



Código: PICYDT-HyCS-05-2013

**“FORMACIÓN DOCENTE Y ESCUELA
SECUNDARIA: HERRAMIENTAS PARA EL
TRATAMIENTO DE LA DIVERSIDAD
LINGÜÍSTICO-CULTURAL Y SUS IMPLICANCIAS
EN EL CONTEXTO EDUCATIVO ACTUAL”**

Directora: Speranza, Adriana Albina Maria

Integrantes: ARIAS, Marcelo Diego; PAGLIARO, Marcelo
Antonio; HERRERA, Eugenia; MISIAK, Natalia; PEREIRA,
Paola Viviana; ASSIS, Maria Paula; SARRO, Karina.

Año: 2016





LAS “TEMPORALIDADES” EN LOS MANUSCRITOS DE NINÍ MARSHALL

"TEMPORALITIES" IN MANUSCRIPTS (NINÍ MARSHALL)

Paola Pereira¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

paopereira@hotmail.com

Resumen

La escritura de los manuscritos de Niní Marshall (1903-1996), autora y actriz humorística argentina, presenta varias particularidades. Por un lado, las reescrituras imprimen a los manuscritos distintas temporalidades a ese proceso de escritura aparentemente nunca cerrado, es decir, no se muestra una voluntad de clausura del texto. Por otra, esta escritura insistentemente reenvía a su contexto contemporáneo: toda una serie de eventos culturales, artísticos, políticos y discursivos contemporáneos al proceso de producción son representados. Nuestro objetivo aquí es, justamente, centrarnos en esa intersección, en esos textos que parecen no agotar sus posibilidades de regeneración, para mostrar la característica constitutiva de la escritura de la autora, solo observable desde la perspectiva de la crítica genética.

Palabras clave: Niní Marshall – Escritura literaria – Temporalidad – Manuscritos – Crítica genética

Abstract

The writing of the manuscripts of Niní Marshall (1903-1996), author and actress humorous Argentina, has several peculiarities. On the one hand, re-writes printed to manuscripts different temporalities, the writing process seemingly never closed, ie, a willingness to close the text is not displayed. In addition, this writing repeatedly returns to its contemporary context: a series of cultural, artistic, political and discursive contemporary events to the production process are represented. Our goal here is just to focus on that intersection, in these texts that seem not to exhaust its ability to regenerate, to show the constitutive feature of the writing of the author, observable only from the perspective of genetic criticism.

Key words: Literary writing - Temporality - Manuscripts - genetic Criticism

Recepción:28/11/15- **Aceptación:**17/05/16

INTRODUCCIÓN

Niní Marshall fue popularmente conocida como una extraordinaria actriz humorística por sus performances en radio, cine, televisión y teatro. Sin embargo, su faceta autoral no fue suficientemente estudiada. Ella misma, a partir de sus inicios en radio en 1935, escribió sus propios textos, privilegio que también le fue concedido aún en cine con los grandes directores con los que trabajó. Un ejemplo de ello es el film *Santa Cándida* (1945) de Luis César Amadori, en cuyo guion original aparecen los parlamentos del personaje Cándida, la mucama gallega, en letra manuscrita de Niní Marshall. El Archivo Marshall cuenta en la actualidad con 1348 imágenes de sus manuscritos. Los que están fechados cubren un periodo desde la década del 40' hasta prácticamente principios de los 80'. Es decir, estas escrituras se desarrollan en un lapso de 40 años, según el material disponible y fechado. Los escritos de sus inicios no han sido conservados, como señala Niní Marshall en sus memorias:

Lamento haber roto esos primeros libretos que escribí, pero es que ya no tenía más lugar en la casa. Un día me levanté con afán de “exterminio” y tiré por el incinerador lo que no entraba en los cajones. Allí fueron ellos... (Marshall, D'Anna; 1985, p. 70)

En consideración de la popularidad de la actriz y su trascendencia hasta nuestros días, se hace imprescindible explorar esas escrituras que se nos presentan como retazos de una carrera artística cuyo vértice visible es la interpretación actoral, materialidad que oculta el proceso creativo que le da origen. Poner los ojos en la escritura de Niní Marshall implica revelar el proceso intelectual llevado a cabo por una mujer en un medio hostil, dominado por la presencia masculina, como explica la protagonista:

Mis comienzos en Radio El Mundo no fueron buenos ni malos, porque si bien Pablo Osvaldo Valle me integró a un elenco, no tuve en él mucha ocasión de destacarme. Fue entonces cuando le propuse hacer una audición, escrita por mí, con la actuación de Augusto Codecá, Adolfo Stray, Carmen Valdés y por supuesto Cándida. El programa se iba a llamar “Lechería La Preferida (menutas a todas horas)”, pero no le gustó. Adujo que no era actriz ni autora conocida — lo cual era verdad— y puso sus reparos en que siendo mujer —como evidentemente lo era— escribiera los libretos. Una opinión que entonces compartieron muchos otros. (...)

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

Yo me sentía capaz y con ganas de hacer cosas más importantes.

Tenía mucha confianza y por eso insistí ante el director Valle para que me dejara hacer lo mío, en mi condición de libretista novel y actriz, más o menos desconocida.

Debo haber usado toda mi persuasión o lo cansé con mis reiterados pedidos sumados a los de Roberto Llauro, que estaba dispuesto a patrocinar la audición, porque Valle cedió y me dio un espacio de cinco minutos dentro de un programa de media hora, para que hiciera lo que me diera la gana con mi personaje como protagonista y auspiciada por la empresa. Se trataba de una audición que presentaba Thorry y en la que actuaba Francisco Canaro y su orquesta. (Marshall, D'Anna; 1985, p. 64)

Ese fue su comienzo como escritora, actividad que no se detendrá hasta prácticamente sus días finales. Entendemos, entonces, que es necesario el estudio del proceso de escritura de esta obra particular desde la perspectiva de la crítica genética, porque es esta mirada la que nos permite recuperar la especificidad de la misma.

1. La escritura: génesis infinita y remisión contextual

La primera precisión que debemos hacer respecto de los manuscritos es que guiones radiales, televisivos, de cine, en las formas de monólogos o diálogos son reescritos e interpretados en los nuevos formatos, es decir, hay trasposición genérica. Recordemos la multimodalidad artística de Niní Marshall. La segunda precisión, vinculada con nuestro marco teórico y con la especificidad de la obra estudiada es que, más allá de la existencia de diferentes versiones editadas e inéditas de sus obras; la reescritura, es decir, la escritura de versiones es una dimensión constitutiva de la escritura de la autora. Niní Marshall concibe cada uno de sus textos como una génesis, cada uno es potencialmente fundador de otro. Si bien esto sucede a menudo con escritos de otros autores nos interesa mostrar que, en este caso particular, es un modo de concebir la escritura y de reflexionar sobre las propias condiciones de producción de los textos.

Como señala Golchuk (2009):

El conocimiento de esos textos (manuscritos) modifica sin duda la imagen de escritor del autor que se estudia, da información sobre las concepciones acerca

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

de lo literario o sobre las relaciones institucionales que impulsaron a ocultar parte de la propia producción, y ayuda a dibujar una imagen más completa y problematizada acerca del proyecto de escritura. (p. 2)

Si hay algo que nos deja ver el Archivo Marshall es justamente, como dijimos antes, la concepción de la escritura como un proceso nunca clausurado, no hay texto definitivo porque siempre el texto es potencialmente generador de otro. Este hecho también fundamenta la conservación de la escritura, de los manuscritos, porque es un proceso nunca cerrado.

Ahora bien, todo trabajo con manuscritos, con distintas versiones de un texto, permite ver las distintas temporalidades del proceso de escritura. En el caso que nos ocupa, esta dimensión temporal se vuelve central porque cada versión incluye remisiones a su situación de enunciación, es decir, los textos materializan sus condiciones de enunciación. Élica Lois (2001, p. 17) explica que en la escritura existe una orientación en el tiempo, y esta orientación en el tiempo incluye tanto la repetición, como la creatividad, o dicho de otro modo, la “novedad”. En la no linealidad, en las fluctuaciones, la escritura se encuentra con obstáculos y con cooperaciones pertenecientes a un contexto que se mueve con ella, señala la autora. Es precisamente este contexto el que aparece en los textos que nos ocupan, como mostraremos a continuación.

