

NO TAN DISTINTOS. CHANTA, POLÍTICA Y FAMILIA: EL IMAGINARIO DE CLASE MEDIA EN EL CINE CLÁSICO ARGENTINO

<https://doi.org/10.56754/0718-4867.2025.3690>

Dra. Lucía Rodríguez-Riva

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

lurodriguezriva@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5950-3994>

Recibido el 2024-05-24

Revisado el 2020-12-30

Aceptado el 2025-11-21

Publicado el 2025-12-11

Resumen

Introducción: Este artículo se propone revisar una dimensión ocluida del imaginario dominante sobre la clase media argentina en el cine nacional, a partir de la presencia de un personaje típico como es el chanta (esto es, el pícaro urbano), asociado a la política. **Objetivos:** Demostrar que en *Así es la vida* de Francisco Mugica año 1939 –filme clásico del período industrial, que consolidó nociones en torno a la imagen de la familia de clase media– se encuentran algunas claves para comprender la ambivalencia sobre algunas concepciones de política. **Metodología:** Encuadre conceptual a partir de nociones de las ciencias políticas; contextualización en la historia del cine, a la vez que con las series social y cultural; y análisis de puesta en escena. **Resultados:** *Así es la vida* resulta un caso paradigmático para comprender la mirada escéptica (de cuño liberal) respecto de la política, que radica en amplios sectores de la sociedad. **Discusión:** Se recuperan caracterizaciones sobre política, corrupción, moral e imaginario de clase media para ver en qué medida este filme consolida y a la vez que tensiona algunos de esos conceptos. **Conclusiones:** El eje que permite leer la complejidad que suponen los vínculos (no declarados) y las contradicciones de la clase media con la política se encuentra en un personaje popular, como es el chanta.

Palabras clave: cine, imaginario, política, cultura, familia, identidad nacional.

Article

NOT SO DIFFERENT. *CHANTA*, POLITICS AND FAMILY IN THE MIDDLE CLASS IMAGINARY OF THE ARGENTINE CLASSICAL CINEMA

Abstract

Introduction: This article aims to review an occluded dimension of the dominant imaginary about the Argentine middle class in national cinema, based on the presence of a typical character such as the *chanta* (that is, the urban rogue), associated with politics.

Objectives: Demonstrate that in *Así es la vida* by Francisco Mugica, 1939 –a classic film from the industrial period, which consolidated notions around the image of the middle-class family– there are some keys to understanding the ambivalence about some conceptions of politics.

Methodology: Conceptual framework based on notions of political science; contextualization in the history of cinema, as well as with social and cultural series; and *mise en scène* analysis. **Results:** *Así es la vida* is a paradigmatic case to understand the skeptical view (of liberal nature) regarding politics, which resides in broad sectors of society.

Discussion: Characterizations about politics, corruption, morality, and the middle-class imaginary are recovered to see to what extent this film consolidates and at the same time tensions some of these concepts.

Conclusions: The axis that allows us to read the complexity of the (undeclared) links and contradictions of the middle class with politics is found in a popular character, such as the *chanta*.

Keywords: cinema, imaginary, politics, culture, family, national identity.

Introducción

¿En qué medida se entretienen las representaciones de una familia modélica y el universo de la política en el cine argentino? ¿Qué claves aportan para considerar las ambivalencias y contradicciones que se presentan en los discursos sobre la moral y la política en este país? En este artículo analizo uno de los grandes clásicos de la década de oro¹ del cine argentino: *Así es la vida* (1939). Este film, que formó parte de una serie de estrenos muy importantes realizados durante el año 1939, consolidó el imaginario dominante sobre la clase media: la noción de la familia nuclear (con los hijos que se independizan, pero vuelven con nietos), la importancia del casamiento por iglesia, la aspiración a la casa propia, la integración de los inmigrantes –españoles e italianos– a través de actividades comerciales, entre otros aspectos. Sin embargo, el mismo largometraje incorpora también la figura de un chanta en el seno de esa familia: el tío Alberto (Elías Alippi). ¿De qué manera se conjuga la presencia de ese personaje, que parece rondar el universo familiar como un ave carroñera, con esta noción de familia íntegra? Tal interrogante da origen a la reflexión a continuación, nutrida de herramientas de las ciencias políticas y la sociología, la historia del cine y el análisis cinematográfico. En una relectura de este clásico, lo que me interesa proponer es que el político profesional no aparece figurado aquí como lo opuesto a la imagen positiva de la clase media, sino como un sostén axial –e incluso como condición de existencia de ese mismo núcleo social–, aunque parezca negado en la superficie.

