

## El "Edipo" de Niní Marshall: una mirada genética

Paola Pereira

*Universidad de Buenos Aires*

### Resumen

En este texto, abordaremos algunas cuestiones de génesis textual de la versión publicada del guión televisivo "Edipo", escrito por Niní Marshall. El antecedente directo del mismo es un monólogo oral basado en la historia de Edipo, interpretado en 1956 por Niní Marshall con su personaje Catita en el Instituto de Filología de la Universidad de La Plata. La reescritura de la interpretación oral, por un lado, está relacionada con el pasaje de género discursivo (de monólogo a diálogo televisivo). Por otro, se reescriben las referencias temporales. Sin embargo, el fenómeno más interesante es el cambio de foco de la narración en función de una crítica discursiva.

### GÉNESIS TEXTUAL – GUION TELEVISIVO – INTERPRETACIÓN ORAL – FOCO – SUBJETIVIDAD

En el siguiente texto, abordaré, desde la perspectiva de la crítica genética, el proceso de escritura / reescritura del guion televisivo "Edipo" de Niní Marshall y la desgrabación de una interpretación de la historia de Edipo realizada por la misma con su personaje Catita.

Niní Marshall inició su carrera como ilustradora en la revista *Sintonía* en la década de 1930 y, consecutivamente, se desempeñó como cancionista, comentarista -con el seudónimo de Mitzy- y protagonista de programas cómicos en las principales radios locales a partir de 1935 con sus personajes Cándida y Catita. Para 1938, había debutado como actriz y guionista en *Mujeres que trabajan*, dirigida por Manuel Romero. Su popularidad se acrecentó considerablemente en los años cuarenta, protagonizando 37 películas, generalmente interpretando a sus personajes Catita y Cándida. Con Luis César Amadori, filmó las primeras superproducciones de la historia del cine argentino: *Carmen* y *Madame Sans Gêne*. Tras el golpe de estado de 1943 debió exiliarse en México porque, según una de las versiones, el lenguaje utilizado en sus personajes fue considerado por las autoridades "una deformación del idioma", en 1950 debió trasladarse de nuevo, esta vez por falta de trabajo. En 1957, con el auspicio de las desaparecidas Industrias Kaiser Argentina y con Antonio Carrizo como su importante interlocutor Niní volvió a trabajar en Radio *El Mundo*.

El año anterior, en mayo de 1956, el Instituto de Filología de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata invita a Niní Marshall a grabar a cuatro de sus personajes: Catita, Belarmina, Mónica y la Niña Jovita, para el Archivo Sincrónico del Habla Actual Argentina. El objetivo de dichas grabaciones era el estudio de las particularidades sintácticas, lexicográficas y fonéticas en diferentes estratos sociales y culturales. Para ello, le otorgaron una breve historia de Edipo (en adelante Texto 1)<sup>1</sup>, de una página, para que la interpretara de acuerdo con las particularidades lingüísticas de sus personajes.

Lamentablemente, sólo contamos con la interpretación de Catita, la única de la que se guarda registro. No se trata de un registro oral sino de su desgrabación (en adelante Texto 2)<sup>2</sup>, realizada por el Prof. Roberto de Souza, Director del Instituto de Filología.

De este modo, nuestro corpus de análisis estará constituido por la desgrabación descripta anteriormente y la versión publicada del guion televisivo "Edipo" (Marshall: 1994), escrito por Niní Marshall (en adelante Texto 3); además de la historia facilitada a la actriz y escritora por la Universidad de La Plata.

En este trabajo, me voy a detener en tres momentos de los textos: el comienzo de la narración, la presentación de la Esfinge y el cierre de la historia.

<sup>1</sup> Archivo Niní Marshall, posesión Angelita Edelmann de Abregó.

<sup>2</sup> Op. Cit.

En el comienzo del Texto 1, la historia se presenta en tercera persona, sin un marco temporal ni espacial, con la mención de los protagonistas Layo y Yocasta. En cambio, en el Texto 2 el relato está en primera persona, fijándolo en la interpretación de Catita; es decir, focalizando en la subjetividad del enunciador, como se observa a continuación:

Texto 1:

Layo y Yocasta, reyes de Tebas, han sido prevenidos por un Oráculo que el hijo próximo a nacer va a dar muerte al padre y a desposarse con la madre.

