

# **La estratificación social dentro de la familia argentina. Sobre El veraneo de los Campanelli y El picnic de los Campanelli, de Enrique Carreras.**

Elina Adduci Spina.

Cita:

Elina Adduci Spina (2015). *La estratificación social dentro de la familia argentina. Sobre El veraneo de los Campanelli y El picnic de los Campanelli, de Enrique Carreras. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/337>

# **La desarmonía como armonía: un acercamiento al estereotipo de la familia argentina de la década del '70 a partir de los films *El veraneo de los Campanelli* (Enrique Carreras, 1971) y *El picnic de los Campanelli* (Enrique Carreras, 1972)**

Elina Adduci Spina

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes  
pro\_elina@yahoo.com.ar

## **Resumen**

El presente trabajo tiene el propósito de reconstruir el estereotipo de la familia de clase media argentina propuesto por *El veraneo de los Campanelli* (Enrique Carreras, 1971) y *El picnic de los Campanelli* (Enrique Carreras, 1972). Inscriptos en un contexto de efervescencia y contradicción social, cultural y política, ambos films introducen una serie de elementos (aspectos populares y naturalización de los conflictos) que parecerían ser disonantes con el arquetipo de la tradicional familia burguesa conservadora. Sin embargo, lejos de poner en cuestionamiento la lógica de la institución familiar, dichas novedades vinieron a renovar un esquema que resultaba caduco, así como también a inaugurar una nueva fase del canon capitalista dominante que intentaba *aggiornarse* y ofrecer una alternativa tranquilizadora ante un contexto de cierta desestabilización.

## **Palabras clave**

Los Campanelli, Familia, Clase media, Década de 1970, Enrique Carreras

## **Introducción**

Sin duda alguna, los años '60 y '70 representan un nuevo tiempo que marcó un punto de inflexión en materia de cambio y renovación social. El ya caduco modelo burgués y conservador de principio de siglo XX le cedió espacio a un nuevo paradigma que lejos de ofrecer un todo homogéneo albergó de manera simultánea las contradicciones surgidas entre el desarrollo de una sociedad de consumo afirmativa de la lógica capitalista y las utopías de emancipación y soberanía política y cultural. De esta manera, lejos de la puesta en cuestionamiento de las instituciones burguesas, de la reconfiguración de las relaciones sociales y de la militancia política, las transformaciones de la década de 1960 y 1970 también están vinculadas con la emergencia de una sociedad de consumo cuya modificación de la pauta social y cultural

representó una nueva fase del canon capitalista dominante. Bajo esta coyuntura, los nuevos hábitos de consumo también se volcaron al negocio del tiempo de ocio, motivo por el cual las llamadas industrias culturales comenzaron a fabricar sus mercancías según la lógica homogeneizante que dictaba el mercado. En el ámbito cinematográfico y televisivo -de corte industrial y comercial- los productos buscaron masividad orientándose principalmente hacia las audiencias familiares y un nuevo público juvenil que funcionó como agente social y nicho de mercado. Si bien estos films y programas de tv tendieron al costumbrismo y a un “desacartonamiento” que se *aggiornaba* a los nuevos tiempos, lo cierto es que las representaciones y narrativas siguieron apelando a la conservación de la estructura familiar burguesa, al respeto por las normas morales y a la autoridad de las instituciones estatales, religiosas y militares.

En este contexto surgen *El veraneo de los Campanelli* (1971) y *El picnic de los Campanelli* (1972), dos films dirigidos por Enrique Carreras que son el resultado de una remake del exitoso programa de televisión *Los Campanelli* emitido, inicialmente por Canal 13 y luego por Canal 11, durante los años 1969 y 1974. Haciendo caso omiso de la modernización cultural de la época que evidenciaba la crisis de la estructura familiar patriarcal burguesa, *Los Campanelli* se alzó como una ficción que pretendió instalar la idea de que la típica familia de clase media popular argentina era aquella que era conservadora de los valores burgueses y de la asimetría genérica, generacional y de clase. Sin embargo, los constantes roces y conflictos originados por los celos entre la parentela, la opresión del matrimonio y los sueños frustrados de ascenso social de algún modo resultaban sintomáticos de la descomposición del modelo familiar burgués.

