

Risas liberadoras: “Catita” en la comedia del cine de oro argentino

ELA MERTNOFF | elamertnoff@gmail.com
UBA-IIGG-CONICET

| RESUMEN

El estudio del cine argentino ha brindado grandes aportes a la construcción de la historia de las mujeres en nuestro país, develando la importancia de este análisis desde una perspectiva de género. El objetivo de este artículo es analizar una trilogía de películas dirigidas por Manuel Romero en el marco de la época dorada de la industria cinematográfica argentina: *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) y *Luna de miel en Río* (1940). Además de coincidir en su director y en el estudio que las financió, los films son protagonizados por el mismo personaje, “Catita”, interpretado por Niní Marshall.

El propósito de este trabajo es analizar este corpus fílmico bajo la hipótesis de que este personaje presenta rasgos contradictorios con los convencionales que marcaban a los personajes femeninos en este medio y período. Mientras se puede entrever en Catita cierta tradición conservadora, a través del género comedia se pueden anticipar las transformaciones sociales presentes y venideras. Nos interesa analizar el contexto de producción en el plano histórico nacional y el momento particular de la industria –en donde el modelo exitoso del melodrama de Romero se estaba agotando. Proponemos examinar esta trilogía en una época de transición del cine argentino para comprender las contradicciones en las representaciones femeninas mediante la historia cultural argentina y los estudios de género.

Palabras clave: cine argentino, estudios de género, representaciones femeninas

Liberating laughter: “Catita” in comedy in golden age Argentine cinema

| ABSTRACT

The study of Argentine film has brought great contributions towards the construction of women’s history in our country, revealing the importance of its analysis from a gender perspective. This paper will focus on a film trilogy directed by Manuel Romero in the context of the golden age of Argentina’s cinematographic industry: *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) and *Luna de*

miel en Río (1940). Besides the fact that all these films were made by the same director and funded by the same studio, the star of these movies is the same character, "Catita", interpreted by Niní Marshall.

The purpose of this research is to analyze this collection of films under the premise that this female character embodies contradictory features regarding the making of female characters in this media and period. While we can see in *Catita* a certain conservative tradition, through the comedy genre it is possible to anticipate present and future social transformations. It is in our interest to analyze the context of production regarding the national history and the particular moment within the industry –where Romero's successful melodrama formula was wearing out. We propose observing this trilogy in a period of transition of Argentine cinema to comprehend the contradictions in female representations through Argentina's cultural history and gender studies.

Key words: argentine film, female representations, gender studies

| Introducción¹

El estudio del cine argentino ha brindado grandes aportes a la construcción de la historia de las mujeres en nuestro país, develando la importancia de este análisis desde una perspectiva de género. A inicios de la década de 1930 comenzó la industrialización del cine argentino, provocando drásticas transformaciones en el consumo cinematográfico y al mismo tiempo un desarrollo del sistema de estudios y un *star system* local. Es en este período en que tiene lugar la denominada época de oro (1933-1942) del cine nacional. Este arco de años pertenece a la clásica periodización propuesta por los estudios pioneros de Domingo Di Núbila de la década de 1960.² En años recientes, la historiografía ha cuestionado esta selección,³ pero cabe recalcar que 1933 es el año de la primera película sonora con sistema Movietone. En este período, la "pantalla plateada" abundó en estrellas femeninas y por ende en muchas representaciones de mujeres, sobre todo en el género comedia.

El objeto de este artículo abarca una trilogía de películas dirigidas por Manuel Romero en el marco de la industria cinematográfica argentina en su época de oro: *Divorcio en Montevideo* (Argentina, 1939),⁴ *Casamiento en Buenos Aires* (Argentina, 1940)⁵ y *Luna de miel en Río* (Argentina, 1940).⁶ Además de coincidir su director y el estudio que las financió, los films son protagonizados por el mismo personaje, "Catita", interpretado por Niní Marshall. El propósito de este trabajo es analizar el corpus fílmico mencionado bajo la hipótesis de que este personaje presenta rasgos contradictorios con los convencionales que

¹ Agradezco a Ana Lía Rey y a Claudia Román por los comentarios tan enriquecedores que le realizaron al manuscrito. Y, por supuesto, mi agradecimiento a Francisco, mi profesor.

² Para más información véase Domingo Di Núbila (1998).

³ Para más información sobre las transformaciones dentro de los estudios de cine en Argentina véase Alejandro Kelly Hopfenblatt (2017).

