

De niña a mujer: la enseñanza del modelo femenino patriarcal en *Papá corazón se quiere casar* (de Enrique Cahen Salaberry)

por Elina Adduci Spina *

Resumen: El propósito del presente artículo es analizar cuál es el tipo de construcción y representación de la infancia propuesto por *Papá corazón se quiere casar* (Enrique Cahen Salaberry, 1974) -la transposición cinematográfica de *Papá corazón* (Alejandro Doria, 1973), el exitoso programa de televisión emitido por Canal 13-. Inscrito en la categoría de "cine infantil comercial de entretenimiento", en el film se evidencian elementos pedagógicos que tienen por objetivo mostrar los valores del sistema familiar patriarcal burgués. En este sentido, a partir de una serie de procedimientos melodramáticos se construye la rivalidad entre dos mujeres cuya constante actividad paradójicamente las somete cada vez más al dominio masculino.

Palabras clave: cine y televisión infantil, melodrama, género, *Papá corazón se quiere casar*, *Papá corazón*, Andrea del Boca.

Abstract: This article analyzes the construction of childhood represented in Enrique Cahen Salaberry's *Papá corazón se quiere casar* (1974), the film adaptation of Alejandro Doria's *Papá corazón*, Channel 13's hit television program. Defined as "commercial entertainment" this "children's film" reproduces the bourgeois family value system. Paradoxically melodrama turns the rivalry between two women into constant activity that increasingly subjects them to male dominance.

Key words: film and televisión for children, melodrama, gender, *Papá corazón se quiere casar*, *Papá corazón*, Andrea del Boca.

Fecha de recepción: 01/02/2015

Fecha de aceptación: 25/03/2015

Introducción



Aunque después de más de medio siglo de existencia todavía se sigue debatiendo cuál es rol socio-cultural que desempeña (y debería desempeñar) la televisión, lo cierto es que en la Argentina el nuevo medio estuvo desde sus orígenes signado por su inscripción en la industria cultural. Dentro de esta lógica, la producción de bienes culturales en forma masiva se insertó en una economía diversificada que estableció vínculos entre los distintos sectores de la industria (cinematográfica, radiofónica, discográfica, editorial y televisiva), mediante el sostén de un aparato productivo y publicitario. Dentro de estos vínculos se produjeron numerosos intercambios entre el cine y la televisión que adoptaron la forma de la transposición cinematográfica del programa televisivo.

Uno de los casos más emblemáticos al respecto es *Papá corazón se quiere casar* (Enrique Cahen Salaberry, 1974), la versión fílmica del exitoso teleteatro *Papá corazón* (Alejandro Doria, 1973) que, emitido por Canal 13, lanzó al estrellato a la en ese entonces pequeña Andrea del Boca. La versión televisiva y cinematográfica narra las aventuras de Angélica “Pinina” de María (Andrea Del Boca), una niña huérfana de madre que -tras estar un año internada en una escuela de monjas- se reencuentra con su padre Maximiliano de María (Norberto Suárez), quién vuelve de París acompañado por Cristina (Erika Wallner / Elizabeth Killian), una ambiciosa y malvada mujer que va a intentar deshacerse de la niña.

Papá corazón se quiere casar es parte de un *boom* de transposiciones cinematográficas de programas televisivos infantiles que se desarrolló en la Argentina durante los años ´60 y ´70. A partir de la década de 1960, dentro de la habitual programación orientada hacia la familia se empezaron a diferenciar aquellas producciones que estaban dirigidas hacia un público netamente infantil. En este sentido, la emergencia de este espectador específico se dio en paralelo a que la niñez se construyó como un nuevo nicho de mercado.

Si bien en nuestro país escasean estudios sobre la televisión y el cine para chicos, la historiografía ha acordado en la existencia de dos grandes vertientes: la de “entretenimiento” (ligada al pasatiempo, lo comercial y lo popular) y la “didáctica” (orientada a la transmisión de saberes, a lo formativo y a lo culto). A diferencia de lo que sostienen estos análisis, creemos que dicha dicotomía es insuficiente ya que en todas las producciones infantiles podemos encontrar algún tipo de matriz pedagógica. Independientemente del efecto que pueda causar en la práctica, consideramos que es tan educativo el interés que tienen las propuestas “didácticas” por la transmisión de saberes escolares, como la tendencia que tienen los productos comerciales de “entretenimiento” por inculcar valores morales pertenecientes a la ideología dominante.



En este sentido, observamos que *Papá corazón se quiere casar* se erige como un film de entretenimiento que además de poseer un objetivo de tipo comercial, promueve -bajo el imaginario de una comedia familiar disfuncional- un arquetipo de mujer que corresponde y reproduce el modelo patriarcal hegemónico de la sociedad argentina de la época.

Si bien no es nuestro propósito realizar un estudio transpositivo, creemos que el análisis de algunos

elementos de la versión televisiva nos será útil para dar cuenta de este carácter didáctico del film. Cabe señalar que mientras que los programas televisivos para chicos del período mencionado corresponden al modelo del *magazine* infantil (cuyo variado contenido comprende juegos, concursos, musicales, etc.), *Papá corazón* aparece como una excepción por tratarse de un formato de ficción. En este sentido, consideramos que la presencia en el film de una serie de procedimientos del melodrama, recurrentes en el teleteatro, actúa como una eficaz matriz para exponer la pugna entre dos mujeres que -trabajadas mediante la estereotipia de los valores “positivos” y “negativos”- se disputan la figura de un hombre pasivopreciado como una suerte de “trofeo”.

El propósito del presente artículo es analizar *Papá corazón se quiere casar*, un film inscripto en la categoría de “cine infantil comercial de entretenimiento” en el que se evidencian elementos pedagógicos que tienen por objetivo exponer los valores del sistema familiar patriarcal burgués. En este sentido, nos interesa estudiar cómo a partir de una serie de procedimientos melodramáticos se construye la rivalidad entre dos mujeres cuya constante actividad paradójicamente las somete cada vez más al dominio masculino.

Los orígenes de la televisión y el cine infantil en la Argentina

Al igual que como ocurrió en el resto del mundo, la aparición de la televisión en la Argentina fue el desencadenante de una serie de estudios en los que diversos criterios se enfrentaron para debatir sobre los supuestos beneficios y prejuicios que traería el nuevo medio. Mientras un sector vio con buenos ojos la potencialidad de una modernización cultural ligada al paradigma tecnológico; otra parte de la sociedad advirtió sobre los efectos contraproducentes de un nuevo medio de comunicación masiva que construiría sujetos alienados y pasivos.

Haciendo un poco de historia, el origen de la televisión argentina se remonta al 17 de octubre de 1951, fecha en la que la emisora pública LR3 Radio Belgrano TV Canal 7 realizó la primera transmisión oficial. Unos años más tarde, en 1957 el presidente de facto Pedro Eugenio Aramburu dictó la segunda Ley de Radiodifusión (N° 15460) y licitó nuevas señales que dieron lugar al nacimiento de un conjunto de nuevos canales privados que fueron fundados con capitales extranjeros. Las emisoras porteñas Canal 9, Canal 13 y Canal 11 son aquellas que se destacan dentro de una serie de transmisoras y repetidoras que se establecieron a lo largo y a lo ancho del país. A partir de ese momento, la televisión se fue instalando cada vez más en el seno de la vida familiar hasta el punto de producir notables transformaciones en la vida cotidiana.

Según Valerio Fuenzalida (1997), históricamente la población infantil representa el grupo etario que más consume televisión ya que la escasez de vida extra-hogareña favorece el hecho de que los niños pasen gran cantidad de horas frente al televisor. En consecuencia no resulta extraño que, fundamentalmente a partir de la década de 1960, la programación comenzara a diversificarse en propuestas orientadas hacia un público específicamente infantil. Como mencionamos anteriormente, dicho proceso se dio en paralelo a la emergencia y dominación de la cultura infanto-juvenil en las nuevas economías de mercado en las que la televisión empezaba a cobrar un rol cada vez más central y estratégico. Pero lejos de cumplirse los vaticinios de aquellos que vislumbraban la desaparición de la infancia como categoría social, el avance de la televisión desempeñó un papel fundamental en la construcción de un nuevo tipo de infancia.