A partir de los films *El veraneo de los Campanelli* y *El Picnic de los Campanelli*, el presente trabajo tiene el propósito de reconstruir el estereotipo de la familia de clase media argentina que fue conformado por los medios masivos de comunicación durante la década de 1970. Para ello tendremos en cuenta la coyuntura de efervescencia socio-cultural y política del contexto de producción con el objetivo de establecer acuerdos o rechazos. Además, pondremos en consideración algunos esquemas previos para poder dar cuenta de las continuidades y rupturas, así como también para estudiar cómo determinados elementos que parecerían ser disonantes con el arquetipo tradicional de la armonía familiar burguesa (los aspectos populares y la naturalización de los conflictos familiares) en realidad resultan afirmativos del modelo conservador.

## **Un contexto en transformación**

Si los años '60 y '70 se caracterizaron por representar un tiempo de renovación cultural y radicalización política fue porque el ya caduco paradigma burgués conservador de principios del siglo XX tuvo que ceder espacio a la emergencia de un nuevo orden que simultáneamente albergó el desarrollo de una sociedad de consumo y las promesas de emancipación y soberanía política.

A escala mundial, la transformación cultural -iniciada principalmente en la década de 1960- estuvo estrechamente ligada al fenómeno socio-económico del incremento del consumo. El *american way of life* norteamericano traspasó los límites de su propia frontera para ser exportado al resto de los países mediante la expansión de empresas multinacionales que propiciaron la industria de bienes durables (automóviles y electrodomésticos) y el sector de servicios (comunicación, cultura y ocio). De esta manera, productos que hasta ese momento representaban un lujo, se convirtieron en moneda corriente para una clase media en ascenso, favorecida por el aumento de la tasa de empleo y de los sueldos. El *boom* del consumo también se trasladó al negocio del tiempo de ocio y, por ende, al de las industrias culturales. La globalización económica tuvo su réplica en una internacionalización y fragmentación de la cultura ya que la transnacionalización de prácticas y patrones sociales dio lugar a diversas subculturas que muchas veces trascendieron divisiones de clase o genéricas. Todo este contexto se articuló con el desarrollo una Guerra Fría que expresaba divisiones ideológicas aparentemente irreconciliables, así como también el predominio del bloque capitalista por sobre el socialista. Sin embargo, una serie de sucesos entre los que se destacan la Revolución cubana, los movimientos pacifistas a propósito de la Guerra de Vietnam, las jornadas de protesta del Mayo francés, y los levantamientos armados contra las dictaduras latinoamericanas pusieron en jaque distintos órdenes del sistema capitalista desde el lado occidental del mapa. Desde diversos ángulos, todos estos procesos cuestionaron la hegemonía de las instituciones vigentes desatando una renovación socio-cultural que se tradujo en un ruptura de los esquemas familiares y morales -que buscó la reconfiguración de las relaciones genéricas y generacionales-, en el predominio de la cultura joven y en una tendencia hacia la modernidad artística. De esta manera, las décadas de 1960 y 1970 se singularizan por representar un quiebre del paradigma que significó el nacimiento de un nuevo individuo que osciló entre ser un objeto del mercado y un sujeto crítico y transformador del sistema.

La Argentina no estuvo exenta a todos estos fenómenos mundiales. Por un lado, la radicalización política se alzó como la contrapartida de un clima de violencia institucional marcado por una sucesión de gobiernos democráticos interrumpidos por golpes cívico-militares, la reducción de derechos sociales, la represión hacia los sectores populares y la proscripción del peronismo. En consecuencia, a pesar de las diferencias ideológicas, la militancia sindical, estudiantil y guerrillera (perteneciente a la resistencia peronista y a los movimientos de izquierda) se organizó para enfrentar a los gobiernos de facto y conquistar el poder hacia la liberación nacional. Por otro lado, la modernización cultural -ligada a la expansión de la sociedad de consumo- se vio reflejada en una serie de transformaciones sociales que alteraron las prácticas de consumo, los estándares de vida, las pautas morales y las relaciones familiares, generacionales y genéricas. En el campo artístico e intelectual esta renovación tuvo su manifestación en distintas expresiones como la literatura del boom, el rock nacional, las experiencias del Instituto Di Tella, las corrientes cinematográficas alternativas a la industria (como la Generación del '60, el Cine Liberación y el Grupo de los Cinco), la apertura de carreras universitarias como Sociología y Psicología, y el crecimiento de la matrícula en Filosofía y Letras, entre otras.