El chanta es aquel personaje que valiéndose de artimañas engañosas (un “chamuyo”,² una actuación convincente o incluso el desarrollo de una puesta en escena) consigue algún beneficio (inmediato, transitorio y material, generalmente) de su incauta víctima. No es un ladrón, aunque a veces sus ganancias sean materiales, y su intención no es generar un daño sino aprovechar una oportunidad. Es un tipo eminentemente urbano y pertenece a las clases populares, motivo por el cual su objetivo es satisfacer necesidades inmediatas. En Argentina este carácter tiene un extenso desarrollo y representación en las artes, tanto en el cine como

¹ Se denomina “década de oro” en el cine argentino a aquellos años que transcurren desde 1933 (momento en que se inicia el período sonoro) hasta aproximadamente 1941, año en que baja notablemente la producción y exportación de películas. Esto se debe al impacto que tuvo este cine en Latinoamérica durante los años treinta y que perdió en la década siguiente frente al contexto de la Segunda Guerra Mundial y la competencia de la industria mexicana.

² Un parlamento que tiene como objetivo convencer para conseguir algo, aunque puede sostenerse en falsedades.

en la literatura, la historieta y el teatro³ (Rodríguez-Riva, 2020, 2025). Sus antecedentes se remontan a la picaresca literaria. En términos históricos, su origen se encuentra en los procesos de transculturación que implicó la inmigración europea de principios del siglo XX. Su comportamiento se encuentra ligado a la “viveza criolla”, lo que fue definido por el sociólogo Mafud (1965) como una respuesta de los criollos frente al alud inmigratorio: una reacción al sentirse en peligro por las formas de ser de los europeos, frente a lo cual debían mostrar su superioridad (aprovechándose de ellos), lo que se estructuró como una serie de lugares comunes y estableció una lógica de la argentinidad (Venturelli, 2010). Lo curioso o particular del chanta es que, a pesar de que su comportamiento es amoral, genera empatía con los públicos: existe un cierto goce por ver cómo se desenvuelve frente a la adversidad y consigue su propósito a través de sus propias capacidades (su labia, su capacidad actoral) y el contexto (aprovechar los elementos del medio para organizar una puesta con fines del engaño). Así, su modo de actuar se organiza como un *ethos* que en buena medida 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” 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 la vez, en Argentina tratar de “chanta” a alguien puede tener tanto una connotación negativa como positiva, en cierta medida cariñosa. Sin embargo, cuando se utiliza este término para referirse a alguien que forma parte del universo de la política, invariablemente posee una connotación peyorativa. Esto se debe, por una parte, al hecho de que cuando el chanta realiza un salto de clase, deja de ser uno para convertirse en otra cosa: un estafador, puesto que posee otros bienes y recursos, y su objetivo no es la supervivencia cotidiana. Pero, al mismo tiempo, se sostiene en una concepción liberal de la política que considera ese universo como algo diferente y distanciado del ciudadano común, que solo tiene como fin el provecho individual.

³ Para un análisis etimológico e histórico del concepto de *chanta*, véanse los trabajos de Rodríguez-Riva (2020, 2025).

1. Puntos de partida. Moral y política

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 pública*. 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). 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).⁴ Los procesos llevados adelante en estos espacios caen bajo 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

⁴ 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 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” (Botana, 2012: 133).

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 con lo político. Aquí nos encontramos bajo el dominio de la segunda acepción.

Sin dudas, uno de los aspectos de la política que más recelo despierta es la corrupción. 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 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 aquella 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).