Texto 2:

Me quedé tan impresionada con una novela que me prestaron que se me cuaja la sangre an las venas cada vez que me acuerdo. Altra que los dramas gauchos que pasan a la radio, drama los que pasaban a los tiempos antiguos.

En el Texto 3 ya se muestra un cambio de género discursivo, de monólogo se pasa a un diálogo televisivo entre un animador y Catita, el personaje de Niní. Estos diálogos, iniciados a partir del año 1935 en la radio, con Juan Carlos Thorry como *partenaire*, primero con el personaje Cándida, y luego con Catita, se caracterizan por tener una estructura fija en la que siempre es el animador quien comienza el diálogo y el personaje de Niní Marshall quien lo cierra, o sea, quien tiene la última palabra<sup>3</sup>. En el caso del Texto 3, el animador saluda a Catita y le da el pie para que comience el relato a partir del sentimiento de tristeza con que la describe:

Texto 3:

ANIMADOR: Qué tal, Catita... ¿Cómo le va?... La noto triste...

CATITA: ¡Es que quedé tan impresionada con una novela que me prestaron, que me se cuaja la sangre a las venas, cada vez que me acuerdo!...

ANIMADOR: ¡No me diga!... ¿Tan sensible es?

CATITA: ¡Altro que los dramas que pasan en la tele!... ¡Dramas los que pasaban en los tiempos antiguos de antes!

Los Textos 2 y 3 presentan un marco particular de la historia que incluye no sólo el tiempo de la misma (“los tiempos antiguos”), sino que incorpora remisiones a sus respectivas condiciones de enunciación y marcas de subjetividad.

Por ejemplo, en el Texto 2: “Altra que los dramas gauchos que pasan a la radio”, se compara la historia que va a narrarse con los radioteatros populares famosos en los primeros años de la década del treinta, que trataban sobre temas gauchos. Estos radioteatros aludidos son contemporáneos a la aparición de los personajes de Cándida y Catita en la radio, los que, como mencionamos antes, surgen a partir de 1935. De este modo, esta comparación remite a la propia genealogía del personaje y a sus condiciones de producción.

Asimismo, esta alusión a los dramas gauchos que pasan en la radio, es una remisión directa a Andrés González Pulido, realizador del popular ciclo de inspiración gauchesca *Chispazos de Tradición*. Este ciclo se emitía por la tarde y tuvo un éxito excepcional en los primeros años de la década del 30. A partir de González Pulido, el género se difundió con rapidez. La gauchesca representada por este autor recoge leyendas, coplas y folletines para componer una mitología del bandido en su ejemplaridad denunciadora y de reivindicación social (Martín Barbero 2003: 234). Al mismo tiempo, recibió también importantes críticas, como por ejemplo, la de Eduardo Romano, quien señalaba que se trataba de: “indigiribles pastiches...en que abundan los alardes de inverosimilitud, absurdos involuntarios y gruesos patetismos. Escritos, además, en un lenguaje

---

<sup>3</sup> Una excepción es “Un álbum de recuerdos”, protagonizado por la Niña Jovita, que finaliza con las palabras del animador. (Marshall 1994: 53)

plagado de voces anacrónicas y frases presuntuosas que se entrecruzan con crasos solecismos” (Romano 1987).

Particularmente interesantes resultan estas críticas para pensar la remisión de Niní Marshall a los dramas gauchos si consideramos sus propias palabras respecto de su intervención en la revista *Sintonía*. Allí, Niní escribía una sección llamada “Alfilerazos”, bajo el seudónimo de Mitzy, en la que hacía alguna observación, a veces punzante, a veces graciosa, sobre alguna cancionista o actriz. Niní explica en su biografía:

También tenía mucho éxito un conjunto dirigido por Gómez Pulido llamado “Chispazos de tradición”. Era muy popular, pero a mí no me gustaba. Informando en mi página que se despedía y tras acotar “que no hay mal que dure cien años”, terminaba mi crítica anunciando: “No os alegréis demasiado, lectores: volveré a brindarnos su arte o lo que sea, en marzo” (D’Anna 1985: 61)

Entonces, con la comparación de la historia y los dramas gauchos, traza una genealogía de su propia creación e incursión en el medio radial, es un antecedente de su propio texto. También, conecta la cultura letrada de la que va a hablar con una tradición popular radial, de la que forma parte. Pero lo más importante, tal vez, sea la crítica al programa *Chispazos de tradición*, que es vehiculada por Catita mediante la ironía: “Altra que los dramas gauchos que pasan a la radio”. La crítica de Catita coincide con la mirada de Niní y de una parte de la crítica académica, como el caso de Eduardo Romano citado más arriba. Sobre este aspecto volveré más adelante.

El Texto 3, el guion televisivo, en cambio, es presentado en forma de diálogo. El pie para el desarrollo de la narración de Catita lo da su *partenaire*. En este caso, Catita compara la historia que leyó y que va a narrar con los dramas de la tele: “¡Altro que los dramas que pasan en la tele!”. La comparación de la historia en el Texto 3 se da con el propio medio en que se enuncia, los dramas que pasan en la tele. Ya no se historiza como en el 2, sino que se actualiza y referencia el momento de la enunciación. En ambos marcos, la *captatio benevolentiae* se realiza apelando a la emotividad del espectador mediante la sensibilidad de Catita, la escucha atenta se genera por la impresión que produjo en la misma la historia: “me quedé tan impresionada, se me cuaja la sangre an las venas cada vez que me acuerdo”. Asimismo, en ambos casos se conecta la cultura letrada con la cultura popular: primero, con el radioteatro y, después, con los melodramas televisivos.

Por otra parte, en los Textos 1 y 2 también se menciona la fuente de la historia: “una novela”. En ambos, *novela* parece no hacer tanto referencia a un género literario sino al objeto libro, y con ello a la cultura letrada. Es decir, la fuente de Catita es una fuente escrita. Ese juego de la palabra *novela*, señala por un lado, el desconocimiento de los géneros literarios por parte del enunciador, y por otro, el objeto libro. Esto articula los dos aspectos, porque si bien hay un desconocimiento genérico, también hay lectura y un enunciador que puede dar cuenta de ella.

El segundo momento en el que me voy a detener es la presentación de la Esfinge. Respecto del Texto 1, en los otros se agrega una referencia, dirigida al animador, en un caso, y al académico que escucha en el otro:

Texto 1:

(Edipo) A la entrada de Tebas, encontró a la Esfinge, mitad mujer y mitad bestia, proponía un enigma a los viajeros y les daba muerte porque no sabían resolverlo.

Texto 2:

CATITA: Sigue viaje y a la entrada de la ciudad se topa con la esfinge una bestia feroz de una especie distinguida porque ya no hay más y cuyo cuerpo pertenece mitad al sexo femenino y mitad al sexo animal, esta bestia, dicho sea sin ilusión personal, tiene a su cargo un programa de pregunta y respuesta llamada enigma, o pre anunciado con firulete enigma y al que no le acierta lo despacha pa el otro mundo.

Texto 3:

CATITA: Sigue viaje, y a la entrada de la ciudad se topa con la Efige, una bestia feroz de una especie distinguida, porque ya no hay más, y culio cuerpo pertenece, mitá al seso femenino y mitá al seso animal. Esta bestia dicho sea sin ilusión personal, tiene a su cargo un programa de preguntas y respuestas llamadas enimas, o pronunciado con firulete, egnimas, y al que no lo acierta, lo despacha pa'l otro mundo.

El Texto 2 corresponde a la desgrabación de la interpretación de Catita, es decir, a la escucha del Prof. De Souza, y se dan unos cambios interesantes, por un lado, respecto de la escritura de la oralidad y por otro, respecto de la puntuación, en comparación con la escritura de Niní del Texto 3. En principio, el Texto 2 presenta una oscilación: el uso de la coma luego de “esta bestia”, indica que lo que sigue entre comas es atribuido al dicho anterior: “esta bestia, dicho sea sin ilusión personal, tiene a su cargo un programa de pregunta y respuesta llamada enima”. Esto es, lo de bestia, no es una alusión personal al académico que escucha, irónica aclaración de Catita.

En la nueva situación de enunciación, en el Texto 3, la falta de la coma hace referencia a una bestia que tiene a su cargo un programa de preguntas y respuestas: “Esta bestia dicho sea sin ilusión personal, tiene a su cargo un programa de preguntas y respuestas llamadas enimas”. O sea, en este caso se trata de una bestia que tiene a su cargo un programa de preguntas y respuestas, como Antonio Carrizo o Silvio Soldán, por ejemplo, ya que ambos actuaron como partenaires de Niní Marshall y estuvieron a cargo de programas de preguntas y respuestas televisivos.