⁴ *Divorcio en Montevideo* (83') se estrenó el 7 de junio de 1939 en el Cine Monumental. Guión y dirección: Manuel Romero. Producción: Lumiton. Elenco: Niní Marshall, Sabina Olmos, Enrique Serrano, Roberto García Ramos, Marcelo Ruggero e Hilda Sour.

⁵ *Casamiento en Buenos Aires* (87') se estrenó el 19 de enero de 1940 en el Cine Monumental. Guión y dirección: Manuel Romero. Producción: Lumiton. Elenco: Niní Marshall, Sabina Olmos, Enrique Serrano, Roberto García Ramos, Marcelo Ruggero, Hilda Sour y June Marlowe.

⁶ *Luna de miel en Río* (86') se estrenó el 9 de octubre de 1940 en el Cine Monumental. Guión y dirección: Manuel Romero. Producción: Lumiton. Elenco: Niní Marshall, Enrique Serrano, Tito Lusiardo, Alicia Barrié, Juan Carlos Thorry, Enrique Roldan y Carmen del Moral.

marcaban a los personajes femeninos en este medio y período. Mientras se puede entrever en *Catita* cierta tradición conservadora, a través del género comedia se pueden anticipar las transformaciones sociales presentes y venideras. Nos interesa analizar el contexto de producción en el plano histórico nacional y el momento particular de transición de la industria del cine local, en donde el modelo exitoso del melodrama de Romero se estaba agotando, como sostiene Alejandro Kelly Hopfenblatt (2013). Proponemos observar esta trilogía en tanto fuente para iluminar una época de transición mediante la historia cultural argentina y los estudios de género.

Para nuestro análisis consideramos esencial establecer que existe una relación de correspondencia entre cine y representaciones dominantes de los roles de género en una sociedad; entre imágenes fílmicas e imaginarios sociales. Resulta apropiado para esta investigación reivindicar los estudios pioneros de los años setenta que abordaron la relación teórica entre el cine y los estudios de género —de la mano del feminismo estadounidense y británico— dando a lugar una corriente de críticas cinematográficas feministas (Laguarda, 2006). Entre ellas se destacan Laura Mulvey, Molly Haskell, Teresa De Lauretis, Griselda Pollock, quienes provienen de distintas disciplinas. Con el propósito de pensar y analizar las representaciones acerca de lo femenino, debido a que hasta ese entonces se relegaba a las mujeres a posiciones narrativas subordinadas, estas intelectuales comienzan a estudiar el cine clásico de Hollywood desde una perspectiva de género. Las representaciones hegemónicas sobre lo femenino, construidas por el sistema de estudios de Hollywood y las imágenes del cine clásico de los años treinta y cuarenta, parecían ser un objeto de estudio perfecto para analizar los modos de funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual (Amado, 2000). Precisamente De Lauretis (1996) hace énfasis en cómo el sujeto social puede ser constituido en el género a través de representaciones lingüísticas y culturales. Es a partir de esta idea que la autora acuñó el concepto de "tecnología del género" (de evidente raigambre foucaultiana).

Al incursionar en el mundo del cine como instrumento heurístico, es de vital importancia considerar que las imágenes proyectadas en la pantalla grande brindan acceso no solamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época. En el caso de la trilogía a abarcar, nos adentraremos en la mirada masculina sobre la mujer. En este sentido, como sostiene De Lauretis, cualquier imagen elaborada de las mujeres "está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, e impregnan, evidentemente, toda la construcción social y, por ellos, a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres" (1992: 66). Por lo tanto, los modelos de mujer que difundieron las producciones cinematográficas no respondían al estado de mayor libertad que muchas mujeres deseaban alcanzar, sino al entramado patriarcal que proyectaba la imagen de estos tipos de mujer sobre la pantalla grande para su propia satisfacción.