Mientras que muchas de estas manifestaciones sólo tuvieron lugar en determinados grupos colectivos, las transformaciones que atañen a la institución familiar atravesaron toda la esfera y escala social. Tal como afirma Isabella Cosse, “la normatividad familiar fue conmovida por el surgimiento en forma simultánea de patrones radicales de cambio -como las relaciones de pareja contingentes, la integración del sexo al cortejo y la defensa de las uniones libres- y patrones discretos que reconfiguraron las instituciones existentes -como la flexibilización de los noviazgos, el ideal de compañerismo con igualdad y la maternidad psicológica-” (Cosse, 2010: 208). Según la autora, conforme a la perspectiva adoptada, opiniones encontradas han categorizado a este fenómeno complejo como una conmoción de los valores domésticos, o como una reconfiguración de los controles.

### **Los estereotipos de la familia argentina**

Antes que la versión televisiva y cinematográfica de *Los Campanelli*, hubo otras ficciones que pretendieron ser representativas de la familia argentina. Tal vez los casos más emblemáticos los podamos encontrar en la obra teatral y film *Así es la vida*, en el radioteatro *Los Pérez García* y en el programa televisivo *La familia Falcón*.

*Así es la vida* es una obra de teatro del año 1934 escrita por Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, que tuvo dos transposiciones fílmicas, una en 1939 dirigida por Francisco Mugica, y otra en 1977 a cargo de Enrique Carreras. En tono de comedia costumbrista, la obra reconstruía los acontecimientos de lo que pretendía ser una típica familia de clase media porteña a lo largo de un periodo que va de 1905 a 1934. El clan - compuesto por tres hijas, un hijo, tíos, yernos y luego una nieta- era comandado por el patriarca Don Ernesto Salazar, quien se encargaba de establecer el orden impartiendo los valores de la moralidad burguesa y el respeto por la institución religiosa, de la propiedad, del matrimonio y de la soltería. Si bien se ofrecía una representación de la inmigración, lejos de mostrar los personajes cocoliches propios del sainete, se hacía referencia a una clase media culta que tomaba a París como paradigma cultural. En *Así es la vida* la idea de la unidad familiar es simbolizada por una mesa familiar que va mutando conforme al devenir de los personajes y la frase de Don Salazar que según la ocasión señala que “hay que agrandar” o que “hay que achicar la mesa”.

*Los Pérez García* fue un radioteatro, con libro de Oscar Luis Massa y Luis María Grau, que se emitió diariamente por Radio El Mundo entre 1942 y 1967. Con menos miembros que la anterior, esta familia tipo se completaba con una mucama, un tío y una pareja amiga del matrimonio. Cada semana el ciclo planteaba un nuevo conflicto familiar que se desarrollaba a lo largo de cada emisión que tenía una duración aproximada de 15 minutos. Al finalizar la semana la historia se resolvía y la figura paternal de Don Pedro (Martín Zabalúa) quedaba a cargo de una reflexión que a modo de enseñanza demostraba que todos los problemas tenían una solución si se seguía al pie de la letra las reglas de las buenas costumbres.

Por último, *La familia Falcón* fue una telenovela escrita por Hugo Moser y auspiciada por la empresa automotriz Ford, que se emitió por Canal 13 entre 1962 y 1969. La letra de la cortina musical “Juntitos, juntitos”, interpretada por Los Cinco Latinos, expresaba: “un hombre con su esposa, cuatro hijos y hasta un tío solterón (...) unidos descubrieron lo hermoso que es vivir de una ilusión”. En este sentido, *La familia Falcón* puso en escena el esquema de una familia que, más que brindar un estereotipo de la familia argentina, se ajustaba a los deseos de cierto sector conservador de la sociedad que pretendía salvaguardar los valores de la moralidad burguesa en un momento de efervescencia socio-cultural y crisis de la institución familiar.

