonia los inicios del plan neoliberal en la Argentina, instaurado durante la última dictadura cívico-militar.

desatender las funciones críticas y didácticas. Hay una opción consciente por el humor – elemento del que carecía el cine político latinoamericano, con excepciones como *Los inundados*–, particularmente, de carácter irónico.²⁴⁷ “El actor narra y muestra su personaje antes que encarnarlo, resolviendo una actuación que oscila entre la maquieta y la declamación, con una constante tendencia hacia la hipérbole en los movimientos corporales y la dicción” (ídem, 4). Siguiendo este razonamiento, la opción por el chanta como protagonista facilita esta síntesis, puesto que son elementos que forman parte de su constitución como estereotipo en el cine. Se trata entonces de limar algunos elementos de su carácter (fundamentalmente su simpatía: Barrera es un personaje displicente) para evitar la identificación y subvertir la lógica originaria del chanta. Asimismo, la proliferación de engaños –tanto en el ámbito público como en el personal, a su esposa y a su amante–, que solo poseen una meta de lucro individual, lo aleja del chanta, que suele distribuir sus réditos con su familia y amigos. La única lealtad que conserva Barrera es con Antonio (Raúl Fraire), que comparte con él su deshonestidad y su codicia.

El asunto de la burocracia sindical es también parte de *Los hijos de Fierro*, aunque desde una perspectiva tan disímil, que sus alcances son muy distintos. Este filme, que recupera la historia de la resistencia peronista en clave metafórica a través de la interpretación libre de *Martín Fierro*, constituye una obra bisagra entre el primer y el segundo ciclo de Solanas (Piedras, 2011).²⁴⁸ Comenzó a rodarse en 1972, en el marco del cine de intervención política, y su montaje se terminó en 1975, cuando el director se encontraba exiliado en España. En el transcurso de esos años, lo que se había originado como una celebración del fin de dieciocho años de proscripción, paulatinamente se convirtió en una oda por la reunión de las distintas facciones del peronismo.²⁴⁹ Se modificó así la visión sobre el presente y el futuro, y la película quedó desactualizada en sus intenciones directas, aunque como un exponente cabal de los debates al interior del justicialismo durante su regreso al poder y hasta la llegada de la última dictadura cívico-militar.²⁵⁰

²⁴⁷ En este aspecto, la escena más citada es sin dudas la del funeral de Barrera, que fue cuestionada por la crítica europea. Gleyzer, sin embargo, llegó a comprobar su acierto en las funciones con obreros, que disfrutaban plenamente del momento onírico conjugado en clave absurdista. Cfr Sapire y Sabat (2017).

²⁴⁸ Los períodos se organizan por las intersecciones entre las posiciones de Solanas en el campo político y en el campo cultural y cinematográfico. El primero está dedicado a la militancia e intervención política (desde *La hora de los hornos*, 1966-1968, hasta *Los hijos...*) y el segundo, al ingreso de la política pública-institucional y abordaje de diversas líneas expresivas, desde *Tangos...* hasta *La nube* (1985-1998).

²⁴⁹ “Yo quería hacer una suerte de canto al final del proceso de resistencia, de dieciocho años de dictaduras y proscripciones. Pero me encuentro con una etapa de la historia nuestra donde la lucha interna del peronismo y el sectarismo era feroz. Las distintas organizaciones políticas no querían ayudarme porque no me adscribía a ninguna” (Solanas, 1989, p. 51).

²⁵⁰ “En 1978 *Los hijos de Fierro* se presentó en el festival de Cannes, donde no fue bien acogido por la crítica europea, que receló de su discurso peronista. La distribución del filme en Argentina sólo se llevó a cabo en 1984, finalizado el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y la guerra de las Malvinas. Para entonces, la

Allí, el delegado gremial que traiciona es Don Vizcacha, lo cual permite conectar la mirada política de estos filmes con la concepción de mundo que ya está presente en la obra de José Hernández. La figuración de Vizcacha es grotesca y solo aparece en una secuencia breve. Un primer plano lo retrata fumando o comiendo desafortunadamente, con una iluminación que deja la franja central de su rostro a oscuras; luego, un plano general lo ubica (con una musculosa blanca y sobándose la axila) detrás de una mesa de reuniones, en una sala con vitrales. El contraste entre su actitud poco pulcra frente a la belleza y suntuosidad del espacio en el que se encuentra construyen esa discordancia entre un rol que ocupa y su incapacidad para responder a su deber. Así lo describe el hijo de Fierro que quedó a su cargo:

Chanta más acomodaticio en mi vida he conocido. Como temía que lo investigaran, roscó con el interventor de tal manera, que lo nombraron administrador. Un día se apareció y me dijo: “pibe, me nombraron tu tutor”. Se encerró en el sindicato, que parecía una vizcachera, rodeado de guardaespaldas a los que llamaba “mis perros”. Y era famoso en el gremio, porque cuando se ponía en pedo te empezaba a aconsejar.

Sin embargo, el personaje es desestimado con facilidad. La discusión sobre el manejo sindical transcurre entonces entre Pardal (César Marcos) y los jóvenes combativos, fundamentalmente el Negro (Juan Carlos Gené) y Picardía (Martiniano Martínez),²⁵¹ a quien “el Viejo” –personaje simbólico que sintetiza a Perón y a Fierro en el exilio– le había legado la bandera de la justicia y el objetivo movilizar en las fábricas. El Negro y Picardía rompen con la dirigencia por diferir en las estrategias combativas, porque Pardal no considera –al igual que Barrera, aunque no se expliquen aquí sus motivaciones– que sea necesario tomar medidas de fuerza. Hacia el final, Pardal sueña que lo persiguen y asesinan. Sin embargo, a diferencia de *Los traidores*, seguidamente los jóvenes se reintegran al sindicato. El Negro, quien más los había combatido, estrecha la mano con el veterano dirigente. Es que las órdenes del Viejo indicaban reunirse (todas las facciones) frente a un potencial peligro mayor. Es posiblemente este punto donde más se distancian las concepciones y objetivos de ambos filmes.

Si Picardía representa al delegado combativo y el Viejo Vizcacha, al sindicalista corrupto, entonces Roberto Barrera podría ser la síntesis de ambos. Es la versión viciada del militante, su devenir corrupto, ya que los personajes de Solanas funcionan como símbolos,

situación social del país había cambiado drásticamente con respecto a los años 1970. Quizás a ello se deba que sólo un público minoritario haya acompañado un filme que había intentado construir una memoria heroica del peronismo revolucionario entre 1955 y 1973, pero que, a diferencia de *La hora de los hornos*, había terminado por retratar la violenta disgregación política y social de su momento de producción” (Del Valle Dávila, 2013, p. 59).

²⁵¹ Tanto Martiniano Martínez como César Marcos eran combativos militantes peronistas, de diferentes generaciones.

mientras que Barrera tiene un desarrollo dramático complejo. Por supuesto, esta división responde a la ideología y los objetivos de cada uno de los realizadores. Mientras que Solanas se proponía reescribir en clave mítica la historia del peronismo en la avanzada hacia lo que veía como su devenir necesario en los años setenta (el socialismo en clave de una tradición política nacional), a Gleyzer le interesaba develar el proceso por el cual los dirigentes sindicalistas se corrompían, a la vez que promover una organización clasista para la revolución (sin desconocer la adhesión –y el sentimiento– de la mayoría de esos trabajadores peronistas). Ambos realizadores apelaron a un personaje popular y con larga trayectoria para graficar los conflictos que consideraban perentorios, aunque lo adaptaron con importante distancia de su presentación clásica.

El pícaro deleznable

En un ámbito muy distinto al que abordamos hasta recién, el cine industrial también usufructuaba al chanta al tomar la política como tema. Enrique Carreras, director estrella de Argentina Sono Film, había forjado cierta autoridad para tratar asuntos comprometidos gracias su “cine testimonial” en los años sesenta.

Al ser propuesto como modelo viable de lo que debería ser el “cine de calidad” en la Argentina, Carreras fue utilizado por la industria para cerrar filas contra el cine intelectual y condenar por asfixia sus amagos contestatarios. Frente a los defectos que se le reprochaban al cine intelectual – ser negativo, excesivamente crudo y confuso–, la “calidad” del cine de Carreras era clara y positiva, gracias a los sermones directos e indirectos que adecuaban sus denuncias a las maneras en que la burguesía prefería verse a sí misma (Anchou, 2005, p. 234-5).²⁵²

Así, la aproximación a cualquier problemática social se regía por esquemas morales rígidos que coincidían con la concepción de mundo de la clase media.

Yo tengo fe (Enrique Carreras, 1974) consiste en una biografía en clave ficcional de Palito Ortega, aunque el protagonista se denomina Martín Ríos. La película comienza en el momento celebratorio de su carrera, cuando ofrece un concierto en su Tucumán natal, y se remonta a la ocasión en que migró desde su provincia a la ciudad de Buenos Aires. Ese trayecto lo realizó junto a su amigo Ezequiel Andrade (Ricardo Morán), un pícaro cuyas andadas pronto tendrían mal destino. La película actualiza, una vez más, la historia del migrante –interno, en

²⁵² Anchou certifica la maniobra de la industria gracias los premios que el Instituto Nacional de Cinematografía otorgó a *Los evadidos* (Enrique Carreras, 1963), segunda de su ‘trilogía testimonial’.

este caso— que triunfó y se liga así al relato de origen de la clase media. “La eficacia y vigencia del relato arquetípico [el éxito de los inmigrantes europeos gracias a su esfuerzo individual] descansa en su capacidad para brindar un *camino moral* de ascenso social, ampliamente compartido por muchos sectores” (Visacovsky, 2014, p. 224). Esta es la vía enfatizada en el largometraje.²⁵³ En una ficción que reconstruye la vida de su protagonista desde la niñez empobrecida y su actual éxito como cantante —ganado, por supuesto, gracias al esfuerzo y empecinamiento personales—,²⁵⁴ Ezequiel condensa los valores negativos de los cuales el protagonista debe alejarse. Su devenir reúne en un *crescendo* dramático al niño travieso, el adolescente “vago”, el joven pícaro, el migrante que tiene contactos con “la política” y el ladrón que porta armas. Como si un estado implicara necesariamente el siguiente, la configuración del personaje no admite matices. Aunque Ezequiel sea también víctima de otros, ese aspecto es soslayado, sin indagar en otras coordenadas sociales, en tanto lo que se juzga es su comportamiento moral individual. Ello es así porque opera como un espejo deformado de Martín-Palito, con quien comparte una buena parte de su vida, como confirmación de que siempre hay una opción honesta, concienzuda y responsable frente a las adversidades. De este modo, el relato anuda desobediencia con delito a través de un chanta.

Sugestivamente, *Yo tengo fe* abarca un período de tiempo similar al de *Los traidores*. En 1974, dado el regreso del peronismo al poder, incluir alguna referencia a la historia política reciente podía parecer imperioso. Las motivaciones resultan externas al texto, sin justificación dramática ni histórica.²⁵⁵ La película bascula entre la alusión explícita, con marcas claras para los espectadores (los bombardeos a Plaza de Mayo, la mención del año 1955) y la difuminación de esas mismas marcas.²⁵⁶ Es que no interesa saber si los personajes adscriben a algún partido, corriente o, en términos más amplios, cuál es su concepción de mundo, sino que la política se constituye como un ámbito ajeno al ciudadano y se asocia a una visión moral que tiende un manto de sospecha sobre lo que ocurra allí. Todos los valores negativos que encarna Ezequiel a través de su accionar como adulto en la ciudad (engaño, estafa, robo) se asocian así con la

²⁵³ Ese relato deja afuera a los funcionarios políticos (considerados unánimemente como “corruptos”) y a los ciudadanos que no posean un origen caucásico, como fue señalado en la cita del mismo autor incluida en el apartado correspondiente a *Así es la vida*.

²⁵⁴ Hecho que puede corroborar aquel espectador que haya visto no solo este filme, sino cualquiera de la dupla Ortega-Carreras.

²⁵⁵ Palito Ortega llegó a la Capital en 1956: “Eran las seis de la mañana de aquel otoño de 1956 cuando, en un vagón de la clase más económica, Danilo se acomodó al lado de una atractiva morena de vestido rojo, me miró con cara de ganador y me guiñó un ojo. Mientras una media sonrisa arrugaba sus labios, la melancólica y larga pitada del tren nos anunciaba que finalmente nos poníamos en marcha hacia la gran aventura: la ciudad de Buenos Aires” (Ortega, 2016, p. 58).

²⁵⁶ Al llegar los alojan en un “comité”, ámbito asociado al radicalismo, gracias al hermano de Ezequiel, pero los echan luego del 16 de septiembre de 1955. Es decir que el hermano estaba vinculado con el peronismo, aún en funciones cuando ellos llegan.

política partidaria en la medida en que es él quien posee contacto con ella, a través de su hermano. Por extensión y en un sentido inverso, también la política se tiñe con la noción de corrupción. En relación con esto, Matt Losada (2020) propone que la figura de Palito tuvo un giro a partir de los años setenta como emblema de la cultura nacionalista y conservadora, con el objetivo de politizar a las audiencias en oposición a la izquierda peronista.

El reencuentro de los amigos en *Yo tengo fe* se produce porque Martín hace uso de sus privilegios, en tanto famoso, para solicitar un favor personal a las autoridades. Por supuesto, eso no es presentado como un hecho inmoral o una “avivada”, sino simplemente como una prerrogativa de quienes poseen el status social para poder ejercerlo. Se trata de un claro caso de desimplicación, para retomar lo expuesto al comienzo del capítulo sobre los “mitos de la sociedad inocente” (Grimson, 2013): corruptos son los otros. Lo mismo se plantea respecto a la política: un buen ciudadano no debe involucrarse en ella (como lo grafica Martín-Palito al escapar de la Plaza de Mayo), ratificando la cosmovisión liberal. Esta perspectiva excede el momento histórico de este filme estrictamente; en cambio, se observa con frecuencia en películas comerciales de las décadas de 1960 y 1970 que calibran toda problemática social y conflicto político en esta misma clave, como una desviación personal que puede ser corregida (o no), pero que no implica revisar conductas ni cambios mayores a nivel social.²⁵⁷

En *Yo tengo fe*, Ezequiel encarna al “chanta ladrón”, que constituye la consumación máxima de malos hábitos. Así, a pesar de su medida simpatía, los defectos del estereotipo se ven recalcados a partir de lo que constituye un delito contra la propiedad privada y el riesgo de vida, ya que es un ladrón que porta armas. Este caso, si bien excepcional (tal vez por su lectura categórica sobre el personaje), resulta significativo ya que tergiversa la lógica originaria del chanta, que implicaba algún tipo de visión crítica o de cuestionamiento a la sociedad a la que pertenece. Si en los años treinta los chantas podían exponer una “moral alternativa” dentro del cine de género, en los años setenta esa posibilidad parece encontrarse obturada en los productos hegemónicos de la industria.²⁵⁸

²⁵⁷ *Humo de Marihuana* (Lucas Demare, 1968) y *Maternidad sin hombres* (Carlos Rinaldi, 1968), por citar dos casos que abordan explícitamente temas controversiales.

²⁵⁸ *Un muchacho como yo* (Enrique Carreras, 1968) en alguna medida retoma la línea inaugurada en *Chingolo*, ya que Raúl (Palito Ortega) termina incrementando la fortuna de su suegro (Osvaldo Miranda). Sin embargo, aquí el joven proletario está desligado de cualquier tipo de solidaridad entre iguales y es un modelo moral, cuyas ligeras andanzas (que en nada se parecen a las de los cómicos de los treinta) solo tienen como objetivo robustecer el esquema familiar y los atributos de la clase media.

Conclusiones del capítulo

El chanta se asocia con la política fundamentalmente por dos factores. En primer lugar, por su faceta locuaz y convincente, que le permite conquistar a los más incautos, capacidad compartida con los políticos que precisan conseguir, en primera instancia, votos. En segundo lugar, comparte su carácter falsario. Esto se corresponde con la concepción de que lo ocurrido en el ámbito gubernamental debe tener un lado oculto –y por eso, “corrupto” – y opera posiblemente en un nivel más profundo. Las veces en que el chanta aparece asociado explícitamente con la política partidaria o sindical (que son escasas, motivo por el cual los filmes reseñados aquí resultan paradigmáticos) es utilizado para exhibir la deshonestidad y la endeblez de aquello que representan.

El recorrido propuesto en este capítulo permite establecer un enlace entre *Así es la vida* y *Los traidores*, ejemplos de dos modelos antagónicos de concebir el cine, tanto en sus formas de producción y exhibición, como en su función y su ideología. Sin embargo, ambos coinciden en un aspecto: utilizan a un político con las prácticas del chanta para dar curso a sus historias. En la película de 1939, Alippi proveía picardía a la trama y sus tramoyas eran comprendidas como lo que es parte de la labor de un dirigente. Solo se veían los efectos de sus maniobras; en algún caso, se intuía cómo operaba. *Los traidores*, en cambio, se enfoca en analizar el proceso que lleva a un sindicalista con “conciencia social” a traicionar a su clase de origen. Así, se pasa de una visión moral de la política a su develamiento desde una perspectiva combativa, con un objetivo insurgente, vehiculizado a través del estereotipo y sus variaciones.

Como fue demostrado, en la década de los treinta el rol de los actores populares en el cine argentino y su asociación con el estereotipo fue fundamental para la consolidación y expansión del chanta. Ellos proponían lo que, al menos en un sentido, se correspondía con una “moral alternativa”. Aunque finalmente sostuvieran el sistema social clasista y el modelo capitalista como norma, sus recorridos ofrecían otras lecturas también viables y convocantes. Sobre ese esquema es que las variaciones producidas en filmes de los años sesenta (como los analizados en el capítulo segundo) fueron posibles. Allí se explota una veta del chanta vinculada a su lógica política y la ética picaresca. Sin embargo, dentro del cine hegemónico industrial (esto es, Argentina Sono Film) esa potencia se ve clausurada por un exceso de moralismo y una falta de perspectiva social.

Finalmente, si –por lo desarrollado en el capítulo segundo– en términos cinematográficos el momento de apogeo del chanta en el cine es durante los años sesenta, examinar el asunto desde el punto de vista político e ideológico también fortalece esta conclusión. Es decir, lo que se vislumbra en el corpus de filmes abordados en este período es la

presencia de una *praxis* particular que tiende a constituirse en una filosofía. Aunque alejada de una moral revolucionaria, la ética picaresca insiste en un desvío (mínimo, calculado, intermitente) de las normas y los códigos morales burgueses que indican una fisura, un espacio por donde horadar. Es por eso que, retomando la idea planteada en el capítulo segundo, es posible visualizar en él una lógica política. En contraste, en aquellos filmes en que el personaje se encuentra asociado a la política institucionalizada, éste funciona como índice de prácticas viciadas, ya que sus tretas no son actos de supervivencia sino de consolidación de un poder alejado de la plebe. En la tensión entre ambos extremos es donde se visualiza la complejidad del estereotipo en su vinculación con el ámbito político.

Conclusiones

En la investigación desarrollada por esta tesis se han entrecruzado las dimensiones estética, cultura, histórica, ideológica y política que competen al chanta. Uno de los objetivos iniciales fue otorgarle una identidad teórico-conceptual a la noción, tan frecuente en la Argentina y con extensas aplicaciones. La variedad en el empleo del vocablo, unido a que en las obras examinadas su aparición explícita era más bien escasa, supuso una dificultad para precisar la definición. Este carácter escurridizo, pero a la vez patente del chanta es lo que resultó convocante para historizarlo y examinar sus diversas facetas. A pesar de que prácticamente no existieran escritos dedicados de modo específico a él, fue posible reconstruir sus orígenes y devenir a través de los medios que conforman las industrias culturales: el chanta es un producto de la sociedad de masas.

En el ámbito estético y cultural, se trazaron sus comienzos y su devenir, desde sus antecedentes en la literatura del siglo XIX hasta productos televisivos de fin del siglo XXI. Las claves en este aspecto estuvieron dadas por el entramado que se fue desarrollando entre las distintas artes que forman parte de la cultura masiva. El género picaresco en la literatura, el desarrollo de personajes oportunistas en el humor gráfico y la consolidación de la poética del actor nacional –en consonancia con el sainete– fueron los factores que dieron como resultado un tipo de amplia proyección en el cine y la televisión argentinos. En la década de los treinta la presencia de los cómicos dejó una impronta muy fuerte en el cine, implicando un universo de trasgresiones que eran habilitadas dentro de los marcos genéricos de la comedia e incluso el melodrama. Hacia los años sesenta, entre las transformaciones a nivel de lenguaje que supuso el cine moderno y la búsqueda de un impulso a la industria en producciones de envergadura mediana, el chanta se convierte en un enlace entre ambas variables. Así, los actores populares vuelven al centro de la escena y se realizan productos con búsquedas estéticas heterogéneas dentro del panorama local.

En términos históricos, los orígenes del chanta se encuentran en las primeras décadas del siglo XX, en profunda sintonía con las transformaciones que supuso la migración europea para el país, particularmente, las corrientes españolas e italianas en la Ciudad de Buenos Aires. Como sujeto, es corolario de las ansiedades que causó ese proceso, sintetizando prácticas e idiosincrasias particulares de su espacio de pertenencia. La promesa de un progreso que se vuelve asintótico, la penuria y las tensiones que implicó la transculturación de esas oleadas inmigratorias produjo como efecto un ámbito propicio para el desarrollo de un personaje urbano que observaba en la ingenuidad de los demás oportunidades para sacar algún provecho que le permitiera sobrellevar mejor su cotidianeidad. Ese *modus operandi* precisaba de la creación de

un estilo, una impostación que se tornaba una verdadera actuación y que en muchas ocasiones requería de cómplices para el despliegue de una puesta en escena. Es en este punto donde el chanta conecta tan intensamente con las artes del espectáculo, particularmente con el teatro y el cine.

En el proceso de transculturación recién mencionado, dos tradiciones resultaron fundamentales: la picaresca española y el actor popular italiano. La primera proveyó una cosmovisión que fue acogida y modificada en función del contexto histórico y político particular. Operó como una matriz narrativa y cultural inicial, que se adoptó al ámbito local. La segunda fue una de las raíces del actor nacional. Este histrión, por su origen, su público, sus destrezas y sus recursos logró instalarse de manera predominante en el teatro popular y en los inicios del cine industrial. Muchas de sus herramientas y características son afines a la concepción del chanta, motivo por el cual la asociación entre el estereotipo y algunos de sus referentes principales (fundamentalmente en el cine) fue muy potente.

En relación con esta tradición, el segundo momento determinante tuvo que ver con la llegada de la comedia italiana a la Argentina en la década de los cincuenta. Estos filmes hallaron una buena sintonía con los públicos locales, motivo por el cual algunos realizadores, ubicados entre el cine moderno y la renovación industrial, adoptaron algunas de sus fórmulas. Al mismo tiempo, sus relatos testimoniaban las desdichas de las clases populares urbanas y el ingenio que estas exhibían ante un ambiente inhóspito, como lo eran las ciudades a las que muchos trabajadores se habían trasladado en el marco de la modernización económica. Un proceso social equivalente ocurría aquí, en el contexto del desarrollismo. Es por ello que la década de los sesenta es el período de auge, ya que la ética picaresca es puesta en un primer plano, desligada de miradas paternalistas.

Esto se enlaza directamente con los aspectos ideológicos. Este personaje impone una mirada propia del mundo fundada en una lógica política de la oportunidad, que es preinstitucional y pretende desafiar –de manera acotada pero constante– el orden social-económico, al horadar sus fisuras y señalar de ese modo sus falencias. Así se organiza una visión de mundo, consolidada en un *ethos* y su correspondiente “ética picaresca”, que desconfía de toda instancia de poder porque lo considera basado no en un consenso pretérito, sino más bien en un acto de pillaje. Esa ética, tal como la he caracterizado en esta tesis, corresponde a la experiencia de mundo de las clases populares. Vale aquí introducir una variable más que complejiza lo dicho hasta ahora. Los sectores medios, especialmente las fracciones asalariadas, dependen también de las políticas económicas productivas y expansivas que estén orientadas a los trabajadores y, por lo tanto, corren una suerte similar a las esferas populares. Es por ello que en determinados momentos históricos el chanta puede estar representado por intérpretes que se

asocian a los sectores medios, como fue el caso de Ricardo Darín. Su figura emblemizó el empobrecimiento de la clase media durante la década de los noventa del siglo XX, etapa en la que se profundizaron las políticas macroeconómicas instauradas durante la última dictadura cívico-militar. En los años ochenta, período en el cual los sectores populares no poseían una correspondencia clara en el ámbito político y cultural, la figura de Alberto Olmedo operó como símbolo y horizonte –aunque de forma distinta, en un sentido similar a Diego Maradona.

En términos políticos, he advertido la complejidad de las definiciones y de su cercenamiento a una caracterización acotada. Lo que sí queda claro es que esta lógica de la oportunidad opera como tal en la medida en que es desplegada fundamentalmente por las clases populares y en el territorio que les es propio: el ámbito urbano y los intercambios cotidianos. Eventualmente, si esas clases alcanzan una representación potente en el Estado, puede cobrar una dimensión institucional en la medida en que disputa el poder a los sectores económicos concentrados. En cambio, cuando esa misma lógica es detentada por funcionarios de gobierno o empresarios, se asocia directamente con la corrupción y los resultados de esas acciones ya no son benéficos para el ámbito plebeyo. Esta vertiente fue expuesta por el cine social y político de los años sesenta y setenta.

Por otra parte, esta tesis constituye un aporte al estudio de esa vasta zona heterogénea del cine argentino de la década de los sesenta que no pertenece estrictamente al cine moderno, al cine político ni a la gran factoría industrial. El chanta se posiciona como una de las claves para entender este territorio que incorpora procedimientos de lenguaje novedosos, pero al mismo tiempo no se desentiende del público general. Resta aún indagar muchos otros aspectos de un cine que ofrece valiosas claves para pensar la cultura en aquellos años.

También se propuso extender la historia del actor nacional desde la década de los sesenta, atendiendo la complejización del campo de la formación actoral. Ya desde los años cincuenta, en el marco institucional, se incorporaron corrientes foráneas que transformaron profundamente la actuación. No obstante, también en el contexto de las industrias masivas, la educación de los intérpretes se modificó tras la renovación del entramado mediático, gracias a la añadidura de la televisión. Este medio fungió como importante espacio formativo. En algunos aspectos, incluso puede pensarse en paralelo al teatro popular de las primeras décadas del siglo XX. Esta idea, que no deja de estar en el orden de lo propositivo, considero que abre un ámbito de estudio que merece ser indagado: la formación actoral en el contexto televisivo y su relación con las tradiciones nacionales.

Finalmente, otra de las proyecciones posibles de esta tesis es el estudio del chanta en los cines de Latinoamérica y particularmente del Cono Sur. Si bien he realizado una caracterización en términos nacionales, se encuentran algunos componentes culturales compartidos con

Uruguay, por ejemplo, pensado el territorio como “comarca rioplatense” (Rama, 2008). En un sentido más amplio, el estudio de los personajes oportunistas puede verse en la cinematografía clásica mexicana en estrecha relación con los actores populares, algunos de los cuales fueron mencionados aquí (Cantinflas, Tin Tan). Sería viable ampliar el mapa del problema al trazar enlaces y correspondencias con otros cines para indagar en claves culturales comunes, a la vez que en las particularidades que ofrece cada uno de los casos nacionales.

Es posible que, a medida que se leían estas páginas, la memoria convocara otros productos en los que el chanta tenía presencia. Es algo previsto: la intención de esta tesis no fue realizar un catálogo exhaustivo, sino plantear configuraciones, zonas problemáticas y escenarios productivos desde una lectura histórica que contempló múltiples factores a través de un personaje tan carismático como complejo.

Referencias bibliográficas

- Accorinti, T. (2019). *Manuel García Ferré: Star System y animación en Argentina durante los años 70: tensiones entre la industria nacional y la hegemonía del universo de Walt Disney*. Letras del Sur.
- Adamovsky, E. (2012). *Historia de las clases populares en la argentina: desde 1880 hasta 2003*. 2º. Sudamericana.
- Adamovsky, E. (2015). *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión*. Planeta.
- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Siglo XXI.
- Adelman, J. (2000). El Partido Socialista Argentino. Sabato, H. (dir). *Nueva Historia Argentina. Tomo 5. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Sudamericana.
- Aguilar, G. (1994). *Lautaro Murúa*. Centro Editor de América Latina.
- Aguilar, G. (2005). La Generación del 60. La gran transformación del modelo. España, C. (coord.). *Cine argentino. Modernidad y Vanguardias 1957-1983. Vol. II*. Fondo Nacional de las Artes.
- Aisemberg, A. (2003). Actualidad y transformaciones culturales en las representaciones de Pepe Arias. Pellettieri, O. (ed.). *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino. Vol. II*. Galerna.
- Alabarces, P. (2004). Cultura(s) de las clases popular(es), una vez más: la leyenda continúa. nueve proposiciones en torno a lo popular. *Tram(p)as de La Comunicación y La Cultura III* (23).
- Alabarces, P. (2005). Maradona, el fútbol, la patria, el peronismo y otros gremios paralelos: Un héroe en disponibilidad. *Encrucijadas* (33).
- Alias Gardelito. (1961). *Heraldo del cinematografista*. XXX (1567). 6 de septiembre, p. 234.
- Altamirano, C., & Sarlo, B. (1980). La Argentina del Centenario: Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. *Hispanamérica* (25–26), p. 33–59.
- Altman, R. (1996). Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis. *Archivos de la filmoteca* (22), p. 6-19.
- Altman, R. (2000). *Los Géneros Cinematográficos*. Paidós.
- Amossy, R., Herschberg Pierrot, A. (2010). *Estereotipos y Clichés*. Eudeba.

- Anchou, G. (2005). La industria tradicional cierra filas. Argentina Sono Film entre los años 1961 y 1966. España, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983. Vol. II*. Fondo Nacional de las Artes.
- Anderson, B. (2013). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Ángel Magaña, jefe de una banda, en original estafa. (1967). *Antena*, 1870, 2 de mayo, s/p.
- Arlt, R. (1926). *El juguete rabioso*. Latina.
- Arlt, R. (1990). Divertido origen de la palabra *squenún*. *Aguafuertes porteñas*. Losada.
- Arlt, R. (1990). El “furbo”. *Aguafuertes porteñas*. Losada.
- Arteta, A. (2003). Moral y política. Arteta, A., García Guitián, R., Máiz (eds.), *Teoría política: poder, moral, democracia*. Alianza.
- Arteta, A. (2012). *Tantos tontos trópicos*. Ariel.
- Así es la vida. (1939). *Heraldo del cinematografista*. (417). 26 de julio, p.166.
- Astarita, M. (2014). Los usos políticos de la corrupción en la Argentina: una perspectiva histórica. *Espectros* 1 (1).
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Colihue.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2008). *Estética Del Cine. Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Paidós.
- Auyero, J., Hobert, R. (2003). ¿Y esto es Buenos Aires? Los contrastes del proceso de modernización. James, D. (coord.). *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*. Sudamericana.
- Avivato terminada. (1949). *Radiofilm*, IV (209), 13 de julio, s/p.
- Avivato. (1949). *Heraldo del cinematografista*. XIX (940), 7 de abril, p. 241.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Barthes, Roland (2008 [1957]). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Bayman, L. (2017). The Popularity of Italian Film Comedy. Burke, F. (ed.). *A Companion to Italian Cinema*. John Wiley & Sons.
- Becerra, J.J. (1997). *Olmedo, negro querido. Biografía de Alberto Olmedo*. Homo Sapiens.
- Bellone, L. (2020). Los consejos del Martín Fierro y los del viejo Vizcacha en la sociedad argentina. *Página/12*. 11 de noviembre. <https://www.pagina12.com.ar/305098-los-consejos-del-martin-fierro-y-los-del-viejo-vizcacha-en-l>
- Benet, V. (1994). El cuerpo del personaje y el relato clásico. *Archivos de la filmoteca* (18), p. 67-78.

- Benet, V. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- Benjamin, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus.
- Boitani, G. (2011). Neorealismo with a satirical outlook: Alberto Sordi (1920-2003) and the stardom of the commedia all'italiana genre. *Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari* (1), p. 43–76.
- Bombini, G. (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Miño y Dávila.
- Booz, M. (1934). Los inundados. *Santa Fe, mi país*. <https://diceelwalter.blogspot.com/2019/10/mateo-booz-los-inundados.html>.
- Bordwell, D. (1996 [1985]). La narración de arte y ensayo. *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Botana, N. R. (2012). *El orden conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*. Edhasa.
- Brunetta, G. P. (2008). *Guía de la historia del cine italiano*. Instituto Italiano de Cultura.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós.
- Cacace, G., Couceyro, A. [Sergio Albornoz] (2014, 13 de mayo). Ricardo Darín. Charla actualización frente a cámara. Youtube. <https://youtu.be/wVttZ45XvnA>.
- Capdevila, A. (2002). Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad. Jitrik, N., Gramuglio, M. T. (eds.). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 6. El imperio realista*. Emecé.
- Carassai, S. (2013). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia. Siglo XXI*.
- Cartoccio, E. (2007). Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la “generación del 60”. El caso de *Los inundados*. *Papeles del CEIC*, (2).
- Casadevall, D. (1967). *Esquema del carácter porteño. A la luz de la psicología, del teatro y del cancionero popular*. Centro Editor de América Latina.
- Casetti, F. (2004). *Teorías del cine*. Cátedra.
- Cattaruzza, A. (2012). *Historia de la Argentina (1916-1955)*. Siglo XXI.
- Cattolica, H. (1961). El cine confluye con la realidad en *Los inundados*. La azarosa vida de Dolorcitos Gaitán y Doña Óptima. *Che*, 1 (12), 20 de abril, p. 20-21.
- Cerdá, M. (2009). Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social. Lusnich, A. L., Piedras, P. (eds) *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*. Nueva Librería.

- Cerrutti, M., Grimson, A. (2004). Buenos Aires, neoliberalismo y después. Cambios socioeconómicos y respuestas populares. *Cuadernos del IDES*, (5).
- Conde, O. (2003). Enrique Santos Discépolo. La rebelión contra el mundo. Conde, O. (comp.). *Poéticas del tango*. Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- Conde, O. (2013). Lunfardo Rioplatense: Delimitación, Descripción y Evolución. *Normas* (5), p. 77-105.
- Conde, O. (2016). La pervivencia de los italianismos en el español rioplatense. *Gramma*, XXVII (57), p. 83-89.
- Conde, O. (2017). Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina. *Signo y Señal* (32), p. 1-20.
- Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. Valdes, T., Olavarría, J. (eds.). *Masculinidad/es: poder y crisis*, (24). ISIS-Ediciones de las Mujeres.
- Copertari, G. (2009). *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. Tamesis.
- Costa, G. M. (1968). Política económica y desarrollo de la economía italiana desde 1945 a 1967. *Revista de economía política* (49), p. 161-202.
- Couselo, J. M. (1979). Hay que achicar la mesa, vieja... *Clarín*. 19 de julio, p. 7.
- Crisp, C. (2015). *French Cinema. A Critical Filmography. Volume 1, 1929-1939*. Indiana University Press.
- Cruces, F. (2008). Matrices culturales. Pluralidad, emoción y reconocimiento. *Anthropos* (219), p. 173-179.
- Darín, R. (2005). Elogio de la resistencia. *Cuadernos hispanoamericanos* (661-662), p. 31-34.
- de Certeau, M. (1996) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- De Diego, J.L. (1998). La novela de aprendizaje en Argentina. Primera parte. *Orbis Tertius*, 3 (6).
- De Santillán, D. A. (1976). *Diccionario de Argentinismos*. Editora Argentina.
- Del Campo, A. M. (1945). *Consejos del Viejo Vizcacha*. Buchieri.
- Del Valle Dávila, I. (2013). La construcción de una memoria peronista en *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro*: del pueblo unido al pueblo fragmentado. *Rebeca* 2 (3), p. 33-61.
- Deleuze, G. (2008). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós.
- Di Núbila, D. (1962). La situación actual del cine mundial. Italia en gran prosperidad, segunda de EE.UU. *Heraldo del cinematografista*. XXXII (1613). 25 de julio, p. 151.

- Di Tullio, Á. (2010). *Políticas lingüísticas e inmigración, el caso argentino*. Eudeba.
- Díaz, S. (2007). *La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología teatral en Buenos Aires*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Domínguez, J. M. (2016). Haciendo cine desde Palermo. *El fulgor. Ideas sobre Fabián Bielinsky*. Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Dos Santos, E. (1968). El criollismo: Fray Mocho. Prieto, A. (ed.). *Historia de la literatura argentina. Vol. II. El desarrollo*. Centro Editor de América Latina.
- Duggan, C. (2017). *Historia de Italia*. Akal.
- Durkheim, É. 2007 [1893]. *La división del trabajo social*. Colofón.
- Dussel, E. (1972). *Para una de-strucción de la historia de la ética*. Ser y Tiempo.
- Dussel, E. (1979). *Introducción a la Filosofía de la Liberación*. Nueva América.
- Dussel, E. (2015). Conferencia 20 tesis sobre política. Clase 1. UNSAM Cultura. Youtube. <https://youtu.be/cqLvkvGSUTY>
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Paidós.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly bodies. Film Stars and Society*. Routledge.
- Echeverría, B. (1996). El ethos barroco. *Debate feminista* 13 (7), pp. 67–87.
- Eco, U. (1986). TV: transparencia perdida. *La estrategia de la ilusión*. Lumen.
- El enojo de Ricardo Darín: “Hubiera preferido que no repusieran *Mi cuñado*”. (2021). *Ciudad Magazine*, 30 de diciembre. <https://www.ciudad.com.ar/espectaculos/101322/enojo-ricardo-darin-hubiera-preferido-no-repusieran-mi-cunado>
- El Gordo Villanueva. (1964). *Heraldo del cinematografista*. XXXIII (1712). 17 de junio, p. 168.
- El manosanta está cargado. (1987). *La Nación*, 5 de mayo, s/p.
- España, C. (1993). *Luis César Amadori*. Centro Editor de América Latina.
- España, C. (1998). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta. *Nuevo Texto Crítico* XI (21/22), pp. 45-73.
- España, C. (2005). Transformaciones. Cine argentino 1957-1983: modernidad y vanguardias. España, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983. Vol. I*. Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. (s/f). *Alias Gardelito y la Generación del 60*. Extra del DVD. Youtube. <https://youtu.be/kfdLrUzMzKQ>.

- España, C., Manetti, R. (1999). El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas. Burucúa, J. E. (ed.). *Nueva Historia Argentina. Vol. 2: Arte, sociedad y política*. Sudamericana.
- Feldman, S. (1990). *La Generación del 60*. Instituto Nacional de Cinematografía – Legasa.
- Fernández-Montesino, A. (2016). Los estereotipos: definición y funciones. *Revue d'études Ibériques et Ibéro-Américaines* (10), p. 52-62.
- Ferrari, J. E. (1977). *La "República" de Los Chantas. Primer Chantuario Urbi et Orbe*. Arturo Peña Lillo.
- Ferro, M. (1977). *Cine e Historia*. Gustavo Gili.
- Fidanza, F. (2019). Humor Apto Todo Público. El Cine de Entretenimiento de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Enrique Carreras. *Question* (63), p. 1-19.
- Flor de piolas. (1969). *Heraldo del cinematografista*. XXXIX (1970), 4 de junio, p. 307.
- Flores, A. (coord.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística*. Universidad de Córdoba.
- Foster, D. W. (1998). Teatro argentino y espacio urbano: postulaciones para una teorización. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas* 1 (3), p. 83-97.
- Fraticelli, D. (2019). *El ocaso triunfal de los programas cómicos: de Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*. Teseo.
- Freire, S. (1996). Ricardo Darín canta los cuarenta. *La Nación*, 30 de enero, s/p.
- Freixa, O. (2012). Los pícaros en la España del siglo de oro. *Red Safe World - Universidad de Granada*, 50. <https://redsafeworld.files.wordpress.com/2012/02/los-pc3adcaros-en-la-espac3b1a-del-siglo-de-oro.pdf>.
- Fullwood, N. (2013). Popular Italian cinema, the media, and the economic miracle: rethinking commedia all'italiana. *Modern Italy* 18 (1), p. 18-39.
- Fundación Konex (s/f). Alberto Olmedo. <https://www.fundacionkonex.org/b1933-alberto-olmedo>
- Funes, P. (1995). Nación, patria, argentinidad. La reflexión intelectual sobre la Nación en la década de 1920. Ansaldi, W., Pucciarelli, A., Villarruel, J. (eds.) *Representaciones Inconclusas. Las Clases, Los Actores y Los Discursos de La Memoria (1912-1946)*. Biblos.
- Galán, D. (2008). Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana. *Mario Monicelli*. Festival Internacional de Cine de Donostia – Filmoteca Española – ICAA – Instituto de Cultura.
- Galeano, D. (2012). La invención del cuento del tío. *La Biblioteca* (12), p. 210-235.

- Gamarro, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana.
- Garavelli, C. (2013). A Shared Star Imagery: The Argentina Actor Ricardo Darín through Spanish Film Posters. Maio, Barbara (ed.), *Media Stardom. Fama, successo e gossip tra passato e futuro*. OL3Media.
- García Fanlo, L. (2010). *Genealogía de la argentinidad*. Gran Aldea.
- García Oliveri, R. (1989). Una obra capital. *Clarín*, 19 de julio, s/p.
- Garín, M. (2014). *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Cátedra.
- Garzón Valdes, E. (1984). Moral y política. *Anuario de Filosofía del Derecho*, p. 177-195.
- Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica.
- Gené, M. (2014). El humor gráfico en la prensa argentina. *Entrelíneas* (1), p. 105-115.
- Generani, G. (2002). Roberto J. Payró. El realismo como política. Jitrik, N., Gramuglio M. T. (eds.). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 6. El imperio realista*. Emecé.
- Getino, O. (2009). *Industrias del audiovisual argentino en el mercado internacional. El cine, la televisión, el disco y la radio*. Ciccus.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30*. Teseo.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*. Siglo XXI.
- Gionco, P. (2009). Después de 1955: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia. Lusnich, A. L., Piedras, P. (eds). *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*. Nueva Librería.
- Giordano, V. (2003). Qué va cha ché. La corrupción en Argentina es un problema de la democracia. *Ágora, Revista de Ciencia Sociales* (7), p. 197-219.
- Gobello, J. (1959). *Breve diccionario lunfardo*. Peña Lillo.
- Gobello, J. (1974). Defensa del chanta. *El lenguaje de mi pueblo*. Peña Lillo.
- Gobello, J., Aposta, L., López Peña, A. (1978). Comunicación Académica N° 814. Academia Porteña del Lunfardo.
- Gociol, J., Bitesnik, E., Ríos, J. Etchemaite, F. (2007). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Biblioteca Nacional.
- Gociol, J., Rosemberg, D. (2000). *La historieta argentina. Una historia*. De la Flor.

- Goity, E. (2005). Simón Feldman. España, C. (coord.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1976. Vol. I*. Fondo Nacional de las Artes.
- Goity, E., Oubiña, D. (1994). El policial argentino. España, C. (ed.). *Cine argentino en democracia. 1983/1993*. Fondo Nacional de las Artes.
- González, H. (2000). Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt. Pellettieri, O. (ed.). *Roberto Arlt. Dramaturgia y teatro independiente*. Galerna.
- González, H. (2017). *La ética picaresca*. Terramar.
- Gorelik, A. (2011). *Correspondencias: arquitectura, ciudad, cultura*. Nobuko.
- Gramuglio, M. T. (2002). El imperio realista. Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: el imperio realista. Vol. 6*. Emecé.
- Granado, R. (1991). Interesante pieza hecha por jóvenes. *Clarín*. 9 de enero, p. 8.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica Estructural*. Gredos.
- Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI.
- Grimson, A. (2013). *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*. Siglo XXI.
- Guillermo Francella: “Nunca voy a abandonar la comedia”. (2015). *Noticias*, 22 de agosto. <https://noticias.perfil.com/noticias/personajes/2015-08-22-guillermo-francella-nunca-voy-a-abandonar-la-comedia.phtml>
- Gundle, S. (2017). The Question of Italian National Character and the Limits of Commedia all’italiana. Burke, F. (ed.) *A Companion to Italian Cinema*. John Wiley & Sons Inc.
- Günsberg, M. (2005) *Italian Cinema. Gender and Genre*. Palgrave Macmillan.
- Gutiérrez, J. M. (1999). *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeras series*. Biblioteca Nacional – Página/12.
- Ha sido contratado Memmo Carotenuto, el actor de *Los desconocidos de siempre*. (1960). *Heraldo del cinematografista XXX* (1490), 16 de marzo, s/p.
- Hace 10 años moría Alberto Olmedo. Payaso, atorrante, un mago. (1998). *Clarín*, 5 de marzo, s/p.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión.
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983: una historia teórica*. Paidós.
- Heram, Y. (2018). *La crítica de televisión en la prensa durante la formación de los multimedios. Modernización del medio, mutación del género e integración*. Teseo.
- Hernández, J. (1950). *Martín Fierro*. Losada.
- Huntington, S. (1990 [1968]). *El orden político en las sociedades en cambio*. Paidós.

- Inzillo, C. (1989). *Queridos Filipipones: una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias*. Corregidor.
- Iribarren, M. (2005). No hay nada más creativo que la incomodidad. *Revista Multicanal*, s/n.
- Jitrik, N. (1976). Entre el dinero y el ser (Lectura de El juguete rabioso de Roberto Arlt). *Dispositio* 1 (2), p. 100-133.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel.
- Kohen, H. (2005a). Los antecesores del 60. España, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1976. Vol. I*. Fondo Nacional de las Artes.
- Kohen, H. (2005b). Fernando Birri. El “film-manifiesto”, realidad y ficción. España, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. Vol. II*. Fondo Nacional de las Artes.
- Kohen, H. (2005c). Cine de la Base. Raymundo Gleyzer y *Los traidores*. España, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. Vol. II*. Fondo Nacional de las Artes.
- Kordon, B. (1961). *Vagabundo en Tombuctú, Alias Gardelito y otros relatos*. Losada.
- Kriger, C. (1994). Comedias picarescas para adultos. España, C. (ed.). *Cine argentino en democracia*. Fondo Nacional de las Artes.
- *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Laera, A. (2014). *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Fondo de Cultura Económica.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Bosch.
- Landi, O. (1992). *Dévorame otra vez: qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*. Planeta.
- Latorre, J. M. (2005). La comedia italiana. Monterde, J. E. (ed.). *En torno al nuevo cine italiano: los años sesenta*. Institut Valencià de Cinematografia - Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Lawrence-Doyle, G. (2017). From Arlecchino to Wertmuller: modern Italian archetypes in the commedia all’italiana. *Modern Italy* 22 (3), pp. 275–289.
- Leersen, J. (2012). La retórica del carácter nacional: un panorama programático. Lie, N., Mandolessi, S., Vandebosch, D. (eds.). *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Peter Lang.
- Lladós, G. (2021). El regreso de Art: la amistad entre tres amigos a través de una lupa femenina. *La Nación*. 1 de agosto. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-regreso-de-art-la-amistad-entre-tres-amigos-a-traves-de-una-lupa-femenina-nid01082021/>

- López, D. (1987). El genio de Olmedo, por fin en libertad. *La razón*. 5 de junio, s/p.
- López, D. (2005a). El cine que da ganancia. Productores, desde 1957. España, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. Vol. II*. Fondo Nacional de las Artes.
- López, D. (2005b). Erotismo y humor en Aries. Olmedo y Porcel. Noventa minutos de pura risa. España, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. Vol. II*. Fondo Nacional de las Artes.
- Los enamorados (1957). *Heraldo del cinematografista XXVII* (1350), 10 de julio, p. 185.
- *Los inundados* y la tradición picaresca (1962). *La Nación*, 23 de abril, s/p.
- Los personajes del '83 (1983). *Gente* (962), 29 de diciembre.
- Losada, M. (2020). Muchacho que vas militando: Stardom, Youth Culture, and Politics in Palito Ortega films (1970–1975). *Journal of Latin American Cultural Studies*. 29 (1), p. 109-131.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil.
- Luzzi, M., Wilkis, A. (2020). *El dólar. Historia de una moneda argentina (1930-2019)*. Crítica.
- Mafud, J. (1965). *Psicología de la viveza criolla. Contribuciones para una interpretación de la realidad social argentina y americana*. Américalee.
- Manetti, R. (2014). Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar. Manetti, R., Rodríguez Riva, L. (eds.). 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1988). *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Suárez, J. (2018). Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez. Buenos Aires, 17 de enero.
- Martínez, T. E. (1961). *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Massa, C. y Mogliani, L. (1994). Compañías y actores italianos en la Argentina (1930-1990). Pellettieri, O. (ed.). *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino (1790-1990)*. Galerna.

- Mauro, K. (2013). La actuación popular en el teatro occidental. *Pitágoras* 500 (5), p. 16-31.
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de fondo* (27), p. 114-143.
- Mazzeo, N. (2013). Entre lo posible y lo deseable. Octavio Getino frente a la gestión pública en 1973. *Cine documental* (7).
- Medialdea García, B. (2013). La financiarización de la economía mundial: hacia una caracterización. *Revista de economía mundial* (32), p. 195-227.
- Mejía Toro, E. A. (2014). Ángel Rama y Antonio Candido: la integración del Brasil en el sistema literario latinoamericano. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 16 (1), p. 165-192.
- Mestman, M. (2005). Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo. *Secuencias. Revista de historia del cine* (22), p. 27-47.
- Mestman, M. (2008). Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973). *Mundos nuevos, nuevos mundos*, p. 1-15.
- Mestman, M. (2011). From Italian Neorealism to New Latin American Cinema. Ruptures and continuities during the 1960s. Giovacchini, S., Sklar, R. (eds.). *Global Neorealism 1930-1970. The Transnational History of a Film Style*. University Press of Mississippi, p. 163-177.
- Mill, J. S. (2014). *El utilitarismo. Un sistema de la lógica (Libro VI, capítulo XII)*. Alianza.
- Mística del fracaso en claves porteñas. (1975). *La razón*, 4 de abril, s/p.
- Mocho, F. (1954). *Obras completas*. Schapire.
- Mogni, F. (1963). Conversación con Lautaro Murúa (segunda parte). *Tiempo de cine*, (16), p. 59.
- Monsiváis, C. (2000). South of the border, down Mexico's way. El cine latinoamericano y Hollywood. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Monsiváis, C. (2012). Las ciudades. *Las esencias viajeras*. Fondo de Cultura Económica.
- Monterde, J. E. (2008). Monicelli y la commedia all'italiana. *Mario Monicelli*. Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura.
- Mozejko de Costa, D., Lionel Costa, R. (2002). Genealogía y Poder. *Acta Literaria* (27), p. 57-66.
- Navone, S. (2012). Representaciones masculinas en *La fiaca* 1969 y *Los chantas* 1975. *Imagofagia* (6), p. 1-25.
- Neveleff, J., Monforte, M., Ponce de León, A. (2013). *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Primera época; 1954-1970. De la epopeya a la resignación*. Corregidor.
- Nosiglia, J. (1983). *El desarrollismo*. Centro Editor de América Latina.