Definir el cine y la televisión para chicos como objeto de estudio no resulta una tarea sencilla ya que dentro de todas estas producciones nos encontramos con diversas y disímiles concepciones genéricas y estéticas. Por este motivo, preferimos hablar de una especie de macro-género (en el que se evidencian distintas matrices genéricas que van desde el melodrama hasta el cine policial) cuyo denominador común es su orientación hacia el público infantil.

En sus estudios sobre televisión para chicos, Valeria Dotro advierte la presencia de dos modelos: uno de “entretenimiento” en el que “la acción gira en torno de las canciones, los *sketches* y los juegos y competencias en el piso de grabación” (Dotro, 1999: 238), y otro “didáctico” en el cual “a las características propias del género infantil se le adicionan elementos nuevos que apuntan a una participación creativa de los niños y a la transmisión no escolarizada de saberes” (Ibíd). Es decir, según esta delimitación por un lado estaban los programas didácticos conducidos por pseudo-maestras jardineras que transmitían conocimientos escolares como *Jardilín*, *La luna de Canela* y *Te veo* y por otro, los productos comerciales de entretenimiento como *Titanes en*

el ring o *Las aventuras del Capitán Piluso*. Dotro sostiene que también “es interesante homologar estas categorías o formas de los programas infantiles con una clasificación muy común en el periodo en lo que respecta a los consumos culturales: lo comercial frente a lo culto” (Ibíd, 239). Según la autora, los programas “didácticos” fueron apreciados como propuestas cultas, y los de “entretenimiento” desvalorizados como productos comerciales y populares.

En lo que respecta al cine infantil, los escasos estudios al respecto continúan esta línea de pensamiento. Víctor Iturralde Rúa fue un férreo detractor de los productos culturales infantiles orientados a lo comercial y un defensor a ultranza de las propuestas con fines educativos. El autor y realizador fue uno de los primeros que denunció el carácter comercial de los films infantiles sosteniendo que los mismos se aprovechaban de la ingenuidad de los niños con el objetivo de convertirlos en consumidores. Por el contrario, consideraba la necesidad de un cine netamente infantil que se adaptara a las particularidades de los niños ya que “la inteligencia que corresponde a cada período evolutivo necesita materiales específicos y cada edad exige un tratamiento adecuado” (Iturralde Rúa, 1984:73). Iturralde Rúa observaba como un factor de peligro el hecho de que tanto el cine como la televisión sometieran al niño a un continuo bombardeo de informaciones que nada tenían que ver con sus intereses (temáticas violentas, trágicas y de catástrofe). Ante la supuesta inexistencia de un “cine infantil nacional”, paradójicamente se inspiró en modelos europeos para crear el primer cineclub argentino y el programa de televisión *Cineclub infantil* como un espacio de circulación de films “propriadamente infantiles” y estimulantes de la imaginación y del desarrollo formativo-pedagógico del niño.

Como esbozamos en nuestra introducción, creemos que la dicotomía entretenimiento/educación es insuficiente para abarcar la complejidad del fenómeno de las producciones infantiles. Así como la presentación del didactismo y del entretenimiento como categorías excluyentes resulta inexacta,

consideramos que tanto en los programas como en las películas para las infancias se puede encontrar algún tipo de transmisión de saber, valor o norma que actúa como un factor pedagógico. En este sentido, en el contexto de una sociedad de mercado cuyos productos están insertos en la lógica de la Industria cultural, los medios de comunicación masiva -como el cine y la televisión- desempeñan un rol de alfabetización massmediática. Al respecto, Henry Giroux señala que “la fuerza educativa de la cultura en general, ya hablemos de los medios, o de la cultura popular, el periodismo o de cualquier variedad de productos culturales, constituyen hoy experiencias mucho más poderosas y significativas que la propia escuela” (citado en Minzi, 2003:253).

Construcción y representación de la niñez en *Papá Corazón se quiere casar*

A partir de la década de 1960, la interacción entre las distintas esferas de la Industria cultural dio lugar a un *boom* de transposiciones cinematográficas de programas televisivos infantiles. Mientras que la mayoría de las transposiciones construyó historias originales basadas en los personajes televisivos (porque los programas respondían al formato del *magazine* infantil), por tratarse de una ficción, *Papá corazón se quiere casar* mantuvo el argumento del teleteatro, pero con algunas variantes.

Es importante señalar que tanto en el teleteatro como en el film la niñez ocupa un lugar central. Tanto el personaje de Pinina como la persona Andrea del Boca son las protagonistas: del mundo diegético y también del mundo extradiegético ya que la pequeña actriz encabezaba los títulos formando parte de una suerte de *star-system* infantil. Esta situación fue casi inédita para la época ya que si bien en décadas anteriores habían aparecido en el cine otras figuras infantiles como Andrés “Toscanito” Poggio¹ o Adriana “Adrianita”

¹ Andres “Toscanito” Poggio fue un actor que saltó a la fama luego de interpretar el personaje de Toscanito (un chico de barrio que soñaba con ser una estrella del fútbol) en *Pelota de trapo*

Bianco,² lo cierto es que ninguno de éstos tuvo tanta repercusión mediática y continuidad laboral como del Boca. No obstante, este foco en la niñez contrajo muchas críticas. La Asociación de Psicólogos de Santa Fe denunció al programa por trabajo infantil, y al autor Abel Santa Cruz por los efectos nocivos de una historia en la que el personaje de una niña dialogaba con su madre muerta. Ulanovsky, Itkin y Sirvén señalan que los especialistas argumentaron que “el programa encubre los engaños y fomenta el faltar a la verdad; que la relación entre la criatura y su padre viudo fomentan una relación edípica exagerada; y este puente argumental que se tiende entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos favorece la producción de alucinaciones y delirios” (Ulanovsky, Itkin, Sirvén, 1999: 323).

Si bien en el film el personaje del fantasma de la madre muerta es descartado, lo cierto es que Pinina asume responsabilidades propias del mundo de los adultos: quiere pedirle a la Madre superiora un trabajo de mucama, realiza transacciones comerciales vendiendo sus muñecas y hace negociaciones con un usurero para salvar a su padre de la bancarrota. De este modo, mientras la infancia es representada mediante la construcción de un mundo idílico de pureza, alegría y travesuras (inscripto en una escuela de monjas cariñosas y maternales), el personaje propiamente infantil está instalado en cierto lugar de la adultez. No en vano la secuencia inicial de la película muestra a Pinina y a sus compañeras de escuela en la “Ciudad de los niños”, es decir, en una ciudad en miniatura donde los niños juegan a ser grandes haciendo cosas de adultos.

(Leopoldo Torres Ríos, 1948). Luego el personaje fue retomado en otras seis películas: *Pantalones cortos* (Leopoldo Torres Ríos, 1949); *El nieto de Congreve* (Leopoldo Torres Ríos, 1949); *El hijo de la calle* (Leopoldo Torres Ríos, 1949); *Toscanito y los detectives* (Antonio Momplet, 1950); *Con la música en el alma* (Luis Bayón Herrera, 1951) y *Misión extravagante* (Ricardo Gascón, 1954).

² Adriana “Adrianita” Bianco fue una actriz infantil que participó en las siguientes películas: *La melodía perdida* (Tulio Demicheli, 1952); *La niña y el gato* (Román Viñoly Barreto, 1953); *Ritmo, amor y picardía* (Enrique Carreras, 1955); *Mi marido hoy duerme en casa* (Enrique Carreras, 1955); *El primer beso* (Enrique Carreras, 1958); *Mientras haya un circo* (Carlos Borcosque, 1958).

