



Código: PICYDT-HyCS-01-2016

**“LA LECTURA Y LA ESCRITURA EN LA  
UNIVERSIDAD: UN ABORDAJE PARA EL  
DESARROLLO DE PRÁCTICAS  
SOCIODISCURSIVAS TENDIENTES A LA  
INCLUSIÓN Y EL DESARROLLO PROFESIONAL”**

Directora: SPERANZA, Adriana A. M.

CoDirectoras: PEREIRA, María Cecilia; BITONTE, María Elena

Integrantes: ARIAS, Marcelo; PEREIRA, Paola Viviana; HERRERA,  
Eugenia; ASSIS, María Paula; NAHABEDIAN, Juan Javier;  
PAGLIARO, Marcelo Antonio; SARRO, Karina; ABRAMOVSKY,  
Alejandra; AQUINO, Morena

Año: 2020



## Lengua y *ethos*

### Particularidades de esta relación en el caso del personaje Cándida de Niní Marshall

*Paola Viviana Pereira*

En este trabajo nos proponemos analizar el personaje cinematográfico Cándida, la mucama gallega, encarnado por Niní Marshall en el film *Santa Cándida*<sup>1</sup> (1945) desde la perspectiva de la configuración del *ethos*. Elegimos este film por dos razones fundamentales: la primera, si bien es conocido que Niní Marshall escribió los parlamentos de sus personajes en las películas que protagonizó, contamos con el guion original del film de César Amadori<sup>2</sup>, en el que figuran las correcciones en letra manuscrita de la autora en los diálogos de Cándida. La segunda es el último film de una serie de cinco realizados en Argentina y protagonizados por la misma. Este doble carácter, de autora y actriz, de Marshall, nos permitirá problematizar la noción de *ethos* configurada en el film. Asimismo, para ello, consideraremos la característica más importante de este personaje: el trabajo sobre la lengua, ya que usa una variedad del gallego.

---

1 Dirigida por Luis César Amadori, con el guión de Antonio Botta. Se estrenó el 10 de mayo de 1945. Duración: 90 minutos. En blanco y negro.

2 Archivo Amadori, depositario Ricardo Manetti.

En primer lugar, realizaremos algunas precisiones teóricas de la noción de *ethos*; en segundo lugar, describiremos la lengua de Cándida; por último, comentaremos los diferentes *ethe* puestos en juego en el film.

## Acerca del *ethos*

El término *ethos* tiene su origen en la retórica antigua y designa la imagen de sí que construye el locutor en su discurso para ejercer influencia en el alocutario. Este término fue recuperado por las ciencias del lenguaje como la nueva retórica, la pragmática y, principalmente, el análisis del discurso. (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 246).

Desde una perspectiva retórica, la prueba por el *ethos* moviliza todo lo que en la enunciación discursiva contribuye a emitir una imagen del orador con destino en el auditorio. Son signos alocutorios y oratorios: el tono de voz, la facilidad de palabra, la elección de las palabras y los argumentos, los gestos, las mímicas, la mirada, la postura, los adornos, entre otros. Mediante estos signos, el orador da de sí mismo una imagen psicológica o sociológica (Maingueneau: 2002). Barthes señala al respecto que “son los rasgos de carácter lo que el orador debe mostrar al auditorio (poco importa su sinceridad) para hacer buena impresión [...] El orador enuncia una información y al mismo tiempo dice: yo soy esto, yo no soy aquello” (Barthes, citado por Maingueneau, 2002). De este modo, el *ethos* es diferente de los atributos reales del locutor, más exactamente, es la atribución a un locutor inscripto en el mundo extradiscursivo de rasgos que son en realidad intradiscursivos, rasgos que son asociados a su manera de decir, pero que también incluyen datos exteriores a la palabra propiamente dicha, como la mímica, la vestimenta, entre otros. En

suma, la cuestión del *ethos* está ligada a la construcción de identidad, a la estrategia de habla de un locutor que orienta el discurso para que se forme a través de él una cierta identidad, explica Maingueneau.

Por otra parte, este autor precisa que, más allá de que el *ethos* esté ligado al acto de enunciación, el público construye representaciones del *ethos* del orador antes de que hable, es decir, en algunas circunstancias el destinatario dispone de representaciones previas del *ethos* del locutor. Estas representaciones previas son denominadas por Maingueneau como *ethos prediscursivo*, que se diferenciará así del construido por el discurso.

Deberemos señalar aquí que el *ethos discursivo* es el que se muestra en el acto de enunciación, no se dice en el enunciado. Este debe ser percibido, pero no debe ser objeto del discurso:

No se trata de las afirmaciones elogiosas que el orador pueda hacer sobre su propia persona en el contenido de su discurso, afirmaciones que por el contrario corren el riesgo de chocar al oyente, sino de la apariencia que le confieren sobre su modo de hablar, la entonación, calurosa o severa, la selección de las palabras, de los argumentos... En mi terminología, diré que el *ethos* está ligado al Locutor, el hablante en cuanto tal: en tanto que es él el origen de la enunciación que se ve dotada de ciertos caracteres y que, como una consecuencia, vuelven esta enunciación ya sea aceptable o repudiable. (Ducrot, citado por Maingueneau, 2010: 206)

De este modo, en la elaboración del *ethos* interactúan fenómenos de órdenes muy diversos: los indicios en los cuales puede apoyarse el intérprete para identificarlo,

según Maingueneau, van desde la selección del registro de lengua, de las palabras o de un acento regional ligado a la planificación textual, tanto el ritmo o la intensidad (Maingueneau, 2010).

Por otra parte, este lingüista señala que el *ethos* puede concebirse como algo más o menos sobresaliente, manifiesto, singular o colectivo, compartido, implícito e invisible. Algunos autores, como Kerbrat-Orecchioni, asocian la noción de *ethos* con los hábitos de habla compartidos por los miembros de una comunidad:

En efecto, podemos suponer razonablemente que los diferentes comportamientos de la misma comunidad obedecen a determinada coherencia profunda, y esperamos que su descripción sistemática permita desprender el “perfil comunicativo”, o *ethos*, de esta comunidad (es decir, su manera de comportarse y de presentarse en la interacción —de un modo más o menos caluroso o frío, próximo o distante, modesto o sin modestia, “desinhibido” o respetuoso del territorio del otro, susceptible o indiferente a la ofensa, etcétera—. (Kerbrat-Orecchioni, citada por Maingueneau, 2010).

En suma, debemos precisar aquí que el *ethos* puede ser concebido como más o menos fijo, convencional vs. emergente, singular. Es evidente, en efecto, que existe, para un grupo social dado, *ethé* fijos, que son relativamente estables, convencionales. Pero no es menos evidente que existe la posibilidad de jugar con esos *ethé* convencionales (Maingueneau, 2000).

## La lengua de Cándida

Niní Marshall comienza su trabajo en la radio Broadcasting Municipal con el personaje de Cándida (la mucama gallega) en 1935, en el programa radial *El chalet de Pipita*. En 1937, su personaje, Cándida, se muda a radio El Mundo, con Juan Carlos Thorry, y, en mayo de ese año, debuta con el personaje de Catita (la hija de inmigrantes iletrada) en esa misma emisora. La novedad es que Niní escribe sus propios libretos en un medio en que esta actividad estaba absolutamente reservada al universo masculino, especialmente en géneros humorísticos. En 1938, debuta en el cine con *Mujeres que trabajan*, y a partir de ese año, su personaje Cándida también llega a la pantalla grande. Las películas protagonizadas por la mucama gallega son *Cándida* (1939), *Los celos de Cándida* (1940) y *Cándida millonaria* (1941), dirigidas por Bayón Herrera; *Cándida, la mujer del año* (1943), dirigida por Santos Discépolo; y *Santa Cándida* (1945), dirigida por Luis Amadori; todas ellas filmadas en Argentina. Niní también escribe los parlamentos de sus personajes en el cine: en el guion original del film *Santa Cándida* (1945), como dijimos más arriba, los diálogos de Cándida están con la letra manuscrita de la autora.

Nos interesa centrarnos, fundamentalmente, en dos rasgos lingüísticos que presenta la variedad de Cándida porque son dos marcas sociolectales muy negativas que es necesario considerar. Una de ellas es que Cándida produce *gheada*, fenómeno fonológico propio de la lengua gallega que consiste en la pronunciación del fonema /g/ (oclusivo, velar, sonoro), en posición intervocálica como fricativo, ya sea como *h* (aspirado sordo) o bien como *x* (jota del español): ejemplos de Cándida son *reghaló* (regaló), *luegho* (luego), *algo* (algo), *ghordo* (gordo), etcétera.

Desde su origen, una carta del año 1794 del Padre Sobreira (aunque otros estudios más recientes presentan ejemplos de *gheada* anteriores al Siglo XVII), la *gheada* ha sido rechazada en España, siempre ha habido una actitud muy negativa en contra de su uso. En el habla cotidiana es un marcador sociolingüístico que puede indicar la procedencia y la clase social del hablante: marcador estigmatizado que lleva la connotación de ruralidad e ignorancia. La normativa oficial (Instituto da Lingua Galega/Real Academia Galega) sanciona su uso en la lengua oral, pero no en la escrita, considerándola un rasgo único e innovador de la lengua gallega. Sin embargo, los hablantes tradicionalmente evitan su empleo, y suelen usarla solo en el ámbito íntimo y familiar (Thomas, 2005).

La segunda característica lingüística es que Cándida produce interferencias entre el gallego y el castellano. La interferencia es una de las consecuencias lingüísticas suscitadas por las situaciones de contacto de lenguas. Recordemos que las representaciones de los personajes de Niní Marshall se iniciaron en la radio en la segunda mitad de los años 1930, y la sociedad argentina de entonces era el resultado de una profusa inmigración iniciada el siglo anterior que continuó precisamente hasta esos años. Según los censos poblacionales argentinos, de 1857 a 1930 entraron al país más de dos millones de españoles de los que se calcula que un 54% terminaron estableciendo en Buenos Aires su residencia. A falta de estadísticas específicas, los historiadores sostienen que, al menos la mitad de los españoles emigrados, procedían de Galicia (Lojo, 2008).

La variedad de Cándida presenta interferencias en gallego: *ala*, *ainda*, *os*, *onde*, *ollos*, *ferrería*, *osté*, *abaixo*. También, otras palabras como *dizir\**, *coitadiña\**, *osté\**, *deseio\**, *afeuto\**, *respeuto\**, *moher\**, *pra\**, *marranción\**. Escribimos estos últimos ejemplos con asterisco porque

la lengua gallega recién se normativiza en 1983 con la Ley de Normalización lingüística, por lo cual hay formas utilizadas muy inestables. Esta opción por la interferencia es significativa ya que evita la opción de la alternancia de códigos (*code-switching*), que no supone el desconocimiento de ninguno de los dos códigos por el sujeto hablante.

En suma, desde la caracterización lingüística, se puede observar que la variedad retoma los rasgos negativos para su representación: la *gheada* (asociada a lo rústico, a lo rural, a la ignorancia) y la interferencia (que supone el desconocimiento del código lingüístico). Esta valoración negativa del gallego mediante la estigmatización de algunos rasgos lingüísticos tiene su origen en España donde la lengua gallega (por intereses político-económicos basados en la supremacía política y cultural del castellano) fue vinculada a lo rural, a la ignorancia, a la rusticidad, al atraso (Máiz, 1984; Monteagudo, 1999). Son precisamente los rasgos lingüísticos descritos anteriormente en los que se fundamentó la subvaloración de la lengua y de sus hablantes respecto del castellano, vinculado este último con el progreso y la cultura letrada.

## La dimensión "ética" en *Santa Cándida*

Como señalamos en el punto anterior, el film *Santa Cándida* es el último de la serie protagonizada por la mucama gallega filmado en Buenos Aires. Los antecedentes de estas presentaciones son los sketches radiofónicos y las representaciones teatrales previas a su aparición en la pantalla grande. A partir de su éxito en la radio e inspirados en lo que ocurría en Nueva York, donde era frecuente alternar la exhibición de películas con número vivos, Niní Marshall

y su partenaire Juan Carlos Thorry comenzaron a hacer representaciones teatrales en los barrios con mucho éxito.