Dos aspectos son importantes respecto de lo anterior. Por una parte, el académico en un caso, y el animador, en el otro, son objetos de ironía por parte de Catita. Por otra, Catita se burla de otra variedad lingüística que la suya, “pronunciado con firulete egnima”, una forma de la lengua oral con firuletes. La palabra firulete viene del gallego *ferolete*, metátesis (alteración del orden de las líquidas) de felorete, florete, que viene de flor, se refiere a adornos. En términos de letras, refiere a aquéllas que llevan tildes, puntos, diéresis, etc. La DRAE define a firulete como “adorno superfluo y de mal gusto”. En este sentido, se trata de una reflexión metalingüística de Catita que valora muy negativamente y se burla de esa pronunciación otra, que es la del académico y la de su *partenaire*, entre otros.

Por último, como anticipamos antes, me voy a detener en el cierre. En el Texto 3 se agrega un intercambio entre Catita y el animador, una especie de coda final, que no está en los otros:

Texto 3.

ANIMADOR: Dígame, Catita. Usted me contó que leyó esta historia...

CATITA: ¡No! ¡Esta novela!... que la escribió un tal Sófole; pero yo le digo una cosa que si es verídica, Sófole hace muy mal en publicarla, ¡porque tantos crímenes son un mal ejemplo pa la humanidad!

En este cierre del Texto 3, Catita vuelve al tema de la fuente, corrige al animador, no leyó una historia, leyó una novela. Es decir, remarca que se trata de una fuente escrita, y agrega el nombre del autor. Esta fuente filia directamente el relato con la tragedia griega, cuna de la cultura occidental. Esta mención presenta dos aspectos importantes: como vínculo/génesis de los dramas populares antes referidos, los de radio, en un caso; y los de televisión, en otro, a un origen letrado común. Pero por otro, también des-ilustra el noble origen, en la medida en que es un mal ejemplo para la humanidad.

En suma, desde una lengua que reproduce una oralidad subvaluada, una variedad cuyo uso vincula a su hablante con un lugar social no letrado, popular y femenino, se parodia no sólo la cultura letrada, sino también, la oralidad de esa lengua otra que regula la pronunciación, por ejemplo. A su modo, Catita denuncia el falocentrismo, mediante la burla al académico que la escucha y al animador que la corrige.

Otro ejemplo que también se incluye en el cierre del Texto 3 es la parodia de una voz latina que emplea Catita para referirse a la muerte de Edipo: “¡Pobre Edipo! ¡Ráscate en paz!”. Con esta emisión se alude al responso de los difuntos de la Iglesia Católica, cuya forma latina es *requiescat in pace* y que traducida al castellano significa “Descanse en paz”. Este ejemplo, es emblemático porque opera con dos discursos: el de la Iglesia, por un lado, y el del ritual mortuorio, por otro, ambos igualmente tabú.

De este modo, tratamos de mostrar que algunas operaciones de reescritura tienen que ver con las condiciones de enunciación y con la apropiación de otros discursos, de otras voces, para des-tratarlos, des-ilustrarlos, como en este último ejemplo, la muerte, la desaparición de un sujeto, el descanso eterno, para Catita significa la posibilidad de “rascarse” en paz, sin una mirada vigilante, masculina, representada por los discursos parodiados, discursos que regulan/controlan los actos en la vida de los sujetos. Este des-tratar, des-ilustrar, no supone que esos discursos parodiados sean reemplazados por otros, sino que se licúan las diferencias, las valoraciones se desestabilizan, en última instancia, se imprecisa la distinción entre cultura letrada y cultura popular.

### **Bibliografía**

- AA.VV. (2007). *Teatro breve contemporáneo argentino III: Antología*, Buenos Aires, Colihue.
- Marshall, N. y S. D’Anna (1985). *Niní Marshall. Mis Memorias*, Buenos Aires, Editorial Moreno.
- Marshall, Niní (1994). *Las travesuras de Niní. Los mejores libretos de Catita, Cándida, Niña Jovita, y otras criaturas*, Buenos Aires, Planeta.
- Martín-Barbero, Jesús (2003). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Unidad Editorial del Convenio Andrés Bello.
- Romano, Eduardo (1987). “¿Existió el ‘escritor’ de radioteatro?”, en: Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 53-64.