A pesar de ser una niña, Pinina prácticamente no interactúa con personas de su edad. El único contacto es con Pescadito, un adolescente con el cual se genera una relación ambigua que oscila entre la amistad y la potencialidad de un romance. Pero el estar rodeada de adultos no evita el hecho de que Pinina esté absolutamente sola. A pesar del apañamiento de las monjas y de su tía Peluca, la protagonista tiene que soportar su orfandad, la desaprensión de su padre y las manipulaciones de su madrastra Cristina. Es interesante observar que desde la perspectiva de Pinina el inminente nuevo abandono es obra de Cristina y no de su padre. De esta manera, como veremos más adelante, la presunta pasividad del personaje de Maximiliano de María no hace sino más que reforzar el modelo de un sistema patriarcal que resulta indiscutible.

Como mencionamos anteriormente, la versión cinematográfica altera algunos componentes argumentales del teleteatro. En *Papá corazón* la niña dialogaba con el fantasma de su madre, quién la instaba para que reuniera a su padre con una buena mujer con la cual pudiese formar una nueva familia. Tal vez por las citadas críticas en la transposición se decidió eliminar a este personaje. Pero lo notable es que la ausencia de estos dos caracteres positivos (la madre y la nueva buena mujer) colabora en la construcción de Pinina como un personaje que va a disputarse con otra mujer la obtención del padre. De esta manera -en una suerte de proceso edípico sugerentemente incestuoso- Pinina asume el rol de mujer para rivalizar con Cristina por el cariño de Maximiliano, su padre.

Un melodrama de hija

Como ya mencionamos, el cine infantil constituye una especie de macrogénero en el que se concentran distintos tipos de géneros cinematográficos. En relación a la política de género, Ricardo Manetti sostiene que la misma puede ser considerada a partir de dos perspectivas: como un modo narrativo cuyo

entramado textual configura un determinado tipo de espectador modélico, o como un producto que cumpliendo una serie de reglas se ajusta a los códigos del mercado y de la industria. Por este motivo, “el género representa una forma de economía material para las empresas de cine y de economía narrativa para la audiencia” (Manetti, 2000: 02).

A nivel genérico podemos observar que en *Papá corazón se quiere casar* la comedia familiar incorpora procedimientos específicos del melodrama. Luego de trazar un extenso recorrido, Carlos Monsiváis señala que en el contexto actual “el melodrama es la obra cuyo fin declarado es la insurrección de los “nobles sentimientos” del espectador, que deberá conmoverse, ante la sabia dosificación del suspense amoroso, las situaciones límite y el chantaje afectivo” (Monsiváis 1994: 07).

Apoiado en la lógica de la “economía narrativa”, el melodrama funcionó históricamente como un horizonte de la educación informal por medio del cual se transmitieron y reprodujeron los valores de una sociedad patriarcal. En este sentido, los aspectos melodramáticos presentes en nuestro film actúan como un factor determinante en la construcción de aquellos aspectos de corte pedagógico propios del cine infantil a los que anteriormente hicimos referencia.

En sus estudios sobre el melodrama, Linda Williams (1998) introduce cinco unidades características del melodrama que se encuentran presentes en nuestro film: 1) Inicio y desenlace en un espacio de inocencia; el film comienza con Pinina “jugando a ser grande” en la “Ciudad de los niños” y finaliza con el feliz reencuentro con su padre. En el medio de estos dos eventos, la niña experimenta una serie de peripecias en las que ingresa al mundo adulto para recuperar a su padre y librarlo de una deuda económica. 2) Focalización en la figura del héroe-víctima y reconocimiento final de su virtud: en este caso estamos en presencia de una heroína infantil -víctima del abandono de su padre y de la crueldad de su madrastra- a quién finalmente se le reconoce su