En este artículo, la asociación entre chanta y política se maneja 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 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 con ella: “lo que existe son ficciones que intervienen también en las disputas acerca de cómo interpretar esas realidades” (p.43). 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 encuentra “El corrupto es el otro”, que 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. Esta clase de mitos, ideas fuertemente asentadas que se traducen en un comportamiento específico, posee una vinculación particular con el ámbito de lo político:

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, 1984, p.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, 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.⁵

En el cine argentino, la relación del chanta con la política no es univalente. De hecho, lo que predomina es el modelo del “chanta simpático” ligado a la picaresca, encarnado las más de las veces por actores populares –lo que genera empatía con los espectadores–, que tiende hacia alguna forma de resistencia a través de un *ethos* barroco (Echeverría, 1996). Representan a personajes populares, que se mueven por ámbitos urbanos, ligados al universo de la clase media (sus casas, sus negocios, sus ámbitos de consumo). No tienen aspiraciones mayores a sobrevivir sin trabajar. Algunos ejemplos significativos durante el período clásico son los personajes encarnados por Luis Sandrini en *Don Quijote del altillo*

⁵ 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: 130).

(Manuel Romero, 1936) o *Chingolo* (Lucas Demare, 1940) o Pepe Arias, en *El haragán de la familia* (Luis César Amadori, 1940). Ahora bien, cuando el chanta aparece ligado a la política en términos acotados (esto es, como agente de las instituciones y con algún grado de poder) entonces es presentado como la contracara del anterior.

Esta variante es mucho menor cuantitativamente, en la medida en que la representación de la política posee escasa presencia en este período, por un lado, y porque el chanta es un personaje estimado por su simpatía y su capacidad de poner en jaque algunas dinámicas del poder, por otro. En cambio, en su representación asociada a lo político en términos estrictos prevalecen los aspectos formales (cómo se presenta hacia los demás, su impostura) y eventualmente los efectos de su acción. Se encuentra además desligado de su clase de origen y, por la misma razón, desvinculado de su filosofía originaria (esto es, su *ethos* barroco, resistente). 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. Sus artimañas cobran otro valor, en tanto se lee como un “salto de clase” vinculado a la política en un sentido técnico.

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

Durante el período clásico (1933-1957)⁶ las alusiones a la política son más bien escasas,⁷ 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.

Esta película de Mugica forma parte de los clásicos indiscutidos del período clásico argentino. 1939, el año de su estreno, no solo se destaca por el aumento exponencial de la producción –en 1933 se habían estrenado 6 largometrajes nacionales y, apenas 6 años más tarde, 49–, sino porque se produjeron una serie de películas que dieron cuenta de la calidad

⁶ Esta periodización toma como puntos límites el estreno de los primeros largometrajes sonoros (1933) y la consecuente consolidación del sistema industrial, por un lado, y la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (1957), que emerge en un momento de crisis y renovación de los modelos de producción, por otro.

⁷ 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).

del desarrollo industrial local y la conexión con los públicos. Así se vigorizaron algunos sentidos comunes e imágenes potentes del cine argentino, con títulos como *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939), *La vida de Carlos Gardel* (Alberto de Zavalía, 1939), *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939).

Así es la vida (1939) trata sobre la familia de Ernesto (Enrique Muiño) y Eloísa (Felisa Mary), pareja de criollos que tienen tres hijas y un hijo. Con ellos vive también el cuñado Alberto (Elías Alippi), un político que escapa a las reuniones familiares. También participan de la vida familiar los socios de la empresa inmobiliaria de Ernesto: el italiano Liberti (Enrique Serrano) y el español Barreiro (Alberto Bello), lo que ha sido visto como remanencia del sainete y que aquí cobra otro sentido: esos inmigrantes ya forman parte de la sociedad, al incorporarse a la mesa familiar. Mientras que dos de las hijas se casan pronto, la tercera, Felisa (Sabina Olmos), a pesar de noviar con Carlos (Arturo García Bhur), no lo logra, porque él es socialista y por esto mismo, no se casará por iglesia. El filme transcurre a lo largo de tres décadas y, si bien este es el conflicto principal, incorpora una serie de vicisitudes propias de la vida en familia (la muerte de la madre, el regreso de los nietos) (Figura 1).

Figura 1. La mesa familiar en *Así es la vida*, durante el cumpleaños de la madre. Todos presentes, excepto Alberto.



Nota: Así es la vida

Así es la vida (1939) posee además en su semántica una poderosa afirmación: la vida es de este modo y no de otro. La felicidad y la resignación se unen en esta obra que fue, originalmente, presentada en las tablas. Parte del elenco se trasladó a su versión cinematográfica, empezando por la cabeza de la compañía: Elías-Alippi. Según Mazziotti (2000), en la transposición prevalecen los climas íntimos y las caracterizaciones más elaboradas de los personajes, dejando a un lado los rasgos saineteros. Ello se debe a la gravitación de la casa y de la mesa, lo que la aleja de las actuaciones repentistas del teatro, y facilita “la fijación, para la permanencia en el tiempo que aporta el soporte fílmico” (p.287). La investigadora considera que se trata de una película bisagra por la manera eficaz en que articuló el costumbrismo en el cine. De este modo, *Así es la vida* logró sintetizar fórmulas de sociabilidad en torno a 1939. En la década de oro del cine argentino, afirman España y Manetti (1999) 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 (p.260).

Kelly (2019) propone que en *Así es la vida* la centralidad de la familia estaba dada porque servía como figura mediadora de la modernidad. La película marcó un giro en la industria que fue aclamado por la crítica, la industria y el público, ya que armonizaba las tradiciones fílmicas locales con la burguesía y la movilidad social como ideal. Asimismo, recibió el premio municipal a mejor película, lo que fue el primer apoyo oficial al cine nacional (Fabbro, 2000).

Por lo dicho, 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 desencuentro entre Felisa y Carlos 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, reorganiza las relaciones familiares con imperativo pragmatismo y sostiene el entramado del que, al comienzo, parecía ajeno (por ejemplo, no

participa del cumpleaños de su hermana, escena clave del filme, como se ve en la figura 1). Así lo caracterizaba Di Núbila:

Elías Alippi, uno de los actores de más clase y finura que ha tenido nuestro país, puso simpático cinismo en el cuñado solterón envuelto en los pintorescos tejemanejes políticos de la época, incapaz de resisitir las tentaciones de las faldas y de la noche, creador de frecuentes conflictos domésticos, *oveja negra del clan, pero capaz de todo por los suyos; un personaje que a través de la irresistible creación de Alippi quedó hermanado espiritualmente con los pillos más encantadores que puedan hallarse en la tipología de nuestro cine* (Di-Núbila, 1959, p.128. El subrayado es mío).

En la película, Alberto representa a los políticos conservadores desde 1908 hasta 1939 (año de producción y estreno), en una estructura de película cabalgata.⁸ El lapso indicado contempla los últimos años del período conservador, los gobiernos radicales y casi la totalidad de la denominada Década Infame.⁹ Sin embargo, el radicalismo –primer partido político que pretendió representar a los sectores populares, el cual ingresó en la escena nacional hacia 1890, pero cobró 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 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, el subrayado es mío). En cierto modo, tanto Alberto como Carlos representaban dos partidos perimidos de la política nacional hacia 1939.¹⁰ Por eso la observación o la crítica sobre las prácticas de los

⁸ Se utiliza esta denominación para los filmes que narran la historia de una familia, la cual opera como sinécdote 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).

⁹ Se denomina así el período comprendido entre 1930 –año del primer golpe de Estado– y 1943, cuando el desarrollo de la política nacional estuvo dominado por una serie de golpes de Estado y coaliciones conservadoras, por las proscripciones y el fraude electoral.

¹⁰ 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. 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

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, 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. Como ocurre con otros filmes, no hay detenimiento ni reflexión sobre la línea política del largometraje.

En efecto, la labor de Alippi (actor popular de la segunda fase, que intensificó los procedimientos cómicos y produjo una modernización en la composición de los personajes [Pellettieri, 2009]) fue resaltada tanto en reseñas del estreno como en notas conmemorativas al celebrarse el cuadragésimo y quincuagésimo aniversario del estreno de la película (Couselo, 1979; García-Oliveri, 1989). 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. 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.¹¹ Él, como hombre de la noche que se encuentra al tanto de las últimas novedades culturales, conoce bien cuáles son los nuevos usos. En 1908, las niñas se encuentran resguardadas en la sala familiar, ataviadas con sus vestidos que cubren hasta el cuello. Desde la calle se escucha el sonido del organillo, donde suena “El choclo” (Ángel Villoldo, 1903), que representaba la novedad en la música popular. Ellas no tienen acceso a ese consumo, excepto a través de la ventana. Cuando el tío ingresa

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.

¹¹ Se trata de un guiño cómico: en 1939 el tango ya se encontraba absolutamente legitimado como música y emblema nacional, mientras que en 1908 era todavía un ritmo relegado. Algo similar ocurre respecto al diálogo inicial entre los socios sobre la construcción en Caballito: si en 1908 resultaba una zona muy alejada del centro, para el año de estreno de la película este ya era un barrio consolidado de la ciudad de Buenos Aires

al salón y descubre el interés de sus sobrinas, toma a una de ellas por la cintura y la hace bailar ese ritmo que se encuentra vedado en la casa, hasta que llega la madre. A pesar de reprender a sus hijas por disfrutar del tango, Eloísa cabecea al ritmo de la música.

Luego, Ernesto aparece furtivamente en el patio y escapa a la tan esperada reunión familiar. El cumpleaños de la madre es una invención del guion cinematográfico y aquella que condensa los ideologemas de la película (como han señalado los distintos autores citados). El padre recibe a los pretendientes de las hijas en el patio y los incorpora a la celebración (incluso al socialista, tras un escrutinio del candidato, en una escena memorable). Ya en el comedor, la familia y los novios se sientan a la mesa, encabezada por el padre y sus socios comerciales. Se discuten la importancia de la familia y la tristeza que produce el alejamiento de los hijos, así como también el valor de una formación católica impartida por la madre. Significativamente, el tío no está ahí, en el momento simbólico más relevante del filme.

En la secuencia siguiente, durante el casamiento de Margarita (Alímedes Nelson), la hija menor, Carlos le confirma a Felisa que él no se casará por iglesia. Esto produce una conmoción en el festejo. Es Alberto –y no el padre– quien confronta a Carlos cuando Felisa se retira llorando, argumentando que él es un hombre de honor, que sabe sostener las viejas costumbres. De este modo, en el nivel de la historia, Alberto funciona en oposición al socialista. Cada uno representaría lo rancio y lo nuevo de la política argentina. Esa antítesis se encuentra replicada en el espacio hogareño, anudando familia, iglesia y política. La configuración de ambos personajes tiende a resaltar virtudes y defectos. Mientras que Carlos es un hombre probo, medido e íntegro, los actos 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.¹²

Hacia el final de la película, tras el deceso de su hermana, Alberto gana, finalmente, espacio en una mesa. Se trata una mesa mucho más pequeña, en la sala, donde se encuentran los

¹² 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.

hombres mayores de la película: Ernesto y Liberti, su socio italiano. Sin dudas, la química entre Elías Alippi, Enrique Muiño y Enrique Serrano era un atractivo sustancial para los públicos. Las escenas que protagonizan evidencian una dinámica actoral aceiteada entre figuras del teatro popular.¹³ La escena es esencialmente cómica y de un tono intimista, donde los tres viejos se quejan y hacen bromas gracias a la confianza que da una vida compartida, mientras toman té de yuyos y juegan a las cartas. A pesar de que Ernesto detesta el accionar de su cuñado y sabe que puede mancillar el honor de su prole, 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” (Figura 2).

Figura 2. La mesa chica: el político y los empresarios.



Nota: Fotograma de Así es la vida (Francisco Mugica, 1939)

¹³ Sobre estas escenas en particular, Mugica contó que les pidió a Muiño y a Alippi que repitieran lo que hacían allí y a Serrano (que no participó de la puesta teatral), que los siguiera, recuperando la dinámica de algo ya sumamente probado en las tablas, que no precisaba innovaciones.