Como señala Peter Burke (2005), el historiador no debe olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, quien idealiza y satiriza el mundo que representa. El testimonio de las imágenes debe ser situado en una serie de contextos, como así también conviene leer esas representaciones entre líneas o realizar una lectura "a contrapelo", percatándose de los detalles significativos, y también de las ausencias, y utilizarlos como pistas para obtener la información que los creadores del cine desearon transmitir con la filmografía quizás sin desearlo de forma intencional. En esta investigación, por lo tanto, nos preguntamos: ¿la representación de *Catita* en estas películas puede

ser una ventana o un prisma que nos permite pensar las contradicciones de la sociedad argentina del período? ¿Este personaje "picante" de esta excepcional comediente femenina puede pensarse como una metonimia de las transformaciones históricas de las mujeres que oscilaban entre una mayor visibilidad en la arena pública y un contexto conservador de forma pendular? Para intentar responder estos interrogantes, debemos adentrarnos en el contexto de la industria del cine local y en las tramas narrativas del corpus de films seleccionados. Aún de mayor importancia, analizaremos la interrelación entre la comedia y lo femenino y sus vinculaciones con las problemáticas de género para así poder brindar una lectura feminista.

| Historizando los años dorados del cine argentino

Como primera aproximación al estado del cine argentino de la década de 1930, es sumamente significativo el planteo de Cecilia Gil Mariño (2015) con respecto a su análisis sobre el contexto de las industrias culturales. La autora sostiene que "una de las novedades del período fue la consolidación de un proceso de convergencia industrial y del impulso de estrategias comerciales que favorecieron el desarrollo de un círculo virtuoso de consumo" (2015: 34). En otras palabras, Gil Mariño aborda a los medios de comunicación en cruce, al argumentar que la convergencia industrial no sólo significó puntos de contacto entre el cine, la radio, la industria discográfica —particularmente el tango— y el mercado editorial, sino que al mismo tiempo favoreció que los empresarios del cine conformaran un modelo de producción rentable. A su vez, la autora comprende la importancia de las estrellas de la radio y su vínculo con el éxito de las primeras películas sonoras locales, reforzando la idea de que entre el cine y la radio se puede identificar un círculo virtuoso de consumo que alentaba el desarrollo mutuo. No sólo la conformación de un *star system* local fue esencial para producir películas exitosas en términos de taquilla; la fórmula narrativa melodramática de los films también contribuyó a esto.

Como ha señalado Matthew Karush (2012), los films de comienzos de los años treinta delineaban una "visión melodramática", es decir, una matriz narrativa ya probada (por ejemplo, en la literatura popular y folletinesca, de consumo masivo) que habilitaba una mirada maniquea basada en una estricta división de clases, donde se criticaba a las clases dirigentes y se elevaba al pueblo como el verdadero portador de la identidad nacional. Esta línea argumental es evidente en la filmografía de Manuel Romero, denominado como "modelo Romero" (Karush, 2012). Este era un tipo de relato rechazado por los sectores hegemónicos, pero muy exitoso entre los populares, y alentaba una suerte de "ficción compensatoria" sobre algunas de las debilidades o falencias que su pertenencia social suponía para los primeros. Desde las investigaciones acerca de los públicos, podemos considerar 1938 como un año clave, adjudicado esto al aumento en la cantidad de salas y las evidencias de un salto considerable en las cifras anuales de concurrencia al cine (Kriger *et al*, 2018), que convalidarían esta recepción y la lógica de valoraciones que suponía. Sin embargo, para finales de la década, el modelo exitoso del melodrama comenzaba a agotarse y cada vez más voces del campo cinematográfico reclamaban un cambio de rumbo que permitiera dar los pasos necesarios para apuntar de manera más explícita a los sectores medios de la sociedad, ampliando así las audiencias (Kelly Hopfenblatt, 2013). Siguiendo esta línea, la industria del cine entre 1939 y 1941 sufre una lenta transición desde una producción melodramática y popular hacia una donde predominaban los valores burgueses. Esta nueva filmografía, en contraposición con las producciones anteriores, era protagonizada por nuevas estrellas que representaban a los sectores

medios, y las tramas apelaban a gustos más cercanos a los de la burguesía; predominaba la óptica de esta clase social y ya no la lucha por la supervivencia de los trabajadores representados previamente.

La trilogía de films seleccionada es un claro ejemplo del éxito del modelo de la industria cinematográfica de la época. No sólo se trata de comedias, sino que además son melodramas en que predominaba la nota humorística, desde que estaban protagonizados por Catita, personaje interpretado por Niní Marshall, tal vez una de las estrellas más disputadas por los estudios de cine y las *broadcastings* del país (Mazzaferro, 2018). El personaje de Catita había hecho su debut en la radio *El Mundo* en 1937, mientras Niní trabajaba junto a Juan Carlos Thorry. Por su éxito y popularidