

**Consideraciones sobre el chanta y la política en el cine  
argentino de los años sesenta**

*Considerations on Chanta and Politics in Argentinian Cinema  
of the 1960s*

*Lucía Rodríguez Riva*

DOI 10.15517/es.v85i2.8108



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

# Consideraciones sobre el chanta y la política en el cine argentino de los años sesenta

## *Considerations on Chanta and Politics in Argentinian Cinema of the 1960s*

Lucía Rodríguez Riva<sup>1</sup>

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes / CONICET  
Buenos Aires, Argentina

**Recibido:** 3 de julio de 2024

**Aprobado:** 23 de febrero de 2026

### Resumen

**Introducción:** Este artículo explora las dimensiones que alcanza la representación del chanta en el cine argentino de corte político y social durante los años sesenta. **Objetivo:** Estudiar las transformaciones que el estereotipo —asentado en el imaginario cultural argentino—, propio del cine popular, presenta en películas de crítica e intervención política durante la década de los años sesenta. **Métodos:** Se realizó un análisis de puesta en escena, encuadre en historia del cine y contextualización con las series sociales y culturales. **Resultados:** Se observa en un primer momento la utilización del chanta como referencia de un sistema social en descomposición, mientras que en un segundo momento se vincula directamente a la política (pensada en un sentido estricto, institucional) y aparece allí asociado a la corrupción, en tanto explicación de la desintegración social. **Conclusiones:** Al ser un personaje fuertemente radicado en el imaginario popular, el chanta es adoptado por cineastas con visiones muy diversas, con el objeto de cuestionar los modelos hegemónicos.

**Palabras clave:** cine político; cine moderno; estereotipo; cine latinoamericano; corrupción

---

<sup>1</sup> Docente y jefa de trabajos prácticos en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y la Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Becaria posdoctoral en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0002-5950-3994. Correo electrónico: lurodriguezriva@gmail.com

### Abstract

**Introduction:** This paper explores the dimensions that *chanta* representation in Argentine political and social cinema achieves during the 1960s. **Objective:** To study the transformations that this stereotype —rooted in the Argentinian cultural imaginary typical of popular cinema— undergoes in films of political criticism and intervention during the 1960s. **Methods:** An analysis of *mise-en-scène*, framing in film history, and contextualization with social and cultural series was conducted. **Results:** At first, the use of the *chanta* is observed as a reference for a decaying social system, while, in a second moment, it is linked directly to politics (in a strict, institutional sense) and appears associated with corruption, as an explanation of social disintegration. **Conclusions:** Being a character strongly rooted in popular imagination, the *chanta* is adopted by filmmakers with very diverse visions, in order to question hegemonic models.

**Keywords:** political cinema; modern cinema; stereotype; Latin American cinema; corruption

## Introducción

Hacia los años sesenta, el cine argentino —como el de otras latitudes— atravesó cambios sustanciales tanto en las formas de producción como en los modos de estructurar los relatos y en su estética. Esto implicó, en ocasiones, una ruptura explícita en términos estéticos e ideológicos con las generaciones anteriores, pero también supuso la relación crítica con modelos y estereotipos fuertemente asentados en el modelo industrial. En el presente artículo, interesa indagar cómo cineastas que formaron parte del cine moderno y del cine político recuperaron un personaje con extensa trayectoria en el cine y las artes argentinas, asociado habitualmente a géneros cómicos: el chanta.

Así, algunos cineastas con miradas diferentes a las del tradicional cine de estudios (como ostentaban Fernando Birri y Lautaro Murúa), o incluso con posturas revolucionarias (como Raymundo Gleyzer y Fernando Solanas), usufructúan las potencias simbólicas de un personaje fuertemente asentado en el imaginario social y cultural. Eligen sus matices menos habituales —aunque contenidos en sus manifestaciones anteriores— para utilizarlo como un vector crítico en una sociedad convulsa. Este artículo también contribuye a la historia del cine argentino por medio de una lectura novedosa del uso de estereotipos propios del cine popular en filmes de corte social y político de ficción.

Habitualmente, estos dos tipos de cine se estudian de manera diferenciada, de acuerdo con sus propósitos, sus modos de producción y de circulación. No obstante, aquí interesa proponer una intersección a partir de estrategias narrativas comunes, puesto que el chanta es un enlace que opera como continuidad entre ambas esferas. A la vez, el estereotipo, fuertemente asentado en la cultura popular, obtiene ribetes específicos en su pasaje por el cine social y político en función de los objetivos críticos de los realizadores cinematográficos.

## Caracterización del chanta

En Argentina, se denomina “chanta” a aquel personaje que, valiéndose de artimañas engañosas (un “chamuyo”<sup>2</sup>, una actuación convincente o incluso una puesta en escena), consigue algún beneficio —inmediato, transitorio y material, generalmente— de su incauta

---

<sup>2</sup> La palabra “chamuyo” es un término lunfardo de uso cotidiano en Argentina que refiere a un parlamento dicho con el interés de convencer o impresionar, sin estar sustentado en hechos reales. Sobre el lunfardo rioplatense, véase [Conde \(2013\)](#).

víctima. No es un ladrón, aunque a veces sus ganancias sean tangibles y su intención no sea generar un daño, sino aprovechar una oportunidad (De Certeau, 1996). Es un tipo eminentemente urbano, fruto de los procesos de transculturación de principios del siglo XX (las grandes oleadas inmigratorias europeas) y pertenece a las clases populares, motivo por el cual su objetivo es satisfacer necesidades inmediatas. Este carácter no solo tiene presencia en nuestra vida cotidiana, sino también posee un extenso desarrollo y representación en las artes locales, tanto en el cine como en la literatura, la historieta y el teatro<sup>3</sup>.

Ligado a la viveza criolla (la noción de tomar provecho de las circunstancias a través de la astucia), lo curioso o particular del chanta es que, a pesar de que su comportamiento es amoral, genera empatía con los públicos: existe cierto goce por ver cómo se desenvuelve frente a la adversidad y consigue su propósito a través de sus propias capacidades (su labia, su dimensión actoral) y el contexto (aprovechar los elementos del medio para organizar una puesta con fines de engaño). Por ser un personaje plebeyo, su comportamiento se organiza como un *ethos* barroco (Echeverría, 1996), que tiende a socavar o a poner en evidencia las bases de un sistema social que deja por fuera a amplios sectores sociales. En buena medida, su accionar se opone a la lógica burguesa dominante, al evidenciar caminos “desviados” hacia el trabajo formal y el progreso que este implicaría para la vida cotidiana. Su acción, sin embargo, es desarticulada e individual, aunque a veces opere en conjunto o con cómplices. No posee una proyección a largo plazo.

En el cine clásico argentino entre 1933 y 1956, décadas en las que se constituye una prominente industria y se asientan géneros, narrativas y estilos locales, el chanta aparece encarnado por actores cómicos tanto en comedias como melodramas desde una perspectiva benevolente, ya que estos histriones establecen una relación de representación directa con las clases populares (Pellettieri, 2001). Sucede así en películas como *Don Quijote del attillo* (Manuel Romero, 1936), *Chingolo* (Lucas Demare, 1940), *El haragán de la familia* (Luis César Amadori, 1940) y *Avivato (El rey de los vivos)* (Enrique Cahen Salaberry, 1949), por citar algunas, y con actores como Luis Sandrini, Pepe Arias y Florencio Parravicini. Durante el cine de este período, el personaje en cuestión aparece con frecuencia y se inscribe dentro de la caracterización propuesta. Se trata del “chanta simpático”, aquel que genera empatía con las audiencias.

---

<sup>3</sup> Para una mayor profundización sobre las características y los orígenes del personaje, se recomienda revisar la literatura de Rodríguez Riva (2020, 2025).

Existen otras dos variantes, de menor presencia, que son el “chanta ladrón” y el “chanta estafador” (Rodríguez Riva, 2025). En ambas se destacan los aspectos negativos de su accionar, pero la que más peso específico posee es la última, ya que es prácticamente la inversión de lo que el chanta representa. Si bien la estafa está en su naturaleza, aquí se halla exagerada hasta convertirse en lo principal. Además, dicha estafa posee otros objetivos diferentes a la supervivencia, por lo cual se distancia de su lógica originaria y de las bases sociales con las que se identifica.

### **Ni simpatía, ni inocencia: chanta y perspectiva social durante la modernidad cinematográfica**

En los años sesenta se forja un punto de quiebre respecto a la concepción del chanta que se había asentado en el cine industrial de las décadas anteriores. 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. Este proceso estuvo cargado de matices, aunque lo cierto es que se distingue un aire de época donde la mirada de estos personajes, antes lateral, cobra relevancia en tanto permite analizar los desajustes de una sociedad que se moderniza inequitativamente. Esta transformación en los personajes del nuevo cine argentino fue observada por Cerdá (2009), 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 (p. 327).

Aparece entonces un interés por 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, o bien, el caso de *El negociación* (Simón Feldman, 1959), que emplea la sátira como principio constructivo. A partir de la adopción de distintos aspectos de la picaresca en *Los inundados* (Fernando Birri, 1962) y *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), 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, los protagonistas Dolores Gaitán (Pirucho Gómez), en *Los inundados*, y Toribio (Roberto Argibay), en *Alias Gardelito*, exhiben sus miserias mucho más abiertamente y poseen diversos grados de conciencia respecto de su situación económico-social, desde la cual tratan de sacar provecho. A continuación, el análisis se centra en el largometraje de Birri para indagar los modos en que se reformula la presentación del chanta en el cine moderno de crítica social<sup>4</sup>.

*Los inundados* narra la historia de un grupo de familias que son trasladadas desde sus precarios hogares en las afueras de una ciudad de la provincia litoraleña de Santa Fe al centro de esta, tras una fuerte crecida del río. Eso genera inconvenientes y malestar, no solo en los propios damnificados, sino también en los habitantes de la ciudad, que no quieren ver a los nuevos pobladores. Los inundados buscan solución a su situación, pero la ciudad se encuentra en campaña electoral y ellos quedan atrapados dentro de los tejemanejes políticos. Al fin, los alojan en vagones de tren, pero, tras una equivocación, uno de estos se agrega a una formación circulante y la familia Gaitán recorre inesperadamente la provincia, lo que se convierte en el período de mayor felicidad para Óptima, la madre del clan. Desde su estreno, se subrayó la asociación de *Los inundados* con la picaresca: “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, 2005a, p. 115). Birri eligió recurrir al humor y a las tradiciones populares, recursos eficaces para considerar temas de complejidad y lograr conciencia sobre ellos frente a una audiencia amplia. Así lo explicaba:

He procurado en todo momento recrear un lenguaje de tipo primitivo ingenuo ... 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, párr. 2).

---

<sup>4</sup> Sobre la relación de *Alias Gardelito* con la picaresca, se remite a Rodríguez Riva (2020b).

De esta manera, 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 el libro *Santa Fe, mi país*, del año 1934, que Birri había leído durante su estancia en el Centro Sperimentale di Cinematografia, funciona como una inspiración de la cual el realizador toma un leve hilo dramático, los protagonistas y el ambiente. El mayor desvío respecto al texto original se observa en la primera mitad de la película, destinada fundamentalmente a la campaña electoral y los tejemanejes políticos, que son una preocupación central del filme<sup>5</sup>.

No obstante, la crítica trasladó esta la ambivalencia política del protagonista al actor que lo interpretó y se publicaron varias notas que incursionaban sobre sus preferencias y filiaciones partidarias. Por ejemplo, en el diario *La Nación* se buscó identificarlo con el personaje, al indicar que, aunque no se conocía con precisión su militancia política: “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, párr. 3](#)).

En una nota de la revista *Che*, orientada a las coincidencias de la película con la realidad, el diálogo con Gómez giraba en torno a sus adhesiones partidarias: “¡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” ([Cattolica, 1961, p. 21](#)). Gómez se distanciaba del utilitarismo que exhibía su personaje Dolores. Por lo dicho, no llama la atención que el foco de la crítica recayera sobre el pícaro de pertenencia popular cuando estos mismos cuestionamientos pudieron aplicarse a otros personajes, como el Dr. Canudas.

En el *film*, la identidad de los inundados se configura en oposición a los otros actores sociales: la clase media, que se plasma como una aristocracia decadente<sup>6</sup>; los funcionarios; y los periodistas. Ello se modela no solo por las caracterizaciones del modo de vestir y

---

<sup>5</sup> Aun así, estas aproximaciones especulativas a la administración de la *res publica* aparecen también 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, p. 19](#)).

<sup>6</sup> Fundamentalmente, en los patrones de Óptima, que viven en un viejo caserón, tienen modos

el habla, sino que se muestra a través de las sucesivas escenas de negociación en las que el grupo de damnificados busca una respuesta de parte de la dirigencia política. Tras varios desaires y maltratos, finalmente contactan al Dr. Benítez, gracias a los vínculos personales de Gaitán con el procurador Canudas. Benítez —el candidato en campaña— los atiende al pasar en las escaleras, dándoles una respuesta apaciguadora, y se desentiende rápidamente del tema (Figura 1 y Figura 2).

**Figura 1.** Benítez escucha a los inundados desde las escaleras y los mira desde arriba



Fuente: Birri (1962).

Entre los inundados, el foco está puesto en Dolores Gaitán, 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 a un Estado ineficiente: solo ocupan el lugar por un determinado tiempo, pero ningún cambio se avizora siquiera en el horizonte.

---

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 hipérbaton “casas de familias antiguas”.

**Figura 2.** En el contraplano, los únicos que miran atentos son Gaitán y Canudas, quienes promovieron el encuentro, rodeados de los inundados



Fuente: [Birri \(1962\)](#).

Este patrón se evidencia mediante el personaje del Dr. Canudas, un burócrata que se dedica vehementemente a ofrecer soluciones que no llegarán. Se presenta soberbio y seguro de sí mismo y posee un manejo de la jerga jurista que infunde autoridad, aunque algunos inundados no dejan de desconfiar de él.

Si Dolores representa al pícaro, su contraparte simbiótica, el procurador Canudas, a quien conoce hace tiempo y del que espera la resolución con algunos favores es, entonces, un chanta, por su modo de relacionarse con la esfera política. En este sentido, Dolores se diferencia de los demás inundados, que basculan entre la impericia y la desconfianza, puesto que él maneja sus contactos y juega con las oportunidades 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; de ahí que se muestren recelosos. Por ello, contrario a lo debatido en el momento del estreno, considero que la película no ofrece una representación

ingenua o alienada de los sectores populares<sup>7</sup>, sino que solo muestra cómo estos tienen pocas herramientas para conseguir lo que necesitan. De ahí que Dolores se distinga dentro de su grupo, ya que se adapta más hábilmente al escenario que le ofrecen los políticos.

El filme posee marcas precisas del momento de su producción, cuando predominaba el “consenso antipopulista” entre sectores intelectuales. Por ejemplo, al inicio, camiones atestados de inundados y fanáticos de fútbol atraviesan el centro, surcando entre una clase media horrorizada y, aunque su efecto es claro, se mezclan los cánticos de “Viva Perón” con “Colón, Colón”. La imagen de los indigentes subidos a un camión cantando la marcha del presidente depuesto tiene un sentido manifiesto que se ajusta a la crítica ideológica antiperonista.

Esta forma de representar los sectores populares puede encuadrarse dentro de la “visión liberal-iluminista” (Cartoccio, 2007) que, si bien no es exclusiva de la Generación del 60, pues está presente también en *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958) o *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), fue adoptada por sus directores. El autor citado (Cartoccio, 2007) considera, sin embargo, que *Los inundados* plantea un desvío respecto de esta visión, en la medida en que los procedimientos formales y enunciativos del filme eluden, al menos parcialmente, tanto la percepción desconfiada como la mirada empática y sentimental de los sectores populares: “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” (Cartoccio, 2007, p. 8).