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 comportamientos éticos que en términos de valores abstractos son cuestionados. La contradicción moral de Ernesto queda resuelta por la vía de los afectos. Al mismo tiempo, no resulta trivial que esta operación se produzca a través de un cuñado, ya que este 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 dispone en el ámbito privado y se traslada a lo público, especialmente en las esferas del poder y la economía.

Asimismo, en esta película 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 aspiran a reconstruir un pasado común con los espectadores y *Así es la vida* es el ejemplo por antonomasia del modelo familiar de clase media, cabe entonces 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 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 (Visacovsky, 2014, p.214).¹⁴

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.¹⁵ 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 (2017): “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” (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.¹⁶ En suma, Alberto es un chanta fuera de la norma en el marco del período clásico, ya que no

¹⁴ 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 adecuaba.

¹⁵ 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.

¹⁶ La película en general está sumamente decentada en relación con 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.

pertenece a las clases populares y, por lo tanto, sus artimañas poseen otra gravitación y alcance.

3. Distanciamiento y oposición en los cincuenta

En la segunda mitad de los años cincuenta, un período de puesta en crisis de las estructuras narrativas y los modelos representacionales consolidados (España, 1998), puede encontrarse un caso que opta por una visión contraria a la desplegada en *Así es la vida: La casa del ángel* (Torre-Nilsson, 1957). Aquí ya no aparece ningún chanta vinculado al universo político, pero la contrastación es posible porque en ambos filmes se conjugan fuertemente la lectura sobre este ámbito y los vínculos familiares, además de coincidir en las décadas retratadas.

El filme fue realizado en los años posteriores al golpe de Estado a Juan Domingo Perón, guionado por Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson. La película elude las transformaciones políticas que se sucedieron en la Argentina durante la década previa. La historia se sitúa en la década de los años veinte y liga relaciones familiares, política e incesto. Pablo Aguirre (Lautaro Murúa) es un joven congresista que pretende llevar la bandera de nuevas formas. Como parte de su labor, frecuenta asiduamente la casa del Dr. Castro (Guillermo Battaglia), un hombre de clase alta, y conoce bien a toda la familia.

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, en un estilo de puesta en escena que caracterizó la obra de Torre Nilsson. Asociados a ese universo se encuentran Aguirre, el Dr. Castro y demás diputados, quienes se distinguen por una gran formalidad: es un círculo que se maneja de acuerdo con las reglas de la caballeridad, la honorabilidad y 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, explicitando un modo de manejo de la *res* pública vinculado al provecho privado. Pablo, enojado, le responde: “tu actitud política coincide perfectamente con tu vida privada” y así intenta romper con una línea de comportamiento inmoral relacionada la política. No obstante sus buenas intenciones, su accionar afectivo-sexual (con el desdén hacia su pareja primero y la violación de la joven Ana [Elsa Daniel] hacia el final) pone en cuestión cuán alejado se encuentra él de esa división entre el comportamiento público y el privado.

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, para quienes 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 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*, Fernando Ayala, 1958).

4. Palabras finales

El estereotipo del chanta, que posee una extensa representación en las artes y particularmente en el cine argentino, conoce –por ello mismo– diversas variantes. Durante el período clásico de la cinematografía nacional prevalece una versión simpática del personaje, que, en tanto integrante de las clases populares, tiende hacia una *ethos* resistente frente al “sistema”, entendido como la serie de regulaciones (no siempre explícitas, pero con efectos concretos en la realidad de las personas) de una sociedad. Ese carácter prevalece en las producciones de corte popular, interpretado por “actores nacionales”, y consigue la empatía del público. No obstante, cuando el chanta aparece ligado a la política en un sentido estricto, la caracterización es contraria: solo aparecen sus aspectos negativos (esto es, sus ardides, sus prácticas leguleyas, sus fingimientos para aprovecharse de los demás). Ello se liga con los actos más funestos de la política profesional y esencialmente a la corrupción, entendida como cualquier ocultamiento que persiga un provecho particular. La película *Así es la vida* constituye un caso representativo y a la vez excepcional en este período, puesto que no es frecuente encontrar al chanta enlazado con la política (como sí ocurrirá a partir de los años sesenta). El análisis de este largometraje permite destacar cómo en la construcción del imaginario de la floreciente clase media en el cine argentino también se incluyeron aristas no reconocidas como tales: fundamentalmente, la idea de que el ascenso social puede producirse también a través de la política, y no precisamente de sus exponentes más probos y brillantes.