A grandes rasgos podemos observar que con el afán de ofrecer un estereotipo de la familia argentina, todas estas producciones construyeron un prototipo que se

correspondió con el modelo familiar conservador de la clase media burguesa porteña. El matrimonio estaba compuesto por un hombre proveedor que desempeñaba un cargo de mediano o alto rango en una empresa, y por una mujer cariñosa que oficiaba como la ama de casa encargada de la transmisión de los valores patriarcales. Los hijos solían encarnar roles de tipo fijo ya que los personajes femeninos estaban destinados al matrimonio por iglesia y a una vida confinada al espacio de la casa, y los papeles masculinos se desdoblaban entre el que tenía aspiraciones de ascenso social, el que cumplía el servicio militar o el estudiante que aportaba cierta dosis de rebeldía. Además, la familia se completaba con la presencia de un tío soltero cuya conducta hilarante y desfachatada rompía con la rigidez de la norma moral. De esta manera, bajo este paradigma se cimentó la idea de la familia como pilar fundamental de la sociedad, ya que el ideal de la familia burguesa -cuya perfección basculaba entre la rigurosidad y lo amoroso- se alzó como el lugar de cobijo ante las amenazas externas, y como el garante para el progreso y la resolución de todos los conflictos.

### **La familia Campanelli**

La familia Campanelli surge de *Los Campanelli*, un programa de televisión, con libro de Juan Carlos Mesa, Jorge Basurto y Oscar Viale, que se emitió semanalmente - primero por Canal 13 y luego por Canal 11- durante los años 1969 y 1974. Esta familia extensa estaba compuesta por el matrimonio principal de Don Carmelo (Adolfo Linvel) y Doña Lucía (Menchu Quesada), ocho hijos (cinco de los cuales estaban casados), yernos, nueras y una empleada doméstica. Cada envío se contextualizaba en la previa del tradicional almuerzo dominical y ponía en escena las peripecias de los miembros de la familia, así como también los conflictos que se suscitaban entre ellos. En el momento en el que todos estaban reunidos en la mesa, la acumulación de tensión familiar explotaba en una gran discusión que era frenada por la autoridad de Don Carmelo al grito de “¡Basta! ¡non quiero oire ni el volido de una mosca!”. Finalmente cuando el clima se relajaba el mismo personaje remataba con el leitmotiv de la serie: “No hay nada más lindo que la familia unida”.

El éxito televisivo dio lugar a dos versiones cinematográficas dirigidas por Enrique Carreras llamadas *El veraneo de los Campanelli* y *El picnic de los Campanelli*. En ambos films la acción se desplaza de la casa hacia dos espacios de ocio muy populares de la época como Mar del Plata y el Tigre. Las vacaciones en Mar del Plata son prescriptas por un médico con el objetivo de calmar los alterados nervios de Don

Carmelo, y el picnic en el Tigre pretende dar un nuevo aire al habitual almuerzo de los domingos. Siguiendo la lógica que tenía la serie televisiva, mediante el recurso del montaje alterno, los films plantean entre tres o cuatro líneas de acción simultáneas que finalmente confluyen en el momento de la reunión familiar. Con el objetivo de reforzar la importancia del valor de la unidad de la familia, se observa que cuando de algún modo la parentela se sale del libreto dictado por Don Carmelo, se generan situaciones propias de las comedias de enredos que terminan derivando en hechos delictivos (en *El veraneo de los Campanelli* por distintos motivos todos los personajes terminan detenidos en una comisaría, y en el *Picnic de los Campanelli* son perseguidos por un grupo de maleantes tras haber tomado por error el botín del robo de un banco). Por último, en ambos casos el comportamiento de los Campanelli choca con el aristocrático estilo de vida de la familia de Alejandra (Alejandra Kliment), la esposa de Claudio Campanelli (Claudio García Satur), uno de los hijos de Don Carmelo. Sin embargo, las asperezas se terminan limando en una suerte de “conciliación de clases”.