Si repasamos los títulos de los films protagonizados por Niní Marshall podremos darnos una idea del rol de esta mujer escritora y actriz respecto de la constitución del *ethos* prediscursivo: *Mujeres que trabajan* (1938), *Divorcio en Montevideo* (1939), *Yo quiero ser bataclana* (1941), *Orquesta de señoritas* (1941), entre otros. Asimismo, la tematización de la figura de la mujer en *Los celos de Cándida*, *Cándida*, *la mujer del año* o *Cándida millonaria*. En este sentido, la mujer que escribe y actúa, representa otras mujeres que, en última instancia, más allá de sus diferencias y particularidades, pueden lograr lo que se proponen en un universo masculino, machista y hostil. Basta con recordar en el film *Los celos de Cándida*, cuando esta se convierte en estrella radiofónica, una *mise en abyme* de la propia Niní. Por otro lado, debemos señalar que Marshall pasó de representar una voz (en radio) a tener una corporalidad material (en teatro y, más tarde, en el cine y televisión), más allá de la discursiva. Esto también está presente en la configuración del *ethos prediscursivo*, que incluye el nombre propio de la actriz que se come el del director: la gente va a ver las películas de Niní; y más tarde, el personaje se come a la actriz y al director: la gente va a ver las de Catita.

Entre los nombres con los que el público y la crítica llamaron a Niní están la *Dama del Humor*, la *Gran Payasa del Siglo*, *Chaplin con Faldas*. Sin duda, estos ilustran el lugar que se le atribuye en la cultura argentina.

Ahora bien, como dijimos antes, la elección de la variedad lingüística para la construcción del *ethos* discursivo es central, particularmente en este caso. La variedad del gallego que usa Cándida remite a un *ethos* colectivo de la comunidad gallega, caracterizado por el conocimiento del mundo del trabajo rural pero también por el desconocimiento de las

reglas socioculturales de las grandes ciudades. La lengua de Cándida en el film *Santa Cándida*, si bien no presenta tantas interferencias, conserva la *gheada*, aunque con una pronunciación un poco más relajada que en los primeros films protagonizados por la mucama gallega. El cuerpo de la mujer gallega también, si en los primeros films esta corporalidad entraba en conflicto con la ropa nueva, con los movimientos y el desplazamiento en determinados lugares, ya no hay diferencias sustanciales respecto de las mujeres de la ciudad. Cándida se viste igual que otras mujeres, aunque algunos movimientos recuerden su vida de trabajo en el campo, en lugares abiertos. En efecto, esta lengua que usa Cándida, minorizada históricamente<sup>3</sup>, se vuelve el elemento que visibiliza un *ethos* crítico, un *ethos* rebelde, que devuelve la mirada estereotipadora, como se verá en el siguiente ejemplo.

En el film que nos ocupa, Cándida es contratada como mucama por los sobrinos de una mujer muy enferma. En su primer día de trabajo, conoce a la mujer, su patrona, en su habitación:

Sobrina: —¡Basta, mujer! Tía Cándida necesita reposo— (*Dirigiéndose a Cándida*).

Cándida: —¡Ay, se llama Cándida también! ¡Más vale un casual! A mí me pusieron Cándida porque nací el día de la Santa, el 4 de septiembre...—.

Patrona: —A mí también—.

Cándida: —¿Nació por Santa Cándida como yo? Entonces somos mellizas, ¡ja,ja,ja! Ha de ser buena presencia la señora, no hay Cándida que no lo sea...—.

---

3 (Máiz, 1984; Monteagudo, 1999)

Sobrino: —Lo siento pero habrá que cambiarse el nombre, en una casa de buen tono la patrona y la fámula no se pueden llamar igual, ¿me entiende? Para no confundirse—.

Cándida: —Ah, por mí no hay inconveniente, yo a la señora la llamaré Doña María, y así no habrá confusión *ninghuna*...—

Sobrino: —¿Cómo se atreve?—

Cándida: —¿De qué?—

Sobrino: —La que tendrá que modificarse el nombre es usted...—

Cándida: —¿Io?—

Sobrino: —Comprenda que a la señora puede molestarle—

Cándida: —Pero a mí no, y si a mí no me molesta llamarme como ella por qué he de cambiármelo io, que se lo cambie ella que es la molestada. Premiso...—

(*Santa Cándida*, 1945)

Esta escena culmina con la entrada del sobrino, que salió detrás de Cándida para convencerla de que se cambie el nombre: “No la va a llamar Doña María, la va a llamar Doña Josefa, que es menos vulgar”. El *ethos* colectivo que evoca el uso de la variedad lingüística se vuelve extraño para moldear una palabra crítica, que se rebela ante los roles asignados.