- Novión, A. (2002). Don Chicho. Pellettieri, O. (ed.). *Alberto Novión. La transición al grotesco criollo*. Eudeba.
- Nuñez Seixas, Xosé M. (1999). Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940). *Estudios Migratorios Latinoamericanos* 14 (42), p. 67-109.
- Orión. (s/f) *Todotango.com*.
<http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=ori%C3%B3n>
(Consultado el 18 de marzo de 2018)
- Oroz, S. (1990). La mujer en el cine latinoamericano. *Cine latinoamericano. Años 30-40-50*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ortega, P. (2016). *Autorretrato*. Planeta.
- Oubiña, D. (2016). Una *política de autores* para Latinoamérica (Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta). *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (8), p. 347-361.
- Pagés Larraya, A. (1968). Tradición e innovación en la picaresca: matices de El casamiento del laucha. *Cuadernos Hispanoamericanos* (224–225), p. 649–674.
- Pagnoni Berns, F. (2016). Enrique Cahen Salaberry and Hugo Sofovich: Humor Strategies in the Films Featuring the Duo Alberto Olmedo and Jorge Porcel. Poblete, J., Suárez, J. (eds.). *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Palacio, J. (Faruk). (1996). *El humor en el tango*. Corregidor.
- Paladino, D. (1994). Esperando la carroza. España, C. (comp.). *Cine argentino en democracia*. Fondo Nacional de las Artes.
- PAM. (s/f). El Gordo Villanueva en el Hindú. Registro 45095. Sobre El Gordo Villanueva en Museo del Cine.
- Paranaguá, P. A. (2003). Neorrealismo. *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Pasquino, G. (1995). Corrupción política. Bobbio, N., Matteucci, N., Gianfranco, P. *Diccionario de Política*. Siglo XXI.
- Pauls, A. (1995). *Lino Palacio. La infancia de la risa*. Espasa Calpe.
- Payró, R. (1906). *El casamiento de Laucha*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Payró, R. (1957 [1910]). *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Losada.
- Pellettieri, O. (2001) *De Totò a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Galerna e Instituto Italiano de Cultura en Buenos Aires.

- Pellettieri, O. (2001b). Sandrini o la fusión de la risa y el llanto. Pellettieri, O. (dir.). *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Pellettieri, O. (2009) (dir.). Javier Portales. *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires; el actor popular, antecedentes y evolución*. Galerna.
- Peña, F. M. (comp.). (2003). *60-90 Generaciones. Cine argentino independiente*. MALBA.
- Peña, F., Vallina, C. (2003). *El cine quema*. De la Flor.
- Peralta Ramos, M. (1978). *Acumulación de capital y crisis política en Argentina (1930-1974)*. Siglo XXI.
- Pérez Llahí, M. A. (2012). El grano de lo urbano: La potencialidad dialógica de la figuración de la ciudad en el cine moderno. Actas III Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y audiovisual.
- Piedras, P. (2008). *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer. Estilos y estrategias de actuación en el cine político. *Revista Afuera* (4), p. 1-5.
- Piedras, P. (2009). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. Lusnich, A. L., Piedras, P. (eds). *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*. Nueva Librería.
- Piedras, P. (2011). Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político. Lusnich, A. L., Piedras, P. *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*. Vol. II. Librería.
- Pigna, F. (2011). *¿Qué fue de tu vida? Ricardo Darín*. Televisión Pública. Youtube. https://youtu.be/azj6xWAF_DU.
- Pobres... pero bellas (1957). *Heraldo del cinematografista*. XXVII (1365). 23 de octubre, p. 289.
- Quintero, D. (1969). Todo por el tío. *Locuras de Isidoro I* (11), mayo.
- Quinziano, P. (1987). El manosanta está cargado. *El cronista comercial*. 8 de mayo, s/p.
- Raab, E. (1976). Porcel o la ilusión de los desposeídos. *Nuevo hombre*, 17 de marzo. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/11117-2441-2015-12-13.html>
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina* (2ª ed.). El Andariego.
- Rapoport, M. (2003). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Macchi.
- Real Academia Española. (s/f). Avivado. <https://dle.rae.es/avivado> (Consultado el 24 de junio de 2022).

- Ribke, N., Bourdon, J. (2017). Peripheral Stardom, Ethnicity, and Nationality: the Rise of the Argentinian Ricardo Darin from local celebrity to transnational recognition. *Communication, culture & critique*, 10 (14). pp. 712–728.
- Rinesi, E. (2020). *La política*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Rivarola, R. (1911). Delitos de funcionarios públicos. *Revista Argentina de Ciencia Política* I (3), pp. 405- 416.
- Rivera, J. B. (1992). *Panorama de la historieta en la Argentina*. Libros del Quirquincho.
- Rodríguez Riva, L. (2015). Una mirada contemporánea sobre algunas consecuencias de la última dictadura: el cine de Fernando Ayala (1982-1984). *Toma Uno* (4), p. 165-176.
- Rodríguez Riva, L. (2018). Las “conocidas” de siempre. Recepción de la commedia all’italiana en Buenos Aires. *Secuencias. Revista de Historia del cine* (48), p. 35-58.
- Rodríguez Riva, L. (2020a). Humor gráfico, radio, cine: la configuración del estereotipo del chanta en *Avivato* y *El Gordo Villanueva*. *Dixit* (32), p. 1-15.
- Rodríguez Riva, L. (2020b). El “cuentero” como punto de encuentro entre la literatura popular y el cine moderno: Alias Gardelito. *452F* (23), p. 162-78.
- Rodríguez Riva, L. (2022). Popular Actors’ Comedy: Reception and Influence (Italy - Argentina). *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 10 (2), p. 349-366.
- Rodríguez, M. (2001). Modernidad y tradición en Florencio Parravicini. Pellettieri, O. (dir.). *De Totò a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Galerna.
- Rodríguez, M. (2002). Recepción. Pellettieri, O. (ed.). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930). Vol. II*. Galerna.
- Rodríguez, M. (2003). Luis Brandoni o cómo poner las técnicas del actor popular al servicio del teatro de arte. Pellettieri, O. (dir.). *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino II*. Galerna.
- Romero, J. L. (1987). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Alianza.
- Rosas, M., Ricardo, J. (2011). *Diseño Curricular para la Educación Secundaria 6º año: Literatura*. Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/consejogeneral/disenioscurriculares/secundaria/sextomateriascomunes/Literatura_6.pdf
- Rosler, A. (2018). *Razones públicas. Seis conceptos básicos sobre la república*. Katz Editores.
- Rottemberg, C. (2017). Aquel verano en que el Negro pudo. *La capital*. Mar del Plata, 30 de mayo. <https://www.lacapitalmdp.com/aquel-verano-en-que-el-negro-pudo/>
- Saavedra, G. (2002). Darín a cara lavada. *La Nación revista*. 5 de mayo, s/p.

- Sala, J. (2015). Del recambio a la consolidación de tendencias actorales en el cine moderno argentino (1957-1976). *Imagofagia* (11).
- Salzman, I. (2001). Alberto Olmedo o la gozosa infelicidad. Pellettieri, O. (dir.). *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino II*. Galerna.
- Sánchez Lobato, J. (1999). Biografía de Alonso Zamora Vicente. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Sánchez, C. (2018). Cuando Olmedo era Borges. *Caras y caretas* 57 (2339).
- Sánchez-Biosca, V., Benet, V. (1994). Las estrellas: un mito en la Era de la Razón. *Archivos de la filmoteca* (18), p. 5-11.
- Santa Fe y su visión de los “inundados” (1961). *La Nación*, 1 de noviembre, s/p.
- Sapire, J., Sabat, C. (2017). *Compañero Raymundo*. Sudestada.
- Solanas, F. (1989). *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*. Puntosur.
- Sordi filmará aquí. (1964). *Heraldo del cinematografista*. XXXIV (1697), 4 de marzo, p. 52.
- Soria, C. (2014). The Star as Antihero: Ricardo Darín in *Carancho*. *Argus-a* (13).
- Soriano, O. (1988). El país sin Olmedo. *Página/12*. 12 de marzo, s/p.
- Soto, M. (1999). Alberto Olmedo. *Nuestros actores I*. Del Jilguero.
- Steimberg, O. (2013a). La historieta como historia: el caso argentino. *Leyendo historietas*. Eterna Cadencia.
- Steimberg, O. (2013b). Para una historia de la historieta argentina de humor. *Leyendo historietas*. Eterna Cadencia.
- Suárez Danero, E.M. (1970). *El atorrante*. Centro Editor de América Latina.
- Tarcus, H. (2019). Abad de Santillán, Diego (García Fernández, Sinesio Baudillo). *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. <http://diccionario.cedinci.org>
- Tirri, N. (2006). *Habíamos amado tanto a Cinecittá: ensayos sobre el cine italiano*. Paidós.
- Todotango.com (s/f). Pierna. *Diccionario de lunfardo*. <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=pierna> (Consultado el 19 de diciembre de 2019).
- Torrado, S. (1992) *Estructura social de la Argentina: 1945-1983*. De la Flor.
- Totò y la maja desnuda. (1960). *Heraldo del cinematografista* XXX (1498), 11 de mayo, p. 118.
- Totò, Pepino y la Mala Femina. (1957). *Heraldo del cinematografista* XXVII (1360) 18 de setiembre, p. 262.
- Totò, Vittorio e la dottoressa. (1959). *Heraldo del cinematografista* XXI (1458), 5 de agosto.