### **Una clase media popular**

El estereotipo construido por *Los Campanelli* contrasta con las anteriores figuraciones de la familia (sobre todo con el de *La familia Falcón*, su antecedente más inmediato) ya que amplía el concepto de clase media matizándolo con elementos provenientes de sectores más populares. En este sentido, el jefe de familia ya no es el sobrio ejecutivo, sino un inmigrante italiano proveniente de la clase trabajadora que se caracteriza por la desmesura y el uso de un lenguaje cocoliche; los integrantes de la familia proceden según el estándar del personaje popular ordinario, chabacano y de malos modales; y la escenografía se aleja del living burgués para volver al patio de la casa. Esta condición popular también se refuerza mediante el enfrentamiento con la aristocrática familia del personaje de Alejandra. Casi siguiendo una concepción maniqueísta de “buenos” y “malos”, la clase alta es representada como aburrida, sobria, culta y enojada; y la clase media como festiva, exagerada, popular y feliz. Si bien hay antipatía en los dos bandos, el mayor rechazo proviene del lado de los ricos. Los consuegros de Don Carmelo los tildan de brutos y vulgares, y en *El picnic de los Campanelli* una de las mujeres se refiere despectivamente a Claudio como un “hijo de proletario”. Si bien Claudio es aceptado por ser un ejecutivo, se le exige que reniegue de su historia familiar. Por su parte, este personaje intenta ajustar su nueva realidad con los deseos de su padre, a quién recuerda con cierta nostalgia. La preocupación principal de

esta aristocracia es que el pueblo pueda acceder a espacios que antes eran exclusivos de una sola clase (aunque ellos se hospeden en el Hotel Provincial de Mar del Plata y naveguen en un lujoso yate, y los Campanelli acampen en medio de la playa y miren las embarcaciones desde la orilla). Sin embargo, en *El picnic de los Campanelli*, luego de que Don Carmelo los salve de un escándalo policial, los ricos cambian su parecer y ceden en su postura invitando a la familia a pasar el día en el yate. De esta manera el film representa una especie de conciliación de clase. Pero aunque pareciera que éste es el inicio de una nueva unión, el hecho de que la película no logre reunirlos a todos en la mesa familiar se manifiesta como un síntoma de que en esa época no había margen para un posible acuerdo entre clases.

De alguna manera se evidencia una estratificación social dentro de la familia ya que cada integrante viene a representar un grupo social distinto. Existe una marcada diferencia entre los trabajadores de mayor y de menor jerarquía, que en el caso de la serie televisiva daba lugar a situaciones de envidias y celos. En el primer grupo se ubica el personaje de Claudio García Satur, quien recién llegado de Estados Unidos se desempeña como ejecutivo en una empresa; y en el segundo grupo se encuentra el resto de los personajes: Osvaldo Canónico es el heredero del negocio familiar del servicio atmosférico, Tino Pascali se desempeña como empleado público, Carlos Scazziotta trabaja como empleado en una sodería, y Alberto Anchart maneja el coche de una funeraria. En los más jóvenes la figura de Santiago Bal, un vago, jugador y mujeriego, desentona con Tito Mendoza, quien alterna su pasión por la batería con su labor como conscripto y policía. En el caso de las mujeres, todas están destinadas a los trabajos domésticos.

Más allá de la mostración de esta suerte de “lucha de clases” edulcorada, lo cierto es que el film construye el modelo de una familia de clase media popular totalmente ajena y reticente a los conflictos políticos y a las transformaciones socio-culturales propias de la década de 1970. De esta manera, el relajamiento de las normas de las buenas costumbres y la inclusión de aspectos populares, más que poner en cuestionamiento la rigidez del sistema, funciona como una nueva estrategia para continuar sosteniendo el paradigma de una clase media conservadora que, en palabras de Sebastián Carassai, se caracterizaba por: “resistencia al cambio, temor a perder la comodidad, desconfianza ante cualquier comunitarismo, disposición a aceptar los líderes que le imponían, adscripción a los valores difundidos por los grandes diarios,

renuencia a discutir la historia, represión sexual y culto a la apariencia” (Carassai, 2013: 11).

### **El paradigma conyugal**

Siguiendo la lógica de este conservadurismo, los films de *Los Campanelli* representan un estereotipo de la familia que además de no condecirse con la puesta en crisis de la institución familiar, se resistía a los nuevos aires de transformación propios de la época. Además, como ya hemos visto, la unidad familiar pretendía aparecer como el sinónimo de la integración social que las políticas estatales y de mercado fueron incapaces de asegurar.

En este esquema, el vínculo conyugal funciona como la base de la familia. En este sentido se observa como el clan Campanelli se cimenta en el matrimonio de Don Carmelo y Doña Lucía, cuyo prototipo resulta un ejemplo para cinco de sus ocho hijos.

Isabella Cosse (2010) sostiene que el matrimonio burgués tradicional ofrecía un modelo de domesticidad femenino y masculino, que suponía derechos y obligaciones. Si las mujeres de clase media (y no así las de clase baja que por razones económicas también tenían que salir a trabajar fuera del hogar) se dedicaron a ser esposas, madres y amas de casa; los hombres fueron los proveedores encargados de impartir autoridad. Esta matriz también se ve reflejada en los films ya que las mujeres son todas amas de casa (en el caso de Lucía, se evidencia su carácter mediador entre el desborde de Carmelo y el descarrilamiento de los hijos) y los hombres son caracterizados en función a su profesión. Pero lo cierto es que estos deberes y derechos estaban cargados de pérdidas ya que mientras que las mujeres estaban imposibilitadas a desarrollarse por fuera del hogar, los hombres se veían obligados a limitar su virilidad juvenil. Esto último resulta clarísimo en las reiteradas ocasiones en la que los personajes se detienen a observar de modo lascivo a una mujer o buscan una excusa para salir de “trampa”, como ocurre con Alberto Anchart.

En plena efervescencia de la década de 1970, la mayoría de las veces todas estas situaciones desencadenaban una crisis cuya resolución dependía de la perspectiva que se adoptara. Por un lado, -como tal cual demostraron las representaciones familiares previas, anteriormente mencionadas- la anquilosada moralidad burguesa dictaba que los conflictos sólo podían ser “superados” si, en un esfuerzo por conciliar el ideal con la realidad, la pareja accedía a “un compañerismo basado en la desigualdad [y aceptaba] que la felicidad conyugal requería esfuerzo, sacrificio y tolerancia” (Cosse, 2010:1 25).

Por otro lado, el *boom* de la psicología y de las ciencias sociales -iniciado en la década de 1960- rechazó este tipo de soluciones vacías y abogó por una reconfiguración de la pareja a partir de vínculos sanos que contemplaran las diferencias y las complementariedades. En el caso de *Los Campanelli* parecería que no hay ninguna intención de superar la crisis de la institución conyugal ya que la construcción del sistema matrimonial se basa en una rutina de malos tratos, gritos, hartazgo y desvalorizaciones que es naturalizada y utilizada como recurso y base argumental de los gags y de las rutinas cómicas. De este modo, ambos films sostienen un paradigma matrimonial burgués y conservador cuya naturalización de la crisis -que no propone ni una resolución ni una escapatoria- afirma su descomposición.