Agradecimientos

A Pablo Piedras, por todos los intercambios e interrogantes compartidos para la elaboración del presente artículo.

Financiamiento

Esta investigación fue realizada gracias a una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Conflicto de interés

La autora declara que no existen conflictos de interés.

Derechos de autor

Lucía Rodríguez Riva

Declaración de disponibilidad de datos

Los datos presentados en este estudio están disponibles en el artículo.

Referencias Bibliográficas

Arteta, A. (2003). Moral y política. En Arteta, A., García-Gutián, E., & Máiz, R. (Eds.), *Teoría política: poder, moral, democracia*. Alianza.

_____ (2012). *Tantos tontos trópicos*. Ariel.

Así es la vida (26 de julio, 1939). *Heraldo del cinematografista*, (417), p. 166.

Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Siglo XXI.

Botana, N.R. (2012). *El orden conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*. Edhasa.

Cattaruzza, A. (2012). *Historia de la Argentina (1916-1955)*. Siglo XXI.

Couselo, J.M. (19 de julio, 1979). Hay que achicar la mesa, vieja... *Clarín*.

Díaz, E. (1984). *De la maldad estatal y la soberanía popular*. Debate.

Di-Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Cruz de Malta.

Echeverría, B. (1996). El ethos barroco. *Debate feminista*, 13, 67-87.
<http://www.jstor.org/stable/42624321>

España, C. (1998). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los 50. *Nuevo Texto Crítico*, 11(1), 45-73. <https://dx.doi.org/10.1353/ntc.1998.0006>

España, C., & Manetti, R. (1999). El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas. En Burucúa, J.E. (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Volumen 2: Arte, sociedad y política*. Sudamericana.

Fabbro, G. (2000). Lumiton. El berretín del cine. En España, C. (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956* (Vol. I.). Fondo Nacional de las Artes.

García-Oliveri, R. (19 de julio, 1989). Una obra capital. *Clarín*.

Giordano, V. (2003). Qué va cha ché. La corrupción en Argentina es un problema de la democracia. *Ágora*, 7, 197-219. ISSN: 1139-2134.

González, H. (2017). *La ética picaresca*. Terramar.

Grimson, A. (2013). *Mitomanías argentinas*. Siglo XXI.

Kelly, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos: la comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. CICCUS.

Mafud, J. (1965). *Psicología de la viveza criolla. Contribuciones para una interpretación de la realidad social argentina y americana*. Américalee.

Mazziotti, N. (2000) Trasposiciones del teatro al cine: Así es la vida y Dios se lo pague. En Pellettieri, O. (Ed.), *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Galerna.

Mugica, F. (Director) (1939). *Así es la vida* [Película]. Lumiton.

Pasquino, G. (1995). Corrupción. En Bobbio, N., Matteucci, N., & Pasquino, G., *Diccionario de Política*. Siglo XXI.

Pellettieri, O. (2009). *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires*. Galerna.

Rinesi, E. (2020). *La política*. Universidad Nacional de General Sarmiento.

Rivarola, R. (1911). Delitos de funcionarios públicos. *Revista Argentina de Ciencia Política*, 3(I), 405-416. ISSN: 0325-4763.

Rodríguez-Riva, L. (2020). 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>

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

Torre-Nilsson, L. (1957). *La casa del ángel*. Argentina Sono Film.

Una buena obra en tono menor: Así es la vida (1939). [Crítica de prensa no firmada archivada en sobre de la película *Así es la vida* (1939)]. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Venturelli, C. (9 y 10 de diciembre, 2010). *Julio Mañud: el sociólogo del sentido común de la argentinidad* [Sesión de conferencia]. VI Jornadas de Sociología de La Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5031/ev.5031.pdf

Visacovsky, S. (2014). Inmigración, virtudes genealógicas y los relatos de origen de la clase media argentina. En Adamovsky, E., Visacovsky, S., & Vargas, P. (Comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología* (pp. 213-239). Ariel.