

Catita de Niní Marshall: ícono feminista del cine argentino

Por Luciana Moro*

Resumen: El presente artículo busca observar la figura de *Niní Marshall* y unos de sus personajes más reconocidos y populares, Catita. Esta observación se realiza dentro de un corpus seleccionado de cinco películas protagonizadas por el personaje mencionado, con el fin de realizar una reflexión crítica en torno al humor y el género de comedia como medio de representación de personajes femeninos que excedían los límites establecidos por el buen gusto y las buenas costumbres de la sociedad argentina de los años treinta a cincuenta. A través de la utilización de la sátira, el personaje Catita de Niní Marshall realizaría un metacomentario sobre el pueblo porteño y argentino que se traduce en una crítica mordaz a la sociedad del momento.

Palabras clave: Cine, Niní Marshall, Catita.

Resumo: Este artigo busca observar a figura de Niní Marshall e uma de suas personagens mais reconhecidas e populares, a Catita. Essa observação é feita dentro de um corpus selecionado de cinco filmes protagonizados pela referida personagem, a fim de fazer uma reflexão crítica sobre o humor e o gênero comédia como forma de representação de personagens femininas, que ultrapassavam os limites estabelecidos pelo bom gosto e pelas boas maneiras da sociedade argentina das décadas de 1930 a 1950. Com o uso da sátira, a personagem Catita, de Niní Marshall, faria um metacomentário sobre o povo de Buenos Aires e da Argentina, o que se traduziria em uma crítica mordaz à sociedade da época.

Palavras-chave: Cinema, Niní Marshall, Catita.

Summary: This article focuses on Catita, one of Niní Marshall's most recognized and popular characters. Based on a selected corpus of five films, the text offers a critical reflection on humor and comedy as a genre that allowed the representation of female characters who deployed satire to transgress the limits imposed by taste and manners in Argentine society. Catita's scathing criticism of "porteños" offers a satirical commentary of life in Buenos Aires, and Argentina as a whole, during that time.

Key words: Cinema, Niní Marshall, Catita.

Fecha de recepción: 28/06/2024

Fecha de aceptación: 26/09/2024

Introducción

Niní Marshall (María Esther Traverso, Buenos Aires, 1903-1996) fue una emblemática humorista capocómica pionera en Argentina. Multifacética y talentosa, fue ilustradora, escritora, guionista, conductora y actriz.¹ Se desempeñó en radio, cine, televisión y teatro. Creó particulares y disparatados personajes que son hasta la actualidad referentes para el público argentino y latinoamericano. Fue guionista de sus monólogos radiales y los interpretaba junto a los diferentes animadores con los que fue trabajando (Juan Carlos Thorry, Carlos Ginés y Guillermo Brizuela Méndez), que en particular se desarrollaban dentro de la ficción en torno a la corrección lingüística de los personajes de Niní. Luego Marshall adaptaría a guion de cine y televisión estos textos. Se desarrolló en esa labor en un contexto masculino y hostil, y aunque no salía en líneas de títulos o créditos en los films, ella era quien se encargaba de dar vida a sus maravillosos personajes.

Sus personajes más reconocidos fueron Catita (Catalina Pizzafrola Langanuzzo), Cándida (Cándida Loureiro Ramallada), Niña Jovita y Mónica Bedoya Hueyo de Picos Pardo Unzué Crostón entre muchos otros. Tuvo contratos de exclusividad con los tres estudios de cine más importantes de la época, ya que la actriz estaba contratada para el desarrollo de producciones cinematográficas protagonizadas por su personaje Catita en los Estudios

¹ El presente artículo se enmarca dentro del proceso investigación de la Tesis de maestría de la autora, cuyo título provisorio es *Alice Guy, pionera del cine. Directora borrada de la historia cinematográfica oficial*; y forma parte del proceso de investigación del Proyecto de Investigación de creación Artística de la UNRN (PI-CA) - VP 40-B-1137, Directora: Ailén Spera. *Mujeres en la Historia Audiovisual (Etapa I). Rastreo, rescate y comunicación creativa de los trayectos y aportes de las mujeres en el cine durante el periodo de formación e institucionalización (1895-1930)*.

Lumiton, por Cándida en los Establecimientos Filmadores Argentinos (E.F.A.) y en la Sono Film para el personaje de Niní.



Niní Marshall y su personaje de Catita en *Yo quiero ser bataclana*

Tal como es presentada en la página de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Nación:

El personaje de Catita era una mujer típica de conventillo proveniente de una familia italiana, nace en 1937 a partir de la dupla con Juan Carlos Thorry en Radio El Mundo. Saludaba con su particular *“As noche Thorry. As noches muchachos”*, *“Catalina Pizzafrola, a sus pieses... Desde hoy, una amiga más”*, iniciando un repertorio de audacias idiomáticas que se convirtió en un éxito arrollador. La voz fue el gran instrumento de Niní. Reconstruía el habla del barrio, reescribiendo la descendiente de inmigrantes italianos con una dosis de cholulismo, ingenuidad y malicia. Entre la voz y el cuerpo Catita lograba un tono inconfundible, característico, un intercambio permanente con el público”.²

² <https://www.cultura.gob.ar/nini-marshall-mi-vida-no-es-mas-que-la-de-una-senora-de-su-casa-que-se-8819/>

Corpus seleccionado y criterio de selección

El corpus filmográfico seleccionado está compuesto por cinco films de la serie Catita: *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), *Divorcio en Montevideo* (Manuel Romero, 1939), *Casamiento en Buenos Aires* (Manuel Romero, 1940), *Yo quiero ser bataclana* (Manuel Romero, 1941) y *Mujeres que bailan* (Manuel Romero, 1949).

Este grupo de películas queda comprendido dentro de una selección en la que se privilegió su proximidad histórica de realización, ya que son producciones anuales y correlativas desde los años 1938 a 1941, con el fin de lograr una observación más profunda acerca del nacimiento del personaje de Catita en el cine proveniente de la radio. Solo el último film, *Mujeres que bailan*, cuyo año de estreno es el 1949, fue seleccionado para observar los rasgos y la evolución del personaje a través de una década completa.

Género y subgéneros

El corpus seleccionado pertenece al género de comedia, y los films tienen características de varios subgéneros, en principio rasgos de las comedias románticas, ya que la trama se establece en torno a una o varias historias de amor romántico, y a partir del entrecruzamiento de los personajes, donde en sus idas y vueltas se genera humor. Luego se caracterizan por ser comedias *slapstick* o comedias físicas, ya que la protagonista de todos estos films, Catita, realiza acciones y gestos exagerados y reiterados de violencia física, que no le producen dolor real o sufrimiento, excediéndose de los límites del sentido común pero a su vez delimitando el verosímil y jugando dentro de él. El *slapstick* resulta clave dentro de la caracterización del personaje de Catita y de los films que protagoniza, dado que el *gag* cómico funciona generando chistes que tienen como consecuencia un efecto cómico en los espectadores. A su vez las tramas secundarias están caracterizadas por el subgénero de drama romántico; tal es el desencuentro y el desasosiego en *Divorcio en Montevideo* y *Casamiento en Buenos Aires*, puesto que la historia del matrimonio de Claudio

y Adriana se encuentra constantemente opacado por el triángulo amoroso con Dora, y los tres personajes resultan desencontrados y sufrientes. También estos films tienen características de las comedias de enredos, dado que en algunos de los citados el personaje de Catita genera malentendidos o confusión. Por ejemplo, en el film *Casamiento en Buenos Aires* llega el médico obstetra a revisar a Adriana por un supuesto embarazo en curso, y Catita, quien esperaba al médico odontólogo, lo confunde con él y se genera una desopilante secuencia de enredos que funciona en clave humorística. Están presentes características de la comedia agrídulce, ya que tal como lo vemos en *Divorcio en Montevideo* el matrimonio entre Adriana y Claudio realmente se encuentra transitando una etapa de desencuentro y tristeza; en *Mujeres que bailan* Graciela y Catita no consiguen trabajo y deben vivir en una pensión que no las satisface sin lograr llegar a un plato de comida al día. Las embarga la desesperanza al punto que Graciela se quiere suicidar en la habitación que comparte con Catita, representando aspectos dramáticos de mucha intensidad.

En los films citados la protagonista es Catita, y es notable el trabajo de contraste con respecto a los personajes principales. Es ahí donde se establece el contrapunto en referencia a sus rasgos de personalidad: ella dice lo que piensa y siente, verborricamente y en voz alta, dando lugar a pasos de comedia desopilantes con respecto al resto de los personajes, en particular a sus ocasionales *partenaires* o novios, quienes permanecen en un tono actoral mucho más sobrio y moderado, inmersos en una trama y rasgos propios de géneros cinematográficos tales como el drama y el melodrama. Este contraste alimenta el humor y el tono de comedia del film:

La sintaxis de la comedia se basa en el 'interjuego cómico'³ que provoca el malentendido como fuente de ruptura de previsibilidades y atentado contra el orden social (sólo en apariencia, porque el cierre narrativo lo reestablece), juego

³ Interjuego dialéctico entre dos caracteres fundamentales: el lúdico e irreverente *playboy*, con el cual el espectador se ríe estableciendo una relación de complicidad, y el ridículo y torpe *killjoy* (aguafiestas), del cual el espectador se ríe.

que cuenta con la complicidad del espectador. [...] Como ha advertido el teórico norteamericano Jerry Palmer (1988), “*las estructuras de la trama no son ni específicamente divertidas, ni específicas para la comedia en cualquier sentido de la palabra, ni son en realidad estructuras de la trama, sino que se refieren a la unidad mínima de la trama cómica, la broma individual o el gag*”. En la misma línea de pensamiento, Andrew Horton (1991) expresa en la introducción de su compilación *Comedy/Theory/Cinema* que ninguna trama (*plot*) es *inherentemente* cómica, sino que es *potencialmente* cómica, melodramática, trágica, o incluso las tres cosas a la vez (Laguarda, 2015: 101).

En varios de los films analizados, *Mujeres que bailan*, *Divorcio en Montevideo* y *Mujeres que trabajan*, se observa en la estructura dramática características que establecen el género de comedia de una manera particular. El inicio presenta la trama a través de sus personajes secundarios, estableciendo por medio de estos y sus acciones el tono de la película, identificado con el género drama. Y luego de esa secuencia introductoria se establece en la diégesis el personaje de Catita. Su tono de voz, su verborragia, la exacerbación en su gestualidad y su vestuario contrastan notablemente con lo visto hasta el momento. Este trabajo de contrastes tonales es la clave para que el humor funcione y se establezca la pregnancia de las características del género que particularizan el film: la comedia. Los dos restantes, *Casamiento en Buenos Aires* y *Yo quiero ser bataclana*, comienzan con el personaje de Catita con líneas de diálogo en tono de comedia.

Performance y Comedia de comediantes

El personaje de Catita convive dentro de la diégesis con otros que están consolidados a través de rasgos melodramáticos, como es el caso de Adriana en *Divorcio en Montevideo* o *Casamiento en Buenos Aires*, que junto con el personaje de Claudio parecen habitar otro código genérico, y es Catita, quien accionando desde un tono actoral tan diverso genera una gama de contrastes desopilantes y excéntricos, que provoca la risa en los espectadores de todas las épocas.

Y hay otra categoría que quizás resulte más sugestiva para el análisis y es la de *performance*, en el sentido que la utiliza Frank Krutnik (1995) en relación con la llamada comedia de comediantes (*comedian comedy*), género típico del cine clásico de Hollywood cultivado por Charles Chaplin, Groucho Marx y Jerry Lewis, entre otros. Krutnik sostiene que en este tipo de comedias la figura del comediante es inserta en una estructura narrativa perteneciente a algún otro género cinematográfico altamente codificado (por ejemplo, el *western*), a la vez como personaje ficcional y como *performer*. Es decir, que fluctúa entre las demandas de conformidad con la trama de ficción (como personaje) y la necesidad de desviarse en tanto *performer* de los clichés narrativos e introducir una disrupción que deforme las convenciones genéricas (Laguarda, 2015: 42).

Salir de los estereotipos o crear uno nuevo, empujando los bordes: mujer rebelde

La creación de los personajes de Niní Marshall surgía a través de su minuciosa observación de los estereotipos femeninos sociales de la época —inmigrantes italianos, españoles, polacos, mujeres en la calle, en el mercado, la peluquería y en el transporte público—, y generaba una caricaturización exagerada de sus rasgos particulares, el habla, su gestualidad, los comportamientos, los modismos, la vestimenta y la corporalidad. Este trabajo de desarrollo lúdico y burlesco de la sociedad resultó ser la clave humorística para la delimitación genérica de comedia de sus personajes en monólogos y films. Tal como explicita Laguarda:

Para Genette, la caricatura es un “texto” que imita el estilo y la forma de otro con intención satírica. La sátira tiene una larga tradición en los estudios literarios y en la historia de la comedia. [...] La categoría propuesta por Genette resulta útil para conceptualizar la manera en que Niní Marshall se basó en las características de determinados “tipos” sociales de la época, para imitarlas, exagerarlas y satirizarlas en sus personajes. [...] A fin de lograr una mayor verosimilitud, también se nutría de diversas representaciones difundidas en la radio, el sainete, la prensa gráfica y el propio cine, operando un distanciamiento

lo suficiente amplio como para promover tan eficazmente el reconocimiento y la identificación de los sectores populares (2011: 41).

Niní Marshall, a través de la creación de sus personajes, se resistió a los roles, tareas y funciones asignadas por la época y el sistema patriarcal, ya que a fines de los años treinta en Argentina muchas mujeres estaban relegadas únicamente al ámbito doméstico, y era ésta la representación cinematográfica femenina más usual, encorsetándolas en la dicotomía de mujer fatal o mujer ingenua. Fue así como el personaje de Catita desempeña el papel de mujer rebelde y desobediente que rompe con esa lógica limitante y empuja los bordes de los roles asignados para, de este modo, liberar una parte de las características femeninas que no encajan en los estándares propuestos. Y en ese punto es donde la clave del humor juega un papel fundamental para el desarrollo del personaje, siendo el género de comedia el que habilita los códigos para crear el verosímil, el funcionamiento y el éxito del personaje.

La desfachatez lograda a través de su aparente bruteza e ignorancia usadas como herramientas para hacer humor diciendo lo que las otras mujeres no podían, ni las ingenuas ni las mujeres fatales, produce una transgresión en el interior del texto fílmico. Ella rompía con la dicotomía de que las mujeres eran mujeres fatales o ingenuas. Ella habilitaba otra lógica a través de su propuesta, resultando esta superadora en sí misma, proponiendo salir de esa dualidad limitante de la narrativa clásica. Es de este modo como configura un modelo femenino alternativo: la mujer rebelde cuyos objetivos son salir adelante por sus propios medios, sin desear la vida en matrimonio ni quedar recluida en el hogar. En el inicio del film *Yo quiero ser bataclana* toda la compañía de teatro vuelve de una gira y viaja en el mismo vagón de tren. Las cinco compañeras están sentadas enfrentadas, vienen de fracasar con la compañía teatral y ni siquiera ganaron dinero como para comer. Catita duerme sobre el hombro de su compañera Elena y habla dormida; nombra comidas con deseo.

A continuación, se realiza la transcripción del inicio de la secuencia del film mencionado al formato de guion literario. Los diálogos corresponden a los primeros cincuenta segundos de duración, (00.01.00/00.01.50).

ESC.1- INT. TREN LARGA DISTANCIA- VAGON DE TREN- NOCHE

CATITA. Daa...Una milanesa con dos huevos, deale pronto y papas fritas también.

ELENA. Catita, no soñes con comida, por favor, ¡nos estás haciendo sufrir!

CATITA. Que también... tengo el estómago que no da más, hija ¡Desde ayer que no comemos!

ELENA. Son las 10 de la noche, a las 8 de la mañana llegamos a Buenos Aires, tené paciencia.

CATITA. Daaaa, Pasencia, pasencia, ¿y pa esto lo convencí a mi apa que quería ser bataclana, yo? ¿pa morirme di hambre?

AMIGA 1. Mijita, la vida de bataclana es esta, hoy gusta la revista y te llenan de flores y regalos, pero en cuanto fracasan las giras te echan de los hoteles.

AMIGA 2. Menos mal que si una es diva encuentra quien la retire.

AMIGA 3. A mí un señor muy serio me ha prometido ponerme un departamento y retirarme del teatro, ¿sabes? Es lo mejor, che.

CATITA. Pero yo quiero vivir de mi trabajo che. ¿Por qué no nos paga por lo menos la mitad el empresario?

Estas primeras líneas de diálogo, presentadas en las imágenes iniciales del film, dan cuenta del contraste generado a través de los diferentes puntos de vista entre Catita y sus cinco compañeras de elenco presentes en el plano, quienes exponen los modos en los cuales están representados los géneros sexuales en los textos filmicos, vinculados con las normas, las buenas costumbres, el Estado, la Iglesia y los valores sociales instaurados. Estas esperan ser rescatadas por un hombre (y futuro marido) de ese mundo laboral, y Catita es la única que manifiesta claridad acerca de vivir del dinero que le paguen por hacer su trabajo. Catita reivindica la inmersión de la mujer en el ámbito laboral y ve el trabajo como estilo de vida con esperanzas de progreso frente a sus compañeras, que lo ven como un medio para acceder al matrimonio u obtener admiradores, para luego salirse del ritmo laboral y

establecerse en el ámbito doméstico correspondiente al destino de la mujer, según la idiosincrasia de la época. Los objetivos que tiene Catita y el modo en el que los manifiesta, de manera segura y exacerbada, y sin siquiera dudarlo, resultan particularmente disruptivo en el marco histórico y social en el que fue realizado el film, *Yo quiero ser bataclana* (1941).

Laguarda señala la potencialidad de los géneros humorísticos para representar la transformación y el cambio de las relaciones de género, al apuntar que:

desde el romance a la sátira y el grotesco, estos géneros están contruidos sobre la transgresión y la inversión, el disfraz y la mascarada, las reversiones sexuales, la deflación de ideales, y la nivelación de las jerarquías (Rowe, 1995). En el cine de ficción, uno de los mecanismos narrativos mediante los cuales estas formas de transgresión son posibles es a través de las mujeres “rebeldes o desobedientes”, que representan una clase especial de exceso que difiere tanto de las tipologías de la *femme fatale* (arquetipos que en la cultura occidental se asocian a las hijas de Eva, la primera mujer bíblica) como de las de la *madonna* (las hijas de la virgen María). “*Su sexualidad no es ni demoníaca e incontrolable como la de la femme fatale, ni santificada y negada como la de la virgen/madonna. Asociada tanto con la belleza como con la monstruosidad, la mujer rebelde habita cerca del grotesco*” (Rowe, 1995, citado en Laguarda, 2015). En la comedia, el exceso paródico de la mujer rebelde y las convenciones genéricas que la rodean le permiten “*actuar los dilemas de la feminidad*” y poner de relieve aquello que tienen de fantásticos, inverosímiles y risibles los tropos de lo femenino valorados por el melodrama (Rowe, 1995). La mujer desobediente “*hace un espectáculo de sí misma*” y se convierte en un modelo que permite romper las reglas e invertir los términos de su sujeción (Laguarda, 2015: 39).

Catita hace el ridículo, pero así y todo no registra la burla ajena y disfruta de sus acciones, se expone, provoca, responde, pone límites y no se deja avasallar por los deseos ajenos, incluyendo los de los hombres. Pero es tal su desfachatez y el manejo del humor que siempre sale airosa; en primer término, con ella misma y luego con el público de espectadores dentro y fuera del film,

dentro de la diégesis, si hablamos de los personajes que la rodean y representan espectadores y público, y dentro de la industria cinematográfica y radiofónica si observamos el éxito y reconocimiento que este personaje ha obtenido a través de los años. Y esta mujer rebelde “a través de los mecanismos de la sátira, la parodia y la comedia se rebela a los moldes narrativos y a las funciones asignadas por las tramas fílmicas a las mujeres en el cine de la época” (Laguarda, 2015: 237).

Solidaridad con el colectivo femenino

A su vez la clave de humor les permitió a los personajes creados por Niní Marshall transgredir las narrativas que rezaban las letras de los tangos de los años treinta y cuarenta, que aseveraban la idea de que la mujer que no accediera al matrimonio o se trasladara a la ciudad terminaría sola y enferma. Tal como lo establece Dalbosco:

En relación con las poetizaciones y las dinámicas instaladas en el tango, es frecuente escuchar sentencias sobre su capacidad expresiva de los atributos de los géneros sexuales. Así, en el imaginario colectivo son corrientes los juicios vinculados con la imagen negativa de la mujer, ya sea por sí misma o por los efectos que produce en el hombre, del tipo “el tango es machista”, “la mujer del tango es una femme fatale”, “los hombres son pollerudos”, “el tango es llorón”, etc. Dado este panorama, entonces, es interesante inquirir si esas declaraciones tienen un asidero contundente o si responden a una visión parcial del imaginario poético del tango. Si bien algunas de tales afirmaciones resultan reduccionistas por generalizantes, es cierto que la relación de la mujer con las distintas etapas implicadas en la escritura del tango es, por lo menos, problemática (Dalbosco, 2015: 180).

Dalbosco también establece que “el paradigma de lo femenino en el tango es ambiguo y ambivalente. Por un lado, construye mujeres decididas y autónomas; por otro lado, las expectativas puestas en boca de estas mujeres se identifican con aspiraciones propias de una sociedad falocrática” (2015: 190).

Es en este contexto histórico y sociocultural de las décadas del treinta y del cuarenta cuando comienzan a establecerse opciones diferentes para las mujeres, sumando las posibilidades laborales como un estilo de vida decente para ellas, comenzando a dar paso a una vida que exceda el destino doméstico de la mujer. A su vez el personaje de Catita propone establecer acciones solidarias dentro de los colectivos femeninos, grupos de amigas, compañeras de trabajo o mujeres que se conocen al azar, transformándolos en espacios seguros, de salvaguardo y con el poder, dado desde la unión y la organización, de resolver circunstancias que de manera individual no hubieran sido logradas. En el film *Yo quiero ser bataclana*, el grupo de mujeres de la compañía teatral de revista desplazan a Julia para darle el papel a Elena sobre el último acto del espectáculo, develando las intenciones maliciosas que tiene, y le quitan el vestuario a la *femme fatal* y se lo ponen a Elena, la maquillan, peinan y retienen a Julia (encerrada en un camarín) para permitir que Elena suba al escenario a reemplazarla en el papel de solista-vedete, logrando de este modo el reencuentro con su compañero de acto y amado Carlos y el triunfo de ese amor. En el film *Mujeres que bailan*, Catita salva a su amiga Graciela de las garras del capitalista quien solo tiene intenciones sexuales y de extorsión para con ella. En *Mujeres que trabajan*, Catita provoca a las vendedoras del local para que secuestren a Carlos en el momento de su boda con Dolores y lo lleven junto a Ana María con el objetivo de que concreten su amor, y es así como una horda de mujeres con vestimentas de vendedoras de salón ingresa corriendo a la iglesia y se llevan al novio como una marea arrasadora sin siquiera preguntarle.

En el film *Divorcio en Montevideo* la representación de la mujer está polarizada y es la siguiente: ingenuas (inexpertas, aniñadas, que solo quieren casarse o mantenerse puras, manipuladas por hombres que las infantilizan y tratan como sus padres) o mujeres fatales (que usan su seducción y su cuerpo con los hombres para lograr sus objetivos). Catita les pone límites a los hombres extralimitados, es rápida en situaciones para sacar algún tipo de provecho,

disfruta de los momentos agradables, defiende y aviva a sus amigas (Adriana). Catita también puja por el bien común de sus amigas y el colectivo femenino que la rodea y del cual forma parte. Es defensora de los derechos de sus amigas. Catita es feminista. Se impone ante el abuso de confianza de hombres hacia ella o hacia sus amigas, que no tienen la misma lucidez o posibilidades de poner límites que ella. Ella lo sabe, y no permite que ningún hombre o mujer aprovechadora se pase con ella ni con sus amigas, y es la clave de humor lo que le permite decir lo que de otro modo no podría.

Espinoza-Vera desarrolla este aspecto cuando establece que:

Desde una perspectiva crítica, el atributo más importante del humor es su capacidad de desafiar el discurso ideológico dominante representando meticulosamente sus contradicciones y absurdos y, al mismo tiempo, exponerlo al ridículo. Así mismo, el humor puede ser utilizado como un mecanismo de defensa o un arma frente al dolor o al dominio de una clase predominante. Esto es lo que hacen algunas escritoras cuando escriben textos donde el humor tiene como objetivo el presentar una crítica, a veces solapada, al poder que las domina (2010: 3).

Lo interesante del personaje de Catita es que ella no ríe de sus ocurrencias, ni de sus *gags* ni de sus respuestas; ella habita su mundo de manera tranquila y segura sin hacer alarde de esa dimensión humorística. Ni siquiera cuando en *Yo quiero ser bataclana* o en *Mujeres que bailan* se encuentra subida al escenario y muestra sus destrezas, que resultan graciosas para el público, y al escuchar las risas y los aplausos lo lee como algo positivo. Su novio, desde el asiento de público se avergüenza de ella, pero Catita parece no enterarse de que se trata de risas burlescas. De este modo pareciera que lo superador de este personaje es la estima que ella tiene por ella misma y por sus afectos, principalmente por los personajes femeninos, con los que arma una familia indisoluble, tal como lo vemos con las compañeras de pensión en *Mujeres que trabajan*, con sus amigas de baile en *Mujeres que bailan* y *Yo quiero ser*

bataclana, o con sus compañeras de la peluquería en *Divorcio en Montevideo*. Esta dinámica resulta salvadora para el colectivo femenino del cual forma parte, y pareciera habilitar nuevas lógicas, dado que en ella no hay miedo al ridículo, y esto, dentro de una sociedad conservadora, proponiendo superar los comportamientos tradicionales y desmitificarlos. Bergson reflexiona acerca de las acciones que resultan funcionalmente risibles:

Un hombre que corría por la calle tropieza y cae: los transeúntes ríen. No se reírían de él, creo, si pudieran suponer que de pronto se le ha ocurrido la extravagancia de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado involuntariamente. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino el carácter involuntario de ese cambio, la torpeza. Quizás había una piedra en su camino. Él tenía que cambiar de ritmo o sortear el obstáculo. Pero por falta de agilidad, por distracción u obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, los músculos han seguido efectuando el mismo movimiento cuando las circunstancias requerían otra cosa. Por eso el hombre cae y de eso ríen los transeúntes (2011: 13).

A través del uso del humor el personaje de Catita representa un conglomerado de características propias de las clases populares urbanas porteñas como estrategia de visibilización e inclusión social. Y esta mirada se posó directamente en las mujeres que constituían este sector social, reivindicando a las miles que diariamente salían de sus hogares para dirigirse hacia sus variados puestos de trabajo, entre ellos los de manicuras, telefonistas, vendedoras, secretarias y empleadas domésticas. Y son las estridencias y los comentarios inadecuados de Catita los que provocan risa; son sus decisiones de mujer rebelde, la firmeza con la que establece límites y lucha por sus derechos lo que ayuda a correr los bordes del paradigma genérico sexual de la época. Y es el tono actoral de comedia lo que habilita esta posibilidad de representación.

Conclusión

Tal como afirma Laguarda:

Catita creada por Niní Marshall ofreció a su vez posibilidades de reconocimiento e identificación a otro nuevo actor social de la Argentina aluvial, los sectores populares urbanos; y en particular, a las jóvenes provenientes de esos estratos, que en el marco de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que vivía el país, comenzaban poco a poco a insertarse en nuevos ámbitos de trabajo y a disfrutar de mayores libertades y oportunidades que las que habían tenido sus madres (2015: 184).

Es así como el personaje de Catita, a través de sus modos rebeldes y disruptivos construye, dentro del imaginario colectivo creado a través de su imagen en la radio y el cine, la posibilidad de la existencia de un personaje femenino que invita a repensar el rol de la mujer dentro de la sociedad argentina desde los años treinta. Un personaje con valores dignos y de una claridad feminista que en este 2024 seguimos luchando, que puja por el bien común de sus amigas mujeres y mujeres desconocidas, que cree en la potencia de la mujer trabajadora que logra salir adelante a fuerza de su trabajo y su unión con pares, que pondera su profesión o sus pasiones frente a la existencia de un hombre (novio/prometido/marido), que propone, en plena época en la que ser madre era un deber casi obligatorio para las mujeres, la posibilidad de ni siquiera tocar el tema ni ponerlo en su lista de deseos a corto o a largo plazo. Y esta claridad de construcción fue posibilitada también por el género cinematográfico que la contuvo, la comedia, ya que el humor la habilitó para mostrarse diferente a lo establecido moralmente y a su vez valiosa y segura de sí misma, abriendo una imagen positiva en las mujeres de la época y aún hoy logrando una actualidad incomparable. Y tal como la ha nombrado Laguarda, “Catita habilita desde la enunciación fílmica la posibilidad de ocupar nuevos lugares sociales y simbólicos para los sectores populares urbanos, reivindicando sus formas de acceder a esos espacios” (2015: 233).

Bibliografía

- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- Dalbosco, Dulce María (2015). "Préstame tu voz: Acerca de la enunciación femenina en las letras de tango" en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, volumen 44, número 1. Estados Unidos: Arizona State University.
- Espinoza-Vera, Marcia (2010). "El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina" en *Razón y Palabra*, número 73, agosto. Ecuador: Universidad de los Hemisferios Quito. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514908053> (Acceso en: 24 de septiembre de 2024).
- González Fabiano, D. N. (2012). "Sobre el humor" en *Claridades. Revista De Filosofía*, volumen 4, número 1, enero. Málaga: UMA editorial de la Universidad de Málaga. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v4i0.3909> (Acceso en: 24 de septiembre de 2024).
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2018). "La autorreflexión en la comedia clásica argentina" en *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, número 16, enero. Málaga: UMA editorial de la Universidad de Málaga. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4100> (Acceso en: 24 de septiembre de 2024).
- Laguarda, Paula Inés (2011). *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Mestman, Mariano (2015). "Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo" en *Odisea. Revista de Estudios Migratorios*, número 2, octubre. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales e Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/odisea/article/view/2418> (Acceso en: 24 de septiembre de 2024).
- Misuraca, Sergio Héctor (2019). "La nueva comedia del arte. Una cuestión de Género" en *Reflexión académica en Diseño y Comunicación*, volumen 39. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.
- Moglia, Mercedes (2013). "Niní Marshall, una trabajadora de comedia. Una lectura sobre las posibilidades de la transgresión cómica" en *Papeles de Trabajo*, volumen 7, número 12, julio. Buenos Aires: Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.
- Moreno, María (2003). "Locos por Niní" en Suplemento Radar de *Página 12*, 25 de mayo. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-756-2003-05-25.html> (Acceso en: 24 de septiembre de 2024).

Osterhage Russo, Michelle (2009). "Niní Marshall y Lucille Ball: El rol de la mujer en la comedia" en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, volumen 24. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Posadas, Abel (2010). *La comedia en el cine argentino*. Buenos Aires: INCAA-ENERC.

Villar Muniz, Pablo Javier, (2017). "De Catita al exilio, una representación atravesada por el peronismo (1938-1948)" en *Acta Académica*, agosto. Mar del Plata: XVI Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia de la Facultad Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-019/495> (Acceso en: 24 de septiembre de 2024).

* Luciana Moro es Diseñadora de Imagen y Sonido por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Es Maestranda en Comunicación Digital Audiovisual por la Universidad Nacional de Quilmes. Actualmente es Docente en la carrera de la Licenciatura en Diseño Artístico Audiovisual de la Universidad Nacional de Río Negro, donde también integra proyectos de investigación vinculados a comunicación de CyT y perspectiva de género en el campo audiovisual. E-mail: lumoro1234@gmail.com