valentía por salvar a un bebé de un incendio y a su padre de la bancarrota. 3) Apropiación de un realismo dominado por la pasión y la acción melodramáticas: si bien la escena es totalmente realista se evidencia una exageración del pathos en la construcción de escenas lacrimógenas como la de la venta de los juguetes (símbolo de la inocencia perdida) o en la que la niña le transmite al usurero Villalba el valor del sistema familiar. 4) Dialéctica entre la pasión y la acción: al final del film cuando todo parece estar perdido, el padre recapacita y decide dejar a Cristina para volver con su hija y recuperar la familia. Es interesante la construcción de la última escena ya que el padre aparece intempestivamente detrás de la polvareda luego de que el auto en el que viajaba Pinina haya corrido el riesgo de chocar contra el ganado suelto en la ruta. De esta manera se construye la idea de que “detrás de toda tragedia siempre hay una luz de esperanza”. 5) Personificación de roles psíquicos primarios organizados en un conflicto maniqueo: la oposición más clara es la que se produce entre Pinina (valor positivo) y Cristina (valor negativo). Además, las mismas encarnan respectivamente los caracteres del héroe y del traidor melodramáticos, propuestos por Jesús Martín Barbero (1987).

Apropósito de esta quinta unidad, Manetti señala que “en el melodrama es común el enfrentamiento de dos mujeres, la positiva y la negativa. La positiva es la chica ingenua, inocente; la noviecita del barrio; la representación de lo virginal. La otra es quién actúa como el impedimento para que la joven alcance su felicidad. Es “la otra” de las historias de amor; es la madrastra de los cuentos infantiles y es el ama de llaves de la novela gótica” (Manetti, 2000: 27).

En *Papá corazón se quiere casar*, el enfrentamiento entre Cristina y Pinina por el personaje de Maximiliano resulta dudoso por el hecho de que una lo reclama como hombre y la otra como padre. La historia de Pinina tuerce el modelo de la Cenicienta (de la orfandad y de la presencia de la madrastra mala) en el momento en el que el príncipe azul toma la forma de padre. De esta manera, el

triángulo amoroso se desplaza en una tensión notablemente edípica que asume la forma de un “melodrama de hija”.



A su vez, esta división entre los valores positivos y negativos de las dos mujeres se refuerza cinematográficamente mediante el recurso del montaje en contrapunto. La sucesión de escenas muestra por contraste diferentes situaciones que representan la esencia de cada personaje. Por un lado, respondiendo a un amor ciego, Pinina ejecuta todo tipo de estrategias para salvar a su padre de la ruina; y por otro, fiel a su actitud ambiciosa, fría y calculadora, Cristina hace todo lo posible para deshacerse de la niña y posponer el matrimonio cuando advierte que las finanzas de Maximiliano están en riesgo. A nivel espacial, Pinina representa el lugar del hogar, la iglesia y el campo argentino; y Cristina el espacio de París asociado a las luces, la diversión y la frivolidad.

En el medio de estos dos personajes se encuentra Maximiliano, una figura aparentemente pasiva que es objeto de la acción de estas dos mujeres. Sin

embargo, como ya veremos, dicha acción lejos de convertirlas en mujeres autónomas no hace más que someterlas bajo el dominio del hombre.

La acción del sometimiento y la pasividad del dominio

En *Papá corazón se quiere casar* el triángulo amoroso conformado por Pinina, Maximiliano y Cristina constituye el aspecto melodramático más fuerte del film. Bajo esta lógica relacional la tensión se produce mediante el contrapunto de las dos mujeres.

En la década de 1970 los estudios culturales y la crítica feminista fueron los responsables de sacar a relucir el melodrama, un género cinematográfico fundamental que sin embargo fue durante años ninguneado por la academia. La escuela feminista se encargó de denunciar cierta forma simbólica de poder masculino presente en el cine ya que como plantea Ana Amado “las imágenes del cine clásico se ofrecían al feminismo como un objeto casi perfecto para analizar los modos de funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual” (Amado, 2000: 173).