- Traversa, O. (1984). A los cirujanos se les va la mano. *Cine: el significante negado*. Hachette.
- Tuñón, J. (2003). El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel. *Iberoamericana* III (11).
- Ugoletti, U. (1960). El cine italiano ha salido de la crisis que se inició en 1956. Aumentan producción e ingresos. *Heraldo del cinematografista* XXX (1520), 12 de octubre, p. 290.
- Ulanovsky, C., Itkin, S., Sirvén, P. (1999a). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Planeta.
- Ulanovsky, C., Merkin, M., Panno, J. J., Tijman, G. (1999b). *Días de radio. Historia de la radio argentina*. Espasa Calpe.
- Una buena obra en tono menor: *Así es la vida*. (1939). Sobre “Así es la vida” del Museo del Cine.
- Urraca, B. (2014). Rituals of Performance: Ricardo Darín as Father Julián in *Elefante blanco*. *Revista de Estudios Hispánicos* XLVIII (2).
- Valdez, M. (2000). El reino de la comedia. España, C. (ed.). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Vol. I*. Fondo Nacional de las Artes.
- Valdez, M. (2005). Fernando Ayala, cultor de la crónica y de la actualidad. España, C. (ed.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983. Vol. I*. Fondo Nacional de las Artes.
- Valdez, M. (2014). 1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista. Manetti, R.; Rodríguez Riva, L. (eds.). 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Valles, R. (2014) *Fotogramas de la memoria. Encuentros con José Martínez Suárez*. INCAA.
- Vázquez, L. (Siulnas). (2012). Comunicación Académica N° 1697, acerca de Luis De La Plaza. Academia Porteña del Lunfardo.
- Venturelli, C. (2010). Julio Mafud: el sociólogo del sentido común de la argentinidad. VI Jornadas de Sociología de La Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación. Departamento de Sociología.
- Verbitsky, H. (1963). El caso de *Los inundados*. *Tiempo de cine* (13), p. 30-32.
- VHS Hunter (s/f). Borges y Álvarez – 1° episodio temporada 1987. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/9PtxcyYYsDs>
- Viñas, D. (1996). Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso. *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Sudamericana.
- Visacovsky, S. (2014). Inmigración, virtudes genealógicas y los relatos de origen de la clase media argentina. Adamovsky, E., Visacovsky, S., Vargas, P., (comps.). *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Ariel.

- Visconti, M. (2017). *Cine y dinero: imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Ciccus.
- Visconti, M. (2015). “El imaginario argentino del dinero y de la ley”. *Cine y dinero: imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Tesis doctoral. Repositorio digital de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Warley, J. (2020). Don Verídico. Costumbrismo y absurdo. Maristany, J. (comp.). *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias. Tomo I*. Teseo.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Península.
- Yoffe, O. (1961). Marginalismo en *Los inundados*. *Tiempo de cine* (10-11), p. 43.
- Zamora Vicente, A. (1962). *Qué es la novela picaresca*. Columba – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra.

Corpus filmográfico

¿Impuestos al día? ¿Me quedo en la vía! (I tartassati, Steno, 1959),
Alberto y Susana (Luis Weintraub, 1980, programa televisivo)
Alias Gardelito (Lautaro Murúa, 1961)
Apenas un delincuente (Hugo Fregonese, 1949)
Así es la vida (Francisco Mugica, 1939)
Avivato, el rey de los vivos (Enrique Cahen Salaberry, 1949)
Chingolo (Lucas Demare, 1940)
Convención de vagabundos (Rubén Cavalloti, 1965)
De profesión, sospechosos (Enrique Carreras, 1966)
Don Quijote del Altillo (Manuel Romero, 1936)
Dos socios en apuros (I due compari, Carlo Borghesio, 1955)
El arte de acomodarse (L'arte di arrangiarse, Luigi Zampa, 1954)
El asalto (Kurt Land, 1960)
El canillita y la dama (Luis César Amadori, 1938)
El canillita y la dama (Luis César Amadori, 1938)
El casamiento de Laucha (Enrique Dawi, 1977)
El cuentero (Il bidone, Federico Fellini, 1955)
El Gordo Villanueva (Julio Saraceni, 1964)
El haragán de la familia (Luis César Amadori, 1940)
El jefe (Fernando Ayala, 1958)
El ladrón apasionado (Risate gi gioia, Mario Monicelli, 1960)
El ladrón, la mucama y el policía (Guardia, ladro e cameriera, Steno, 1958)
El mago de las finanzas (Julio Saraceni, 1962)
El manosanta está cargado (Hugo Sofovich, 1987)

El médico y el hechicero (Il medico e lo stregnone, Mario Monicelli, 1957)
El negocio (Simón Feldman, 1959)
El pagaré (Il cambiale, Camilo Mastrocinque, 1959)
El pobre Pérez (Luis César Amadori, 1937)
El salame (Fernando Siro, 1969)
El verso (Carlos Oves, 1993).
Flor de piolas...! (Rubén Cavalloti, 1967)
Il sorpasso (Dino Risi, 1962)
Isidoro, la película (José Luis Massa, 2007)
La banda de los honrados (La banda degli onesti, Camilo Mastrocinque, 1956)
La casa de los millones (Luis Bayón Herrera, 1940)
La casa del ángel (Leopoldo Torre Nilsson, 1957)
La fiaca (Fernando Ayala, 1969)
La guita (Fernando Ayala, 1970)
La importancia de ser ladrón (Julio Saraceni, 1944)
La odisea de los giles (Sebastián Borensztein, 2019)
Ladrón él, ladrona ella (Ladro lui, ladro lei, Luigi Zampa, 1957)
Le roi des resquilleurs (Jean Devaivre, 1945)
Llegan los dólares (Arrivano i dollari, Mario Costa, 1957)
Los alegres vigilantes (Guardia, guardia scelta, brigadiere y maresciallo, Mauro Bolognini, 1956)
Los chantas (José Martínez Suárez, 1975)
Los desconocidos de siempre (I soliti ignoti, Mario Monicelli, 1958)
Los hijos de Fierro (Fernando Solanas, 1972)
Los hijos de Fierro (Fernando Solanas, 1972-1975)
Los inundados (Fernando Birri, 1962)
Los inútiles (I vitelloni, Federico Fellini, 1953)
Los maleantes (I magliari, Francesco Rosi, 1959)
Los peores del barrio (Julio Saraceni, 1955)
Los traidores (Raymundo Gleyzer, 1972)
Mi cuñado (Carlos Berterrix, 1993-1996, programa televisivo)
Millonarios a la fuerza (Enrique Dawi, 1979)
Napoleón (Luis César Amadori, 1940)
No toca botón (Hugo Sofovich, 1980-1987, programa televisivo)
Nueve reinas (Fabián Bielinsky, 2000)
Perdido por perdido (Alberto Lecchi, 1993)
Plata dulce (Fernando Ayala, 1982)
Policías y ladrones (Guardie e ladri, Mario Monicelli y Steno, 1951)
Procesado 1040 (Rubén Cavallotti, 1957)
Riachuelo (Luis José Moglia Barth, 1934)
Tiro al aire (Mario Sábato, 1980)
Un día en el juzgado (Un giorno in pretura, Steno, 1953)
Un día en la penitenciaría (Accade al penitenziario, Giorgio Bianchi, 1955)
Un héroe de nuestra época (Un eroe dei nostri tempi, Mario Monicelli, 1955)
Yo tengo fe (Enrique Carreras, 1974)

Otras películas referidas

A los cirujanos se les va la mano (Hugo Sofovich, 1980)
Cuentos romanos (*Racconti romani*, Gianni Franciolini, 1955)
Días de amor (*Giorni d'amore*, Giuseppe de Santis, 1954)
Divorcio a la italiana (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1961)
El faro (Eduardo Mignona, 1998)
El hijo de la novia (Juan José Campanella, 2001)
El juguete rabioso (Aníbal di Salvo, 1984)
El mismo amor, la misma lluvia (Juan José Campanella, 1999)
Esperando la carroza (Alejandro Doria, 1985)
Graciela (Leopoldo Torre Nilsson, 1955)
La barra de la esquina (Julio Saraceni, 1951)
La bella de Roma (*La bella di Roma*, Luigi Comencini, 1955)
La caída (Leopoldo Torre Nilsson, 1959)
La cigarra no es un bicho (Daniel Tinayre, 1963)
La fuga (Eduardo Mignona, 2001)
La nona (Héctor Olivera, 1979)
Las aventuras del capitán Piluso (en el castillo del terror) (Francis Lauric, 1963)
Los enamorados (*Gli innamorati*, Mauro Bolognini, 1956)
Los enamorados (*Gli innamorati*, Mauro Bolognini, 1956)
Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)
Los papagayos del amor (*I pappagalli*, Bruno Paolinelli, 1955)
Los tres berretines (Equipo Lumiton, 1933)
Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (Raymundo Gleyzer, 1974)
Millonarios a la fuerza (Enrique Dawi, 1979)
No toquen a la nena (Juan José Jusid, 1976)
Otra historia de amor (Américo Ortiz de Zárate, 1985)
Pajarito Gómez –una vida feliz– (Rodolfo Kuhn, 1965)
Pan, amor y fantasía (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953)
Patoruzito (José Luis Massa, 2004)
Patoruzito, la gran aventura (José Luis Massa, 2006)
Paula cautiva (Fernando Ayala, 1963)
Pobres pero bellas (*Poveri, ma belli*, Dino Risi, 1957)
Rudo y Cursi (Carlos Cuarón, 2009)
Tiempos nuestros (*Tempi nostri*, Alessandro Blasetti, 1955)
Totó, Pepino y la Mala Femina (*Totò, Peppino e la... malafemmina*, Camilo Mastrocinque, 1956)
Totó, Vittorio e la dottoressa (Camilo Mastrocinque, 1957)
Un americano en Roma (*Un americano a Roma*, Steno, 1954)
Un italiano en Argentina (*Il gaucho*, Dino Risi, 1964)

Apéndice de imágenes

Capítulo I



Consejos del Viejo Vizcacha (Del Campo, 1945).



Don Goyo Sarrasqueta y Obes, *Caras y caretas*, número 1027, 1918.



¿Acaso no soy un porteño vivo?



Marketing para el campo.



La razón, 24 de setiembre de 1946, p.12.



La razón, 25 de setiembre de 1946, p.14.





Afiche de la película *Avivato (El Rey de los vivos)* (Enrique Cahen Salaberry 1949).

EL GORDO VILLANUEVA POR LUIS DE LA PLAZA

El suceso de armar escándalos en los cines donde pasaban societas de la guerra, cobrando luego una buena gratificación al empresario del cine rival, le había proporcionado al gordo Villanueva más satisfacciones de las que el mismo esperaba. El negocio marchaba viento en popa. Tanto, que ya pensaba abrir sucursales para atender los cines de barrio...

Pero el gordo, de puro moderno, declaraba que todo se debía a la habilidad del pequeño Bevilacqua, a quien había tenido la suerte de conocer po-



SE PASARON DE "VIVOS"

cos días antes en el café. Según parece, Bevilacqua era el verdadero mariscal de las bromas cómicas, que fue quien se lo presentó, rebobando según por los cuatro costados. Y cada vez que se refería a Bevilacqua, exclamaba:

—¡Este pecoso es un bárbaro! ¡Yo, con el coco de él y si no tuviera el estómago caído, sería una bestia!...