### **Palabras finales: ¿No hay nada más lindo que la familia unida?**

Como hemos visto, el modelo familiar construido por la versión televisiva y cinematográfica de *Los Campanelli* estrictamente no se ajustó ni a las transformaciones socio-culturales de la década de 1960 y 1970, ni a los moldes tradicionales puestos en escena por *Así es la vida*, *Los Pérez García* y *La familia Falcón*. Si por un lado -y tal como lo expresaba la cortina musical- se presentaba el ideal de una “familia unida atada con los lazos del amor” en un contexto de crisis y descomposición de la estructura familiar; por otro lado, la inclusión de elementos populares, de una estratificación social intra-familiar y la naturalización de los conflictos discordaba con la homogeneidad de las anteriores representaciones cultas, pulcras y armónicas. Pero lo cierto es que el afirmamiento de un sistema de asimetrías generacionales y genéricas, y el respeto por la incuestionable autoridad de las instituciones burguesas, no hizo más que ratificar una inscripción en el modelo conservador. En este sentido, las novedades a las que hicimos referencia (además de encontrar un justificativo en la lógica del género de la comedia) vinieron a renovar un esquema que resultaba caduco, así como también a inaugurar una nueva fase del canon capitalista dominante que intentaba *aggiornarse* y ofrecer una alternativa tranquilizadora ante un contexto de cierta desestabilización.

Las representaciones de *Los Campanelli* ofrecen un esquema familiar opresivo que traza un círculo vicioso del cual es imposible salir. Por un lado, el espacio de la familia -entendido como el núcleo de la sociedad- aparece como un espacio de formación del que saldrán futuras familias. Sin embargo, luego de cumplir con la normativa del matrimonio, los personajes no tienen la libertad de despegar ya que atados por el sentimiento de la culpa tienen la obligación de seguir nucleados por la

autoridad normativa del padre. Por otro lado, en *El veraneo de los Campanelli* se observa como contradictoriamente Don Carmelo considera que el remedio para calmar sus alterados nervios, ocasionados por las disputas familiares, se halla en un viaje con toda la parentela que lo único que hace es acentuar la personalidad “conflictiva” de cada integrante.

Cada emisión de la serie televisiva mostraba como, en el momento clave de la reunión en la mesa, la tensión familiar explotaba en una gran discusión que era reprimida por los gritos de la figura paternal. Pero el potencial instante reflexivo que podía llegar a tener lugar en el incómodo y atronador silencio en el que se sumergían los comensales, era rápidamente disipado por un obcecado y negador Don Carmelo que pronunciaba la rutinaria frase: “¡Qué lindos son los Domingos! ¡No hay nada más lindo que la familia!”.

De esta manera, *Los Campanelli* plantea una variación que resulta afirmativa del tradicional modelo familiar ya que la construcción de un estereotipo basado en la heterogeneidad y en los conflictos familiares, lejos de ofrecer una crítica, profundiza los valores burgueses y conservadores. De todos modos, también es cierto que esta nueva estrategia que pone en marcha una especie de “desarmonía armónica” resulta completamente sintomática de la puesta en crisis y la desintegración de la institución familiar propia de la época.

## **Bibliografía**

Capalbo, Armando (2005). “Cine y Televisión. Crónica de un desencuentro”, en Claudio España (comp), *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardias 1957/1983. Vol I*, Buenos Aires, FNA.

Carassai, Sebastián (2013). *Los años setenta de la gente común*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Cosse, Isabella; Karina Felitti; Valeria Manzano (ed) (2010). *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo.

España, Claudio (comp) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957-1983)*, Vol. I y II, Buenos Aires, FNA.

- Getino, Octavio (1998). *Cine y televisión en América Latina. Producción y Mercados*, Buenos Aires, Ciccus.
- Grimson, Alejandro; Mirta Varela (1999). *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires, Eudeba.
- Martín Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Nielsen, Jorge (2005). *La magia de la televisión argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Pujol, Sergio (2002). *La década rebelde: los años 60 en la argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- Sirvén, Pablo (1996). *El rey de la Tv. Goar Mestre y la historia de la televisión*, Buenos Aires: Clarín/Aguilar.
- Ulanovsky, Carlos; Marta Merrin, Juan José Panno & Gabriela Tijman (1995). *Días de radio. Historia de la Radio Argentina*, Buenos Aires, Espasa.
- Ulanovsky, Carlos; Silvia Itkin; Pablo Sirvén (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*, Buenos Aires Planeta.
- Ulanovsky, Carlos; Sylvina Walger (1974). *TV Guía negra. Una época de la televisión en la Argentina en otra época*, Buenos Aires, Editorial De la flor.
- Varela, Mirta (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*, Buenos Aires, Edhasa.

\* \* \*