Niní Marshall fue invitada en mayo de 1956 por el Prof. Prof. Roberto de Souza, Director del Instituto de Filología de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, para representar a cuatro de sus personajes: Catita, Cándida, Mónica y la Niña Jovita. El objeto de dicha invitación fue incluir la grabación de sus personajes en el Archivo Sincrónico del Habla Actual Argentina. Niní Marshall incluye este suceso en sus memorias como una cuestión importante:

Muy contenta con la repercusión del ciclo en *Splendid* recibí ese año otra de las grandes satisfacciones de mi carrera.

Para quien es creadora de sus personajes y para una actriz que hace humor en un mundo donde las representantes del sexo femenino sólo lo interpretaban,

recibir un reconocimiento como el que llegó a mí constituye una auténtica gratificación. (Marshall, D'Anna; 1985, p. 206)

Esta cita resulta reveladora de la importancia que le da a la autora al proceso de escritura, a su propia creación y al reconocimiento de esa actividad por parte de la Academia. Como resultado de esa interpretación en la Universidad, contamos con un manuscrito del Prof. Souza que consiste en la desgrabación de Catita de la historia de Edipo. Nos centraremos en un fragmento del monólogo:

Me quedé tan impresionada con una novela que me prestaron que se me cuaja la sangre en 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. (Marshall, N., *Archivo Marshall*, AP. ARCHIVO 1. 192)

Respecto de la cita anterior, notamos la referencia a los dramas gauchos radiales, referencia extemporánea si consideramos que el monólogo es de 1956, y los dramas gauchos de la década del 30', popularizados por el ciclo radial de inspiración gauchesca *Chispazos de Tradición*, de Andrés González Pulido, que se emitía por las tardes. A partir de este autor, el género se difundió con rapidez. La gauchesca representada recoge leyendas, coplas y folletines para componer una mitología del bandido en su ejemplaridad denunciadora y de reivindicación social. (Martín Barbero, 2003, p. 234) Al mismo tiempo, recibió también importantes críticas, como por ejemplo, la de Eduardo Romano, quien señalaba que se trataba de:

...indigeribles pastiches...en que abundan los alardes de inverosimilitud, absurdos involuntarios y gruesos patetismos. Escritos, además, en un lenguaje plagado de voces anacrónicas y frases presuntuosas que se entrecruzan con crasos solecismos. (Romano, 1987, p. 55)

La autora también interviene en el debate pero en la contemporaneidad del ciclo radial. Niní Marshall, en sus memorias, recuerda sus comienzos como escritora en la

década del 30', en la sección "Alfilerazos" de la popular revista *Sintonía*, dirigida por Emilio Karstulovic. Allí, escribe:

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: volverá a brindarnos su arte o lo que sea, en marzo*". (Marshall, D'Anna; 1985, p. 53)

Entonces, por una parte, el monólogo de Edipo evoca un texto anterior, el de "Alfilerazos". Por otra, esta remisión temporal a la década del 30' filia el monólogo actual a una memoria discursiva. Señala Orlandi (2005):

[...] O fato é que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua reação com os sujeitos e com a ideologia. A observação do interdiscurso nos permite, remeter o dizer da faixa a toda uma filiação de dizeres, a uma memória, e a identificá-lo em sua historicidade, em sua significância, mostrando seus compromissos políticos e ideológicos. (p. 32)

El discurso establece una relación entre lo ya dicho y lo que está siendo dicho, entre la constitución de sentido (memoria) y su formulación en la actualidad. La formulación actual se da en un momento particular, recordemos que en la década del 50' fueron sumamente importantes los debates sobre la lengua nacional. En 1952, el gobierno peronista anuncia el objetivo de crear una Academia Nacional de la Lengua que produjera instrumentos lingüísticos. En este contexto se discute, en el escenario nacional, el rol del lunfardo en el idioma de los argentinos y la distancia de la lengua nacional respecto del español peninsular. Más aún, si consideramos el espacio en el que se produce la enunciación: el Instituto de Filología de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, y con la finalidad de integrar el Archivo Sincrónico del Habla Actual Argentina, Niní Marshall al interpretar a Catita, la hija de inmigrantes poco letrada nacida en los barrios porteños, interviene en este debate al incluir esa voz particular. Por otra parte, la remisión a la gauchesca, a los "dramas gauchos", filia su

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

decir históricamente, trae una memoria discursiva sobre los debates de la lengua nacional en torno al criollismo y a las lenguas de la inmigración. De este modo, este texto articula una doble temporalidad: una histórica, que trae los debates sobre la lengua nacional, y una actual, contemporánea al momento de la enunciación, en la que la variedad de Catita se inscribe e interviene en los hechos del lenguaje.

