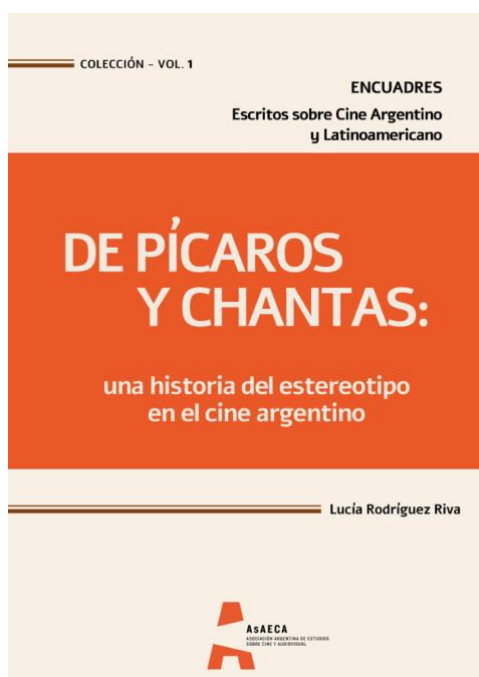


Sobre Lucía Rodríguez Riva. *De pícaros y chantas: una historia del estereotipo en el cine argentino*. Buenos Aires: AsAECA, 2025, 156 pp., ISBN: 978-987-48297-3-3

Por Iván Morales*



Cualquier argentino es capaz de identificar fácilmente a un “chanta”. Hay ciertos gestos, artimañas, tácticas de persuasión, imposturas, inmoralidades e irreverencias típicos de esta clase de personajes que, de manera casi intuitiva, los convierte en mercedores de ese nombre lunfardesco. Sin embargo, pese a la pregnancia y la familiaridad que tiene el término chanta en la cultura argentina, a la hora de intentar definirlo y contextualizarlo con precisión, se vuelve elusivo y ambivalente. En *De pícaros y chantas: una historia del estereotipo en el*

cine argentino, Lucía Rodríguez Riva se embarca en una de las tareas más complejas de la crítica cultural: abordar un fenómeno conocido, cotidiano, naturalizado y plenamente integrado al sentido común de una sociedad, para desentrañar y formalizar su historia, su estructura, sus influencias, sus efectos. ¿Cuál es el origen del término chanta? ¿Cómo nace y evoluciona el estereotipo? ¿Qué características y recursos físicos y verbales pone en práctica? ¿Cuál es su marco moral y su lógica política? Y, sobre todo, ¿qué rol tuvieron las representaciones literarias, teatrales, gráficas y cinematográficas en la constitución de esta figura tan particular? Este último interrogante es el núcleo de un libro que estudia con lucidez distintas manifestaciones del chanta en la historia del cine argentino. A través de una serie de asociaciones críticas novedosas, la autora arriesga lecturas inesperadas donde *Así es la vida*

(Francisco Mugica, 1939) dialoga con *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), o Alberto Olmedo y Ricardo Darín son dos caras de la misma moneda.

El primer capítulo se encarga de reconstruir la configuración del estereotipo del chanta, armando una red transmedial de caracteres con orígenes diversos en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. En la literatura: el Viejo Vizcacha de José Hernández, los pícaros de Roberto Payró, Silvio Astier de Roberto Arlt, o Toribio Torres de Bernardo Kordon. En la historieta: Avivato y el Gordo Villanueva, con sus respectivas transposiciones filmicas. En el teatro: los personajes inmorales del sainete y el grotesco criollos, así como también la tradición del “actor nacional” que alimentó la industria cinematográfica argentina con figuras como Luis Sandrini y Pepe Arias. Todos ellos contribuyeron a la creación de un tipo social cuyo origen histórico (la intensa migración italiana y española de principios de siglo, el consecuente proceso de transculturización, las estrategias de adaptación y supervivencia) pareciera inescindible de las raíces literarias y espectaculares, producto de un efecto de retroalimentación entre ambas esferas.

Establecido este escenario, el segundo capítulo es uno de los grandes aportes del libro a la historiografía del cine (trans)nacional. Rodríguez Riva estudia la recepción del cine italiano de posguerra, pero en lugar de señalar la influencia del *neorrealismo* en el cine moderno local (un tema mencionado ampliamente en la bibliografía), propone un giro inesperado al enfocarse en el impacto que tuvo la *commedia all'italiana* en la cartelera porteña y en los realizadores argentinos. Ensayando una lectura cruzada de las comedias argentinas e italianas protagonizadas por chantas, vagabundos, oportunistas, charlatanes y otros personajes afines que buscan salvarse económicamente, este capítulo trabaja las formas de elaborar cinematográficamente el proceso de modernización económica y las consecuencias sociales sufridas en ambos países. Para la autora, el cuerpo del comediante —el chanta— funciona como una “caja de resonancia” (56) capaz de poner en escena las crisis coyunturales. Más allá de

algunos intertextos explícitos, como el de *Los desconocidos de siempre* (Mario Monicelli, 1958) en *Los chantas* (José Martínez Suárez, 1975), lo interesante del análisis comparado radica en las afinidades estéticas y narrativas, las visiones de mundo compartidas, las performances actorales en común que surgen de esas comparaciones y que expanden el conocimiento sobre el campo cinematográfico argentino de los años 60 y 70.

Si el actor popular es quien mejor encarnó la figura del chanta, la televisión (el medio donde esta tradición actoral encontró su continuidad natural luego de la época dorada del teatro y del cine) no podía quedar excluida de un libro preocupado por pensar distintas inflexiones de la cultura de masas. El tercer capítulo, entonces, trabaja en profundidad sobre dos estrellas televisivas: Alberto Olmedo y Ricardo Darín. Pese a las diferencias evidentes, Rodríguez Riva sostiene que en la construcción del chanta llevada a cabo por ambos, hay una clave de interpretación para entender el alto nivel de empatía, identificación y reconocimiento que lograron con las audiencias. Asimismo, en esta comparación, encuentra que en el pasaje de los años 80 (Olmedo, con sus desbordes dionisiacos) a los 90 (Darín, con su mesura apolínea), es posible leer “el espacio que ganó la clase media en los años posteriores a la restauración democrática” (88).

Si bien la interpretación política del chanta permea todo el libro, en el cuarto y último capítulo este tema pasa a un primer plano. Aquí, la autora explora el vínculo chanta-política para pensar la representación cinematográfica de un binomio particularmente arraigado en el imaginario argentino, usualmente sintetizado en la expresión “todos los políticos son unos chantas”. Pero ese lugar común no siempre se manifiesta de la misma manera. Como queda demostrado a lo largo del capítulo gracias al análisis de un grupo de películas muy diversas, puede oscilar entre la simpatía por la viveza criolla, la resignación frente a un régimen corrupto, o la reacción condenatoria a todo intento de transformación de la realidad. Sucede que en la figura del chanta coexisten de manera latente la

irreverencia plebeya y la adecuación abyecta al sistema. Según la época, las condiciones de producción, la mirada y el cuerpo a cargo de construir este estereotipo, puede prevalecer una u otra.

De pícaros y chantas: una historia del estereotipo en el cine argentino inaugura la nueva colección de libros breves de AsAECA (“Encuadres. Escritos sobre cine argentino y latinoamericano”) con una investigación rigurosa y original. Un aporte fundamental al campo de los estudios sobre cine argentino.

*Iván Morales es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, y Docente de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Estudió Artes en la UBA y Montaje en la ENERC. Recibió becas de investigación del CONICET y de la Comisión Fulbright. Fue investigador visitante en la University of Southern California (Los Ángeles, Estados Unidos). Escribió el libro *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. E-mail: ivanmorales@gmail.com