En este sentido, el feminismo criticó al género melodramático por su afán en reproducir un modelo de sociedad patriarcal que establecía una valoración asimétrica entre el hombre y la mujer. Pero como afirma Giulia Colaizzi (1995), la cultura machista es productora de diferencias tanto genéricas como intra-genéricas, es decir, entre mujeres y en el interior de cada mujer. En consecuencia, Manetti advierte que “cierta objeción de la crítica feminista consiste en haber establecido que en el cine, el tradicional modelo patriarcal, siempre tuvo una mirada esencialista, extrema, sobre la mujer: madre o puta, sin términos medios” (Manetti, 2000: 13). De este modo, construidas como entidades inmutables, son positivas aquellas mujeres-madres que como Pinina reproducen el sistema del patriarcado, y son negativas aquellas que como Cristina se mueven por un deseo capaz de desbaratar el modelo familiar burgués.

Laura Mulvey (1975) también destaca que el cine clásico representa la diferencia sexual asociando lo masculino con la actividad y lo femenino con una pasividad que convierte a la mujer en un fetiche objeto de la mirada voyeurística del espectador. Al respecto, Teresa de Lauretis sostiene que son los hombres quienes “han definido las cosas visibles del cine, quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, del placer y del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales. En el marco de referencia de este cine, las teorías narrativas y visuales masculinas son las que construyen el espacio de la mujer como ámbito para ser mirado” (de Lauretis, 1992: 28). Por su parte, Colaizzi agrega que el cine “sitúa a las mujeres en situación exterior al poder y a la representación, equivalente a falta de poder y objetualización” (Colaizzi, 1995: 10). Sin embargo, como venimos señalando, encontramos que en *Papá corazón se quiere casar* las mujeres son los sujetos activos y el hombre el objeto pasivo. Si por un lado Pinina asume la responsabilidad de salvar la economía del padre y Cristina manipula a su amante para concretar un matrimonio y un viaje a París que lo aleje definitivamente de la niña; por otro lado, Maximiliano aparece como un pusilánime que rendido ante los encantos de Cristina es incapaz de tomar las riendas de su familia y de sus finanzas. No obstante, la acción femenina no es constitutiva de un carácter autónomo ya que, por el contrario, la actividad de estas mujeres circula en torno a un hombre que es en definitiva quién las legitima y completa, ya sea como hija, amante o esposa. En este sentido, encontramos la presencia de un modelo de diferenciación en el cual la mujer aparece como un ser inferior a ser completado por el hombre. Entonces, la supuesta pasividad de Maximiliano toma un carácter activo al asumir un poder que otorga entidad a las mujeres.

En consecuencia no resulta extraña la inestabilidad del personaje de Maximiliano cuando al final del film las mujeres lo corren del lugar de objeto deseo. Por un lado, tras enterarse del inminente viaje a París, en un acto de

renunciamiento Pinina decide volverse sola a Buenos Aires; y por otro; Cristina deja entrever que su interés por el matrimonio en realidad esconde una fascinación por el dinero y la posición social. Ante esta situación, Maximiliano entra por primera vez en una contradicción que lo hace tener que decidir entre una o la otra. Finalmente opta por Pinina convirtiéndose así en el gran justiciero que salva a la heroína de la malvada madrastra -porque claro está que para el film Maximiliano no es responsable de las malas acciones de una mala mujer...-. No obstante, el gran interrogante es si esta elección es por amor a su hija o por el miedo a quedarse solo.



Palabras finales

Hasta acá hemos visto el caso de *Papá corazón se quiere casar*, una película infantil que traspone un exitoso programa televisivo en un momento clave de la

industria cultural en el que el proceso de especificación del macro-género se vincula con la construcción de la niñez como nuevo nicho de mercado.

Haciendo caso omiso de la tradicional dicotomía que expone el didactismo y el entretenimiento como categorías excluyentes, podemos ver como en este film se advierten caracteres educativos vinculados a la transmisión de los valores de un sistema familiar marcadamente patriarcal.

La presencia de procedimientos propios del melodrama colabora con este objetivo pedagógico y presenta un triángulo amoroso (que resulta incómodo porque incluye a un padre y a su hija). A su vez, la representación de la niñez tensiona y condensa caracteres del mundo infantil y adulto para construir a Pinina como a una mujer capaz de disputarse con otra la obtención de un hombre. En relación a esto, la actividad de estas dos mujeres, que parecería construirlas en el sujeto de la acción, en realidad las termina sometiendo al dominio del hombre, quien es en definitiva el que tiene el poder de elegir, completar y legitimar.

Como afirma Monsiváis, dentro del melodrama se advierte una triple función: "catecismo al día, ejemplificación de los males del siglo, oportunidad de riesgos morales en el drástico espacio de las butacas" (Monsivais, 1994:08). Pero quedará pendiente para otro artículo el estudio del mecanismo de circulación, reproducción y re-apropiación de los mensajes que realizan los espectadores de este tipo de producciones.

Bibliografía

- Amado, Ana (2000). "La teoría del cine y el marco de la historia. Entrevista a Laura Mulvey", en *Entrepasados*, Nº 18/19
- Bettelheim, Bruno ([1975] 1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori
- Colaizzi, Giulia (1995). *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia: Epísteme

- de Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Cátedra
- Dotro, María Valeria (1999). "Televisión infantil y construcción del niño televidente entre 1960 y 1990", en Sandra Carlo (comp.) en *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada a las transformaciones recientes de la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Stella & La Crujía ediciones
- Fernández, Marisa & Méndez, Laura (2009). "Historia enseñada, cine y mujeres: una tríada a debate", en *La aljaba*, 13, Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042009000100009&lng=es&nrm=iso>. (Acceso: 16 de enero de 2015)
- Fuenzalida, Valerio (1997). *Televisión y cultura cotidiana. La influencia social de la TV percibida desde la cultura cotidiana de la audiencia*, Chile: Corporación de Promoción Universitaria
- Goldstein, Miriam (2010). "La representación fílmica de los jóvenes a través de los diversos modelos de país en el cine sonoro argentino", Raúl Horacio Campodónico (comp.), *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia. 100 años de cine*, Bs As, INCAA
- Gubern, Román (1986). "Teoría del melodrama" en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen
- Kaplan, E. Ann ([1983] 1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid: Cátedra
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra
- Iturralde Rúa, Víctor (1964). *Qué ven, qué leen nuestros hijos*, Buenos Aires: Eudeba
- ____ (1984). *Cine para los niños*, Buenos Aires: Corregidor
- Laguarda, Paula (2006). "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico", en *La aljaba*, 10, Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100009&lng=es&nrm=iso>. (Acceso: 16 de enero de 2015)
- Manetti, Ricardo (2000). "El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos" en Claudio España (comp.), *Cine argentino: industria y clasicismo. 1933/1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Martín Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili
- Monsiváis, Carlos (1994). "Se sufre pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de límites)", en *Archivos de la Filmoteca*, 16
- Mulvey, Laura ([1975] 1999). "Visual pleasure and narrative cinema" en Leo Braudy & Marshall Cohen (ed.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP
- Téllez Infantes, *Anastasia* (coord.) (2002). *Cine y antropología de las relaciones de sexo-género*. España: Diputación Provincial de Alicante

Vinzi, Viviana (2003). "Mercado para la infancia o una infancia para el mercado" en Sandra Carli (comp.), *Estudios sobre comunicación, educación y cultura*, Buenos Aires: Editorial Stella & La Crujía ediciones

Williams, Linda (1998). "Melodrama Revised" en Rick Browne (comp.), *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, Berkeley: University of California Press

Filomografía

Cahen Salaberry, Enrique (1974). *Papá corazón se quiere casar*, Argentina: Cinematográfica Sudamericana S.A, 80 min

Doria, Alejandro (1973). *Papá corazón*, Argentina: Canal 13

* Elina Adduci Spina es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña como adscripta en la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino (Carrera de Artes, FFyL - UBA), investigando el área de "Cine infantil argentino". Integra el proyecto UBACyT "Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De *Pajarito Gómez* (Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Favio, 1976)". Colabora en diversas revistas de cine, arte y cultura.