Desde una perspectiva filosófica, que desde luego no se profundizará aquí, Gadamer señala retomando a Aristóteles, que la costumbre es *ethos*, es decir, resultado del “acostumbrarse”. De esta manera, precisa que las ideas morales con las que fueron educadas las personas, el *ethos*, en la adultez pueden ser puestas en duda ya que los adultos no han de hacerse cargo de esas ideas morales con la que fueron educados. El cambio de conciencia respecto a las normas pasa a ser un contenido cambiado de algo que ahora se considera moralmente correcto (Gadamer, 2002). El *ethos* crítico de Cándida se legitima al yuxtaponerse con el *ethos* prediscursivo de la mujer que escribe y actúa, se vuelve moralmente correcto, reescribe el *ethos* colectivo que retoma para encarnarlo en una mujer, esta vez una mujer que puede usar su lengua, no para decir según la costumbre, sino para decir lo que considera correcto.

La lengua que usa Cándida se asocia con una complexión física y una manera de vestirse, una manera de moverse en el espacio social que el destinatario identifica apoyándose en un conjunto difuso de representaciones sociales evaluadas negativamente, porque es una lengua recortada, que dice de sí misma que solo puede ser usada para cosas del campo y no de la ciudad, dice de sí misma que no está vinculada al conocimiento sino al atraso. Esta lengua que la enunciación viene a transformar al darle un corporalidad, se convierte en una lengua de una mujer que usa su lengua para decir lo que considera correcto, para criticar y rebelarse ante la mirada del otro que dice sobre su lengua, una lengua que ya es propia, femenina, y que puede decir sobre sí misma sin esperar a ser dicha por los demás.

En la entrevista de trabajo de Cándida en el film que nos ocupa, una vez terminada la misma con la contratación de Cándida para el trabajo, la misma pregunta: “¿Así que yo soy la mucama que les conviene a *ostedes*? Entonces ahora

hay que ver si *ostedes* son los patrones que me convienen mí. Les voy a hacer una cuantas *preguntas* y si no las contestan como es debido...” (*Santa Cándida*, 1945). De este modo, la lengua dice de sí misma que es una lengua que se usa para negociar, para cuestionar, para rebelarse.

En resumen, la dimensión ética presentada en el film retoma un *ethos* colectivo asociado a la lengua gallega y lo vuelve crítico, lo extraña, se acepta esa evocación colectiva solo para desajustarla desde la enunciación femenina. El cuerpo de la mujer que enuncia, también es el cuerpo de la mujer que escribe, que actúa, que hace lo que quiere: triunfa, se divorcia, trabaja, negocia, se enamora, se enoja, y fundamentalmente, puede decir y decirse a sí misma.

## Referencias bibliográficas

- Charadeau, P. y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrotu.
- Gadamer, H-G. (2002). *Los caminos de Heidegger*, pp. 73-82. Barcelona: Herder.
- Lojo, M. R.; Guidotti de Sánchez, M.; Farías, R. (2008). *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Maingueneau, D. (2002). Problèmes d’ethos. En *Pratiques*, núm. 113/114, 2, pp. 55-67. (Trad. por M. Eugenia Contursi)
- Maingueneau, D. (2009). Auteur et image d’auteur en analyse du discours. En *Argumentation et Analyse du Discours*, núm. 3. Disponible en: <<http://aad.revues.org/660>>. [Último acceso: 10/05/2016]
- Maingueneau, D. (2010). El enunciador encarnado. En *Otras voces*, Versión 24, pp. 203-225. Uam-X, Mexico.
- Máiz, R. (1984). *O Rexionalismo Galego: organización e ideoloxía (1886-1907)*. A Coruña: Do Castro.

Marshall, N. y D'Anna, S. (S/F). *Niní Marshall. Mis memorias*. Buenos Aires:Moreno.

Monteagudo, H. (1999) *Historia social da lingua galega. Idioma, sociedade e cultura a través do tempo*. Vigo: Galaxia.

Thomas, J. (2005). La divergencia entre actitudes y conducta lingüísticas: la gheada gallega y la formación de un registro culto oral. En Sayahi, L. y Westmd, M. (eds.), *Selected Proceeding of the Second Workshop on Spanish Sociolinguistics*, pp. 54-66. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project.