A mi modo de ver, este desvío es posible gracias a la picaresca y el costumbrismo, en tanto imprimen un carácter general a los protagonistas y al universo que habitan, el cual escapa los designios del orden burgués. Así, 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 (Cruces, 2008). A su vez, el filme trasciende su contexto porque logra captar, mediante la sátira, una forma de las relaciones político-sociales provinciales que se erige como un estado de cosas que parece trascender el tiempo y se actualiza cíclicamente frente a cada catástrofe climática.

---

<sup>7</sup> Los debates y las vicisitudes que alcanzaron la película pueden seguirse en varias notas publicadas en *Tiempo de cine*. Véanse Yoffe (1961) y Verbitsky (1963).

Más allá de su construcción cómica, la película posee, por su inspiración neorrealista, una presencia patente de su referente: ello es aplicable a los personajes. Si bien el exhaustivo *casting* que realizó la producción arrojó una selección de artistas populares, se eligieron intérpretes que supieron cómo traer un “trozo de la realidad” a la pantalla. [Piedras \(2009\)](#) explica que: “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” (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, acarreando 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 ([Figura 3](#)).

**Figura 3.** Los inundados reclaman en la oficina de Benítez y el viejo ocupa el centro del cuadro



Fuente: [Birri \(1962\)](#).

Finalmente, el rol de la prensa también es cuestionado como cómplice de un sistema político que no resuelve las necesidades del pueblo. En la escena en que un periodista entrevista a los inundados, este intenta convencerlos de que su diario es mejor que el otro, pero los nombres por sí mismos designan entelequias asimilables (“El liberal” vs. “El progreso”). El periodista les plantea una disputa política, pero ellos lo miran extrañados porque se encuentran al margen de esa discusión. Dolores se ubica detrás del grupo y lo mira con escepticismo, como se muestra en la [Figura 4](#).

**Figura 4.** Los inundados escuchan al periodista



Fuente: [Birri \(1962\)](#).

La escena cierra con un plano del periodista mirando a cámara, un recurso empleado también con otros personajes, tales como el Dr. Canudas, las señoras de clases media y ciertos funcionarios políticos. Estos planos, por un lado, rompen la ilusión ficcional, pues el actor se dirige al espectador; y, por otro lado, provocan una distancia jerárquica respecto al público, puesto que lo ubican en el lugar de los inundados y le hacen sentir lo mismo que a ellos, es decir, que le mienten descaradamente. Esto se observa en la [Figura 5](#).

**Figura 5.** Contraplano del periodista hablando a los inundados

Fuente: [Birri \(1962\)](#).

### Los burócratas sindicales

*“Son todos tráfugas, son todos malandrinos”<sup>8</sup>*

*Obrero anciano en Los traidores*

En *Los traidores* (1972), durante 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; esto recuerda al viejito de *Los inundados*, que también aporta densidad testimonial a la fábula ([Figura 6](#)).

---

<sup>8</sup> “Tráfuga” es una persona que pasa de un bando o partido a otro y, por lo tanto, un traidor; “malandrino” (forma diminutiva de malandro) significa delincuente. Ambos son términos lunfardos de uso cotidiano en Argentina.

Desde su concepción ética, es posible trazar semejanzas entre la película recién analizada y *Los traidores*, única ficción del cineasta Raymundo Gleyzer, la cual contó con condiciones de producción y distribución extraordinarias durante los años 1972-1973. 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 (Mazzeo, 2013).

**Figura 6.** El trabajador veterano en *Los traidores*, entre el documental y la ficción



Fuente: Gleyzer (1972).

La película tuvo un importante recorrido en festivales internacionales, donde fue discutida por sus estrategias narrativas y de puesta en escena<sup>9</sup>. De hecho, se trata de una apuesta poco convencional para un cine de intervención política, en el marco del cual “todos

---

<sup>9</sup> Sobre estos cuestionamientos, véase Kohen (2005b). Respecto a la producción y exhibición, puede consultarse el trabajo de Peña y Vallina (2003) y Sapire y Sabat (2017).

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, la película igual emplea múltiples estrategias utilizadas por 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* (Fernando “Pino” Solanas, 1972-1975), 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 se vinculan a la picardía y a la viveza, como ocurría durante el período clásico, sino que 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 e, incluso, en ese mismo movimiento, abonar hacia la transformación de las mentalidades a largo plazo.