Y siempre cantaba el elogio con estas palabras: "Bueno, con decirles que el trome ese fue el que inventó el hilo para coser la "palmeta", ¡está todo dicho!..."

Así se explica que, cuando el pecoso propuso sacarle más jugo a la nueva industria, se nombró fuera creado como el de un campeón.

—Mira, gordo — había dicho Bevilacqua, con su voz de sapro jubilada —; no hay derecho que nos gusteran todas para romper un biógrafo y después nos paguen unos pocos miserables.

Hubo un momento de aprobación en la reunión, que cerró el gordo con un gesto imperativo. El pecoso conjeturó:

—Tenemos que ir a ver al que después cobra sus buenos billetes por hacer las reparaciones a la sala... ¡Y exigirle que nos dé una señora comisión!...

La moción fue aprobada sobre tablas. Y no era para menos. La idea era genial.

Esa misma tarde fueron a "interesarse en el negocio" a don Próspero Borasca, gran especialista en instalaciones para cines. Fabricante de esas "paltas" tan cómodas, que nos hacen salir con hastago después de la función.

El hombre los recibió cordialmente. Discutieron algunos pequeños detalles. Pero don Próspero no parecía dispuesto a malograr las cosas por poco más o menos. En verdad, demostraba estar vivamente interesado en conocer a fondo el asunto. Y, sacrificando ganancias, para cooperar en esos nobles propósitos, le aseguró al gordo una comisión del cua-

resta por ciento sobre los trabajos de reparaciones que él hiciera en los cines destruidos.

Finalmente, don Próspero les preguntó con dulzura:

—Y hoy... ¿en qué cine van a trabajar?...

—¡Cáete, viejo!... ¡Esta noche rompemos las tres mil plateas del Select Esmeralda! — contestó el gordo, con gesto de perdonavida.

Y llegó la noche. Toda la barra fue al Select Esmeralda preparada en tren de combate. Como siempre, al apretar en la pantalla la figura de un jefe de gobierno europeo, el gordo debía hacer sonar el silbato. Y cada uno de los demás, ubicado en un lugar distinto de la sala, "hacía el resto"...

Cuando llegó el momento propicio, el gordo extrajo de un bolsillo el silbato. Pero vaya a saber por qué extraña coincidencia, el gordo esa noche no las tenía todas consigo!... Le embargaba una inquietud extraña... Tenía un palpito lechuzca... Por dos veces se llevó el silbato a los labios... ¡y no sonó!... Por último, más sereno, se decidió a hacerlo. Pero apenas al produjo un chifido terrible y débil. No había terminado de soplar, cuando un gigante que estaba a su derecha le aplicó tal trompada, que le hizo tragar el pito junto con dos dientes...

Cuando reaccionó, un buen rato después, ya estaba doblado en la comisaría. Inútil fue que el gordo invocara su título de "doctor" Villanueva y tratara de impresionar a un sargento con su famosa medalla...

¡No se explicaba lo sucedido!

¡Pobre gordo!... ¡Nunca se imaginó que don Próspero Borasca, el gran especialista en instalaciones para cines, era el dueño del empresario del Select Esmeralda!

"Se pasaron de vivos", Patoruzú, año IV, Nº 140, 20.5.1940, p.18.

CON EL MÁS FRESCO SABOR POPULAR

¡LLEGÓ EL GORDO VILLANUEVA!

encarnado por

Tincho Zabala

y colaborando con él

EL PIEL CIRENEO

a cargo de

Mario Giusti

sobre libretos de

Luis de la Plaza

por

Radio Belgrano

en su cadena y parte de emisiones

Y UN GRAN ELENCO

¡BIENE CON EL MÁS SIMPÁTICO DE LOS "VIVOS" PORTENOS

Todos los **MIÉRCOLES** y **DOMINGOS** a las 20

presenta **Sidra "DEL VALLE"**

Publicidad del programa radial, Radiofilm, 11.4.1951.

Capítulo II

Los desconocidos de siempre (I soliti ignoti, Mario Monicelli, 1958)



El grupo se reúne en la terraza a escuchar los consejos del viejo experimentado.

Los chantas (José Martínez Suárez, 1975)



Flaco, Cadorna y Tito en la terraza, ideando un nuevo plan.



El Cholo vs. el Flaco. Al fondo, el resto del grupo mira.

El jefe (Fernando Ayala, 1958)



La banda reunida en la ribera.

Flor de piolas (Rubén Cavallotti, 1967)



Visitas al Intendente, el Juez de Paz, el comisario, la directora del Consejo escolar y el director del diario (la oposición).



La impostura de Sasá (Alberto Sordi) en *El arte de acomodarse* (*L'arte di arrangiarse*, Luigi Zampa, 1954).



La vehemencia de Clodomiro (Jorge Porcel) en *El Gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964).

El negocio (Simón Feldman, 1959)



Bonifacio (Ubaldo Martínez) con el emperifollado presidente (Cacho Espíndola) y su reflejo.



La estirpe pirata del primer mandatario.

El negocio (Simón Feldman, 1959)



La rebelión.

Capítulo III



Escultura en la calle Corrientes y Uruguay, Ciudad de Buenos Aires.

Grotowski y Stanislavski (*Alberto y Susana*, 1980)



Los inicios eruditos del sketch.

Stanislavski y Grotowski (*Alberto y Susana*, 1980)



Los cierres: la ironía de la industria del entretenimiento.

El manosanta está cargado (Hugo Sofovich, 1987)



La "estética de lo berreta" en el set del Manosanta.

Mi cuñado (Telefé, 1993-1996)



El Chiqui y los negocios.



El traje desgastado de Marcos.

El dúo protagonista



Mi cuñado (Telefé, 1993-1996)



La odisea de los giles (Sebastián Borenzstein, 2019)

Capítulo IV

Así es la vida (Francisco Mugica, 1939)



Alberto (Elías Alippi), el político conservador frente al socialista (Arturo García Bhur).



La mesa chica: Alberto, los empresarios, la familia.

Los inundados (Fernando Birri, 1962)



El rol de la prensa, el Dr. Canudas, los inundados.

Alias Gardelito (Lautaro Murúa, 1961)

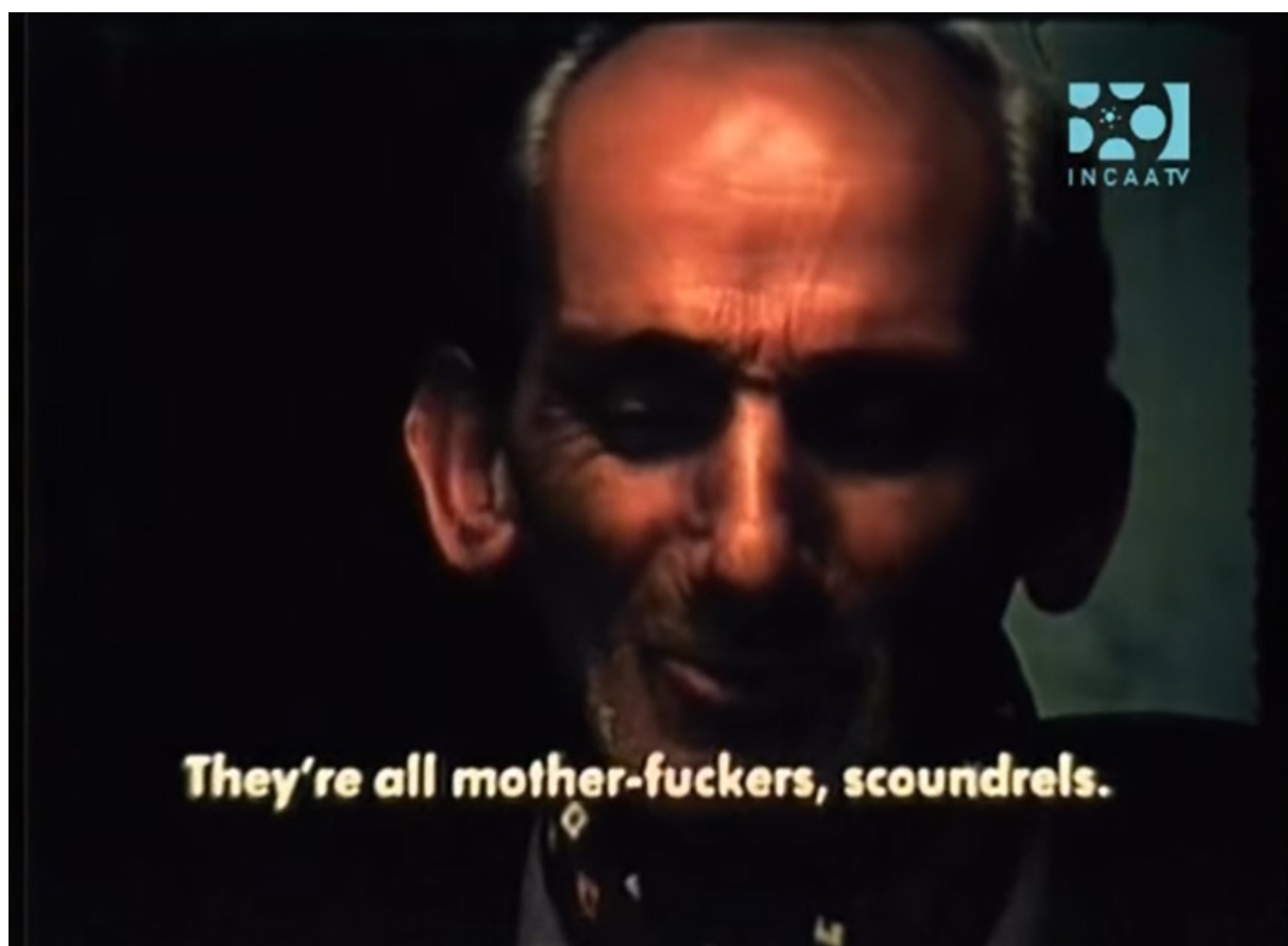


Toribio y Fiacini. El cuentero y el estafador.

Los traidores (Raymundo Gleyzer, 1972)



Los obreros reclamando a Barrera en el sindicato.



"Son todos tráfugas, son todos malandrinos."

Los hijos de fierro (Fernando Solanas, 1972-1975)



El sindicalista Vizcacha.

Yo tengo fe (Enrique Carreras, 1974)



Martín (Palito Ortega) y Ezequiel (Ricardo Morán) en el comité peronista.
En la comisaría, Martín pide un favor y su amigo sale detenido.