Por otra parte, existe otra versión del monólogo acerca de la historia de Edipo mencionado anteriormente, consiste en un guion para televisión. El fragmento citado es reescrito como sigue:

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! (Marshall, 1994, p. 33)

La referencia anterior a los dramas gauchos radiales es reescrita en esta versión como *“¡Altro que los dramas que pasan en la tele!..”* De este modo, la memoria discursiva evocada en el monólogo no es retomada en el guion para televisión, sino que se referencia el propio medio en que se enuncia. Este cambio actualiza temporalmente la escritura al tiempo que la voz iletrada, que enuncia, conecta el mundo de la literatura clásica con el mundo de la televisión trazando otra genealogía. En este nuevo contexto se establece un nuevo mundo referencial contemporáneo, ya no se trae la reflexión sobre la lengua y con ello la reflexión del lugar que ocupa la propia voz sino que, desde la propia voz, se conectan dos temporalidades. La voz iletrada es la que realiza esta actividad intelectual que va del culebrón televisivo a la tragedia clásica.

Como observamos al comienzo de este texto, la reflexión sobre las condiciones de enunciación es constitutiva de la escritura de Niní Marshall. En el caso de Catita, es uno de los elementos que le permite anclar el punto de vista de la misma para parodiar otros discursos sociales y no ser objeto de la parodia. De manera más precisa, en el caso del monólogo en un ámbito institucional (Academia), el propio discurso en una

lengua “otra” al traer la discusión histórica acerca de la lengua nacional y las variedades que incluye o excluye, interviene en el debate lingüístico y de este modo, se legitima a sí mismo, tanto por traerlo como por la propia enunciación en el ámbito institucional. En el guion de televisión, en cambio, la legitimación de la voz se da por la reflexión sobre el propio medio en que se enuncia.

2. Una reescritura en dos tiempos

En las antípodas del personaje de Catita está otro personaje descrito por la autora como niña bien, orgullosa de su aristocrática estirpe, snob, quien acepta todo lo extravagante que la moda y las costumbres imponen y critica y deshecha lo común, por plebeyo, vulgar y “mersa”: Mónica Vedoya Hueyo de Picos Pardos Sunsuet Croston. En el ejemplo siguiente presentamos una referencia contextual en un fragmento del manuscrito del guion “Una noche en Colón”, protagonizado por Mónica:

MÓNICA: (ENTRANDO POR UN COSTADO Y DETENIÉNDOSE ANTE EL SILLÓN)

Pero tía Marta!... Todavía levantada?... Y flagelándote con ese tejido! Ah!... Me esperabas para que te contara cómo estuvo la ópera? Fabuloso! Nos llevó Pochongo, a Mangacha y a mí... Llegamos al Colón, cuando iba a empezar el segundo acto... Sí, porque nos retrasó un incidente que tuvimos con un tipo, en plena avenida Santa Fe!... (Marshall, N., *Archivo Marshall*, Cat. G.TV.54.01)

Como se puede observar en la *Imagen 1*, este manuscrito presenta al menos tres momentos de escritura, dos de ellos remiten al menos a dos enunciaciones diferentes:

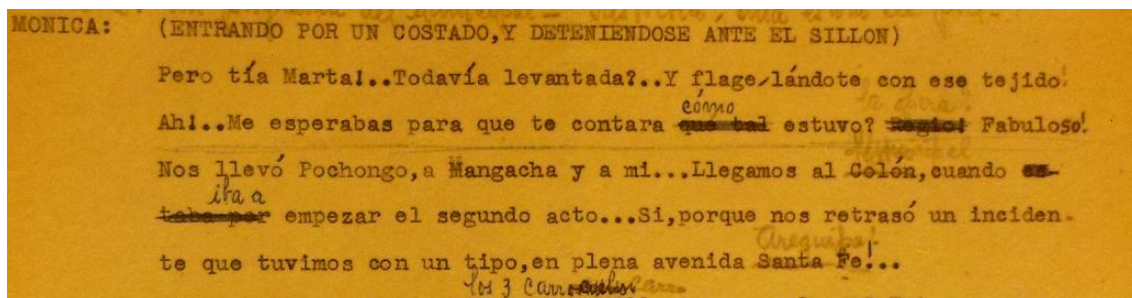


Imagen 1. Marshall, N., *Archivo Marshall*, Cat. G.TV.54.01

En una primera enunciación, que abarca la escritura a máquina y las enmiendas hechas con tinta negra, se configuran las referencias contextuales al Teatro Colón y a la Avenida Santa Fe, ambos símbolos de prácticas sociales de clase alta, como son la asistencia a la ópera y la compra de productos y paseos en Avenida Santa Fe. Dentro de esta primera enunciación, sin embargo, vemos que la voz de Mónica es afinada por la escritora en busca de un tono que mantenga una cierta musicalidad. De ese modo: “para que te contara qué tal estuvo”, se convierte en “para que te contara cómo estuvo”, suprimiendo la repetición del relativo e interrogativo que; y “estaba por empezar” se convierte en “iba a empezar” evitando la aliteración de por empezar. El proceso de escritura, en esta primera enunciación, sería:

MÓNICA: (ENTRANDO POR UN COSTADO Y DETENIÉNDOSE ANTE EL SILLÓN)

Pero tía Marta!... Todavía levantada?... Y flagelándote con ese tejido! Ah!... Me esperabas para que te contara qué tal cómo estuvo? Regio! Fabuloso! Nos llevó Pochongo, a Mangacha y a mí... Llegamos al Colón, cuando estaba por iba a empezar el segundo acto... Sí, porque nos retrasó un incidente que tuvimos con un tipo, en plena avenida Santa Fe!... (Marshall, N., Archivo Marshall, Cat. G.TV.54.01)²

Hasta aquí la primera reescritura, realizada para su presentación en Buenos Aires, donde las referencias eran inmediatamente recuperadas. Ahora, si observamos con atención, hay tres reescrituras que están hechas con un lápiz suave. Con este nuevo instrumento, la escritora tacha la palabra “Regio!”, y completa la frase con “la ópera”. La inclusión de la ópera permite anclar la práctica social objeto del discurso que antes no había sido mencionada y es central para la configuración del personaje. Mónica y los de su clase social asisten regularmente a la ópera. Además, esta mención cobrará relevancia más adelante, ya que en el Colón se realizan otras actividades no tan prestigiosas y es necesario diferenciar la ópera de aquellas. Por otra parte, al tachar “Regio!” evita la redundancia con “Fabuloso!”, esta última opción es más moderna y más afín al carácter exagerado y desenfadado de Mónica. También, es muy cercana a la misma pronunciada en inglés, idioma que Mónica usa a menudo.

Asimismo, reescribe dos referencias en la nueva enunciación, tal como sigue:

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

Pero tía Marta!... Todavía levantada?... Y flagelándote con ese tejido! Ah!... Me esperabas para que te contara cómo estuvo la ópera? Fabuloso! Nos llevó Pochongo, a Mangacha y a mí... Llegamos al Municipal, cuando iba a empezar el segundo acto... Sí, porque nos retrasó un incidente que tuvimos con un tipo, en plena avenida Arequipa!... (Marshall, N., Archivo Marshall, Cat. G.TV.54.01)

Estas reescrituras muestran que el guion fue modificado en función de la nueva enunciación en la ciudad de Lima, Perú. Más precisamente, el Teatro Municipal de Lima es uno de los principales de esa ciudad, tanto por su estilo arquitectónico barroco, fue construido en 1915 e inaugurado en 1920, como por la calidad de sus representaciones. Por ejemplo, el mismo fue inaugurado con la presentación de la ópera Aída, de Verdi, por la Gran Compañía de Ópera Italiana de Adolfo Bracale, el 28 de julio de 1920. Asimismo, la Avenida Arequipa, una de las principales de Lima, en sus inicios se caracterizó por las grandes casonas, que luego fueron reemplazadas por una gran actividad comercial. Las referencias contextuales en estas versiones, equivalentes simbólicamente, no sólo permiten configurar las características del personaje, asociándolo a prácticas sociales de clase acomodada, sino que también permiten indexicalizar³ el texto y volverlo inteligible en función de la nueva enunciación. Es decir, por un lado, los textos son concebidos como pura productividad, siempre son potencialmente fundadores de otros. Por otro, la escritura incluye referencias contextuales espacio-temporales que señalan/materializan la enunciación.

3. Legitimidad y verdad

En el guion de televisión “No me interrumpas, ¡tarúpido!”, protagonizado también por Mónica, podemos ver la referencia temporal contemporánea, aunque hay un uso opuesto respecto de la legitimación de la voz si lo comparamos con el ejemplo de Catita:

Animador: ¿Qué tal? ¿Cómo anda?

Mónica: Vengo bien... ¿Me permitís el tubo?

A: ¿El teléfono?... Aquí está...

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

M: Porque el de casa es la muerte lenta!... Imbancable!... Uno, tres, (marca) No te preocupes. Te la voy a hacer corta... Ah!... Estoy fundida!... Aló?... Meneca?... Mónica, Mónica, Meneca!... Con depre... Qué si fui al Colón? Pero vos estás demente! Desde que alquilaron el Colón, no pienso pisarlo en mi vida!... ¿Me asumís?... ¡Ofendida no!... ¡Herida!... Herida en lo más profundo de mis aristocráticos sentimientos!... Alquilar ese glorioso escenario, donde hace poco me había deleitado con la ópera ésta... la más italiana de las óperas... “I puritani”. ¡Alquilado!... Yo me quedé frapé!! Es como si alquilaran una bóveda en la Recoleta para enterrar a un pizzero!... (Marshall, D’Anna; 1985, p. 294)

La referencia que señalamos es la función de la ópera “I Puritani”, representada en el Teatro Colón en 1961, dirigida por Argeo Quadri. Esta remisión permite datar la obra temporalmente y constatar que el mundo referencial configurado textualmente tiene una base histórica. Otra vez, vemos que la remisión temporal está vinculada al momento de la enunciación. Por una parte, hay una insistencia en la actualidad. Por otra, en el caso de este personaje particular, la voz aristocrática confunde el título: “el puro tano”, la más italiana de las óperas, es en realidad “Los puritanos de Escocia”. Este dato no es menor, ya que en el caso de Catita, la configuración temporal servía para legitimar y para historizar el propio decir, mientras que este guion, la voz aristocrática se equivoca en el nombre, y con él en las referencias culturales, de la ópera.

En el caso de Catita, la temporalidad está en función de legitimar los dichos de la misma; Catita sabe, referencia su contexto y conecta temporalidades. El efecto humorístico deviene del uso de la variedad lingüística otra, valorada socialmente de forma negativa, una voz iletrada, “plebeya, vulgar y mersa” en palabras de Mónica, para decir cosas que históricamente no se dicen desde esa voz. La transgresión de Catita es hablar de literatura clásica o conectar el mundo griego con la televisión, con una voz estigmatizada. Ahí radica el efecto humorístico. Catita sabe, siempre sabe, no se equivoca, siempre tiene razón, ¿tiene la palabra? La palabra de Catita no es la palabra justa ni exacta, es la palabra que viene a desenmascarar, que viene a abrir el juego, que pone en discusión quién puede decir qué. Foucault (2002, p. 160) explica que para exista enunciado es necesaria la puesta de la frase en relación con todo un

campo adyacente. Según el campo en que se inscriba, será el modo de presencia de los demás enunciados en la conciencia del sujeto, en tanto forma de experiencia lingüística, de memoria verbal, de evocación de lo ya dicho. Entonces, cuando Catita enuncia y pone en relación la palabra “otra” con el campo literario o con el campo de la crítica cultural, se ajusta al nivel referencial, en cuanto al nivel de verdad que puede atribuirse al enunciado, pero se produce un desajuste en el nivel de la experiencia lingüística. Así, el enunciado se rebela, se extraña, vuelve la mirada sobre las reglas de composición del campo, discutiendo quién puede decir y cómo.

Por el contrario, Mónica tiene la palabra legítima, la palabra autorizada, la palabra que puede decirlo todo, que puede intervenir en todos los campos por su exceso lingüístico: metafórico, léxico, de autoestima. Sin embargo, esta palabra excedente, referencialmente, no se ajusta al nivel de verdad y con ello la enunciación se vuelve cáscara vacía, pura retórica.

CONSIDERACIONES FINALES

El análisis de las distintas versiones tiene mucho para decirnos acerca de la concepción de la escritura de la autora. El texto es pensado como pura productividad, siempre es potencialmente fundador de otro texto. De ahí, que la dimensión temporal sea constitutiva de la misma. Cada reescritura en sí misma imprime una nueva temporalidad a los textos. Pero también, eventos contemporáneos son referenciados configurando el contexto espacio-temporal de la nueva enunciación. Este anclaje referencial, en el caso de Catita, sirve para historizar la voz otra que representa, desajustada respecto de los campos de saber que conecta y en los que interviene. Este desajuste provoca el efecto humorístico pero también tensiona las reglas de composición del campo en cuestión. En el caso de Mónica, en cambio, el efecto humorístico está dado por el exceso lingüístico, su palabra es poderosa, su enunciación asertiva, pero no puede dar cuenta de lo referencial porque no se ajusta al nivel de verdad. Con ello, esta palabra tiene la función única de construir el ethos, un ethos de clase concentrado en cómo se dice desde la palabra legítima, a Mónica le sobran las

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

palabras pero le falta conocimiento de campo cultural. Porque, como le cuenta Mónica a Meneca respecto de un evento al que va a asistir, a determinados lugares se va pero se va a dormir:

...¡Haceme pata!... ¿Qué te vas a poner?... Yo, pantalones y blusón, para despatarrarme a gusto...y anteojos ahumados, para dormir, a pata suelta ¿me asumís? Pero pichona... Con la vida activa que llevo: reuniones, canasta, beneficios, golf, boites, no tengo tiempo ni para dormir!... Si no me duermo en los conciertos y en las conferencias, dónde querés que duerma? (Marshall, D'Anna; 1985, p. 296)

Esta palabra segura, legitimada, autosuficiente de Mónica, pero tan vacía de contenido, es la que origina el efecto humorístico al mostrar que hay mucho cómo decir pero poco qué decir.

Referencias bibliográficas

Archivo Marshall. Heredera Angelita Edelmann de Abregó.

Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Goldchluk, G, (2009). El archivo por venir, o el archivo como política de lectura. En *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, disponible en el sitio web de *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*. Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/el-archivo-por-venir.pdf>

Lois, É. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.

Marshall, N. y D'Anna, S. (1985). *Niní Marshall. Mis memorias*. Buenos Aires: Ed. Moreno.

Marshall, N. (1994). *Las travesuras de Niní. Los mejores libretos de Catita, Cándida, Niña Jovita, y otras criaturas*. Buenos Aires: Planeta.

Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Unidad Editorial del Convenio Andrés Bello.

Orlandi, E. P. (2005). *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez.

Romano, E. (1987). ¿Existió el “escritor” de radioteatro? En *Medios de comunicación y cultura popular*, 2° edición. Buenos Aires: Legasa.

NOTAS

¹ Paola Pereira es Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra escribiendo su Tesis de Maestría en Análisis del Discurso en la mencionada Universidad. Se desempeña como profesora de Semiología en el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires, de Lingüística en la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Moreno, de Lectura y Escritura Académicas del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes y de Taller de Lectocomprensión del Programa de Apoyo al Estudiante de la Universidad Nacional de Avellaneda. Asimismo, participa en Proyectos de Investigación de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad de La Plata y de la Universidad Nacional de Moreno. Además, escribe manuales de lengua y literatura para las escuelas primarias y secundarias en diferentes editoriales y tiene publicaciones de trabajos presentados en Congresos Nacionales e Internacionales y en revistas especializadas.

2 Nótese que la máquina de escribir no poseía acentos, y que Niní los agregó a mano, a pesar de que se trata de un texto para su propia lectura. La excepción son los monosílabos Sí y mí, que no son tildados en un gesto de hipercorrección, correspondiente al énfasis que puso la Real Academia en la supresión de tildes en los monosílabos.

3 La indexicalidad, según Garfinkel (1959), es una propiedad inherente a todas las producciones lingüísticas e igualmente a las acciones e instituciones, lo cual impone analizarlas en orden a las situaciones en las que se inscriben. Bange (1992) señala que actividades y contextos se condicionan recíprocamente. (en Charaudeau, P. y Maingueneau, D., 2005, p. 252)