Como explica Kohen (2005b), “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” (p. 512). Se trata, entonces, 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” (Kohen, 2005b, p. 512). La elección del chanta como protagonista responde a la estrategia política de sus realizadores, Gleyzer y Álvaro Melián, coguionista y continuista. El recurso de la anécdota les permitió explicar la trama oculta en las cumbres sindicales y establecer una interpretación de los hechos que excedía lo ficcional<sup>10</sup>.

El protagonista de *Los traidores*, Roberto Barrera<sup>11</sup> (Víctor Proncet), se acerca al estereotipo del chanta en la medida en que su actuar implica la organización de una puesta en escena, a saber, su autosequestro con tal de conseguir un lucro político: ganar las elec-

---

<sup>10</sup> Sobre la representación del mundo obrero y las tensiones con los discursos epocales, véase Mestman (2008).

<sup>11</sup> El guion de la película fue elaborado a partir de una investigación minuciosa de Gleyzer y Melián. Está basado en el cuento “La víctima” de Víctor Proncet, inspirado a su vez en el autosequestro verídico de Andrés Framini en 1968. Barrera, sin embargo, condensa características de varios líderes sindicales.

ciones 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 estrecho vínculo con el devenir histórico posterior a 1955. Afirma [Kohen \(2005b\)](#): “*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” (p. 508).

A través del desarrollo del personaje, se expone el aprendizaje del modo en que se espera que actúen los dirigentes: una confiada manera de apostarse y definitiva vehemencia en sus discursos (procedimientos propios del chanta, a su vez). En ese recorrido es también donde 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 asimila ese *modus* en los intercambios con representantes patronales y lo perfecciona en su devenir burócrata. Dos escenas resultan paradigmáticas de este proceso. La primera transcurre con Benítez (Lautaro Murúa), el encargado de la fábrica, quien vislumbra potencial en Barrera 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 entre sí a comer (una estrategia didáctica del cine político). Lo que en un principio parece un razonamiento lógico para Barrera, paulatinamente se transforma en actos de complacencia con la patronal. Así es como termina actuando en favor propio, a instancias de la empresa y del gobierno, y en contra de los trabajadores.

La otra escena significativa en relación con su acercamiento con el chanta es cuando dos obreros interpelan a Barrera en la sede. Este va descendiendo de las escaleras rodeado de sus guardaespaldas cuando lo frenan y le preguntan cómo reaccionará el sindicato frente a los despidos ocurridos en cierta fábrica. En una puesta en cuadro muy similar a la citada antes entre Benítez y los inundados, desde su posición de poder (simbolizada por su sitio superior en la escalinata, los pilares humanos que lo enmarcan y la sombra que proyecta sobre los afiliados), Barrera niega que pueda hacerse algo, se quita toda responsabilidad y, encima, les genera culpa: “si no [si tomamos medidas de fuerza], mandamos todos a

la quiebra y nos quedamos todos sin trabajo” (Gleyzer, 1972, 00:55:20; Figura 7). En este punto, 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.

**Figura 7.** Barrera recibe a los trabajadores en la escalera en *Los traidores*



Fuente: [Gleyzer \(1972\)](#).

La caracterización de Barrera responde a la del “chanta estafador”. No es un personaje seductor, pero sí un sujeto que utiliza su labia e inteligencia para sugestionar, aun en contra de los propios intereses de la persona que busca convencer. Se encuentra en las antípodas del “chanta simpático”, pero, precisamente por poseer una raíz común con él 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. Se trata entonces de limar algunos elementos de su carácter, fundamentalmente su simpatía, en tanto Barrera es un personaje displicente, para evitar la identificación y subvertir la lógica originaria del chanta. Asimismo, la proliferación de engaños que tienen como meta el lucro individual, tanto en el ámbito público como en el personal, hacia su esposa y su amante,

lo aleja del chanta, que suele distribuir sus réditos con su familia y amigos (tómese por ejemplo el *El gordo Villanueva* de Julio Saraceni, 1964). 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 da paso a alcances muy distintos. Este filme, que recupera la historia de la resistencia peronista en clave metafórica a través de la interpretación libre de *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, constituye una obra bisagra entre el primer y el segundo ciclo de Solanas ([Piedras, 2011](#)). 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 dicho periodo, lo que se había originado como una celebración del fin de dieciocho años de proscripción, se convirtió paulatinamente en una oda por la reunión de las distintas facciones del peronismo. Se modificó así la visión sobre el presente y el futuro y la película quedó desactualizada en sus intenciones directas, aunque se mantuvo 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. [Del Valle Dávila \(2013\)](#) explica este proceso:

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 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. (p. 59)

Allí, el delegado gremial traicionero es Don Vizcacha, lo cual conecta 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 y comiendo desafortadamente, 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, tal como se muestra en la [Figura 8](#) y la [Figura 9](#). En el filme, el hijo de Fierro que quedó a su cargo lo describe así:

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. ([Solanas, 1975, 00:42:30 - 00:43:15](#))

**Figura 8.** El delegado sindical, Don Vizcacha, casi a contraluz, proyecta su oscuridad



Fuente: [Solanas \(1975\)](#).

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) —ambos agueridos militantes peronistas de diferentes generaciones—. A este último, “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 de movilizar en las fábricas. El Negro y Picardía rompen con la dirigencia por diferir en las estrategias combativas, puesto que Pardal no considera (al igual que Barrera, aunque no se expliquen aquí sus motivaciones) que sea necesario tomar medidas de fuerza.

**Figura 9.** Don Vizcacha se huele la axila mientras toma mate dentro de una sala con un espléndido *vitreaux*



Fuente: [Solanas \(1975\)](#).

Hacia el final, Pardal sueña que lo persiguen y lo 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; esto se explica por las órdenes del Viejo: que todas las facciones se reunieran frente a un potencial peligro mayor. Este punto es posiblemente en el cual 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 Barrera tiene un desarrollo dramático complejo, a diferencia de los personajes de Solanas, que funcionan como símbolos. 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 a través de

una tradición política nacional), a Gleyzer le interesaba develar el proceso por el cual los dirigentes sindicalistas se corrompían y promover, a su vez, 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 sus adaptaciones se distancian notoriamente de su presentación clásica.

### Palabras finales

En el arco que va desde 1961 hasta 1975 puede observarse cómo un personaje popular —con amplia trayectoria en el cine y las artes narrativas—, que tradicionalmente había sido presentado de manera benévola, es utilizado como cifra de un sistema social en crisis. A medida que avanza la década, la mirada sobre el chanta se vuelve más juiciosa y severa, en tanto se asocia directamente a ámbitos de acción política más específicos. Allí se revierte la mirada indulgente sobre el estereotipo que había prevalecido hasta entonces y se explotan algunas facetas negativas presentes con anterioridad, aquí exacerbadas. Así, mientras que durante el período clásico predomina el “chanta simpático”, en estos ejemplos prevalece la variante del “chanta estafador”, que implica la exacerbación de aspectos negativos del personaje, presentes desde sus inicios.

Este giro se produce por dos motivos principales: por un lado, su asociación con la política; y, por otro, gracias a relatos que utilizan al chanta como vehículo para cuestionar lo que consideraban la cifra de un sistema corrupto. Esa transformación en la mirada sobre el personaje es posible en tanto se distancia de las clases populares (su ámbito originario) hacia esferas donde puede detentar algún tipo de poder.

Esto se figura de maneras diversas en estos filmes, que poseen también objetivos diferentes: mientras que *Los inundados* propone una crítica a costumbres anquilosadas en clave cómica a través de la picaresca, el costumbrismo y la sátira, las películas de Gleyzer y Solanas persiguen fines políticos y apuestan a convencer a sus espectadores sobre la necesidad de transformaciones radicales en un contexto sociohistórico bien diferente, a saber, la dictadura iniciada en 1966, con sus fuertes censuras y proscripciones, y, concomitantemente, la aceleración de los procesos revolucionarios.

Resulta destacable en todos los casos la potencia y flexibilidad del estereotipo, susceptible a ser utilizado en textos diversos con fines muy distantes entre sí. Sin lugar a dudas, las transformaciones que produjeron estas películas sobre el chanta no dejaron indemne al estereotipo en los años posteriores, que permaneció en el cine comercial, aunque en contextos que le dieron improntas diferenciales a lo que había sido tanto durante el cine clásico como en este período.

### Referencias

- Birri, F. (Director). (1962). *Los inundados* [Película]. Productora América Nuestra.
- Booz, M. (1934). Los inundados. *Santa Fe, mi país*. [https://www.industriascreativas.gob.ar/uploads/archivos/ediciones\\_catalogo/mateo-booz-santa-fe-mi-pais\\_1.pdf](https://www.industriascreativas.gob.ar/uploads/archivos/ediciones_catalogo/mateo-booz-santa-fe-mi-pais_1.pdf)
- 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, 1-36.
- Cattolica, H. (1961, 20 de abril). El cine confluye con la realidad en Los inundados. La azarosa vida de Dolorcitos Gaitán y Doña Óptima. *Che*, 1(12), 20-21.
- Cerdá, M. (2009). Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social. En A. L. Lusnich & P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 311-346). Nueva Librería.
- Conde, O. (2013). Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución. En N. Vila Rubio (Ed.), *De parces y troncos. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos* (pp. 77-105). Universitat de Lleida.
- Cruces, F. (2008). Matrices culturales. Pluralidad, emoción y reconocimiento. *Anthropos*, 219, 173-179.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Las Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- 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*, 3(2), 33-61.
- Echeverría, B. (1996). El ethos barroco. *Debate feminista*, 13(7), 67-87.
- Gleyzer, R. (Director). (1972) *Los traidores* [Película]. Cine de la Base.

- Kohen, H. (2005a). Fernando Birri. El “film-manifiesto”, realidad y ficción. En C. España (Dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983* (Vol. II, pp. 112-119). Fondo Nacional de las Artes.
- Kohen, H. (2005b). Cine de la Base. Raymundo Gleyzer y *Los traidores*. En C. España (Dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983* (Vol. II, pp. 508-515). Fondo Nacional de las Artes.
- La Nación. (1961, 1 de noviembre). Santa Fe y su visión de los “inundados”. *La Nación*.
- La Nación. (1962, 23 de abril). Los inundados y la tradición picaresca. *La Nación*.
- Mazzeo, N. (2013). Entre lo posible y lo deseable. Octavio Getino frente a la gestión pública en 1973. *Cine documental*, (7), 99-124.
- Mestman, M. (2008). *Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los traidores (1973)*. Mundos nuevos, nuevos mundos. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/44963>
- Pellettieri, O. (2001). *De Totò a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Galerna e Instituto Italiano de Cultura en Buenos Aires.
- Peña, F. y Vallina, C. (2003). *El cine quema*. De la Flor.
- Piedras, P. (2009). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. En A. L. Lusnich, & P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 45-64). Nueva Librería.
- Piedras, P. (2011). Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político. En A. L. Lusnich, & P. Piedras. *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)* (Vol. II, pp. 651-674). Librería.
- Rodríguez Riva, L. (2020a). Humor gráfico, radio, cine: la configuración del estereotipo del *chanta* en *Avivato* y *El Gordo Villanueva*. *Dixit*, (32), 1-15. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2036>
- Rodríguez Riva, L. (2020b). El “cuentero” como punto de encuentro entre la literatura popular y el cine moderno: Alias Gardelito. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, 162-178. <https://doi.org/10.1344/452f.2020.23.8>.

Rodríguez Riva, L. (2025). *De pícaros y chantas: una historia del estereotipo en el cine argentino*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA).

Sapire, J., & Sabat, C. (2017). *Compañero Raymundo*. Sudestada.

Solanas, F. (Director). (1975). *Los hijos de Fierro* [Película]. Grupo Cine Liberación.

Verbitsky, H. (1963). El caso de Los inundados. *Tiempo de cine*, (13), 30-32.

Yoffe, O. (1961). Marginalismo en Los inundados. *Tiempo de cine*, (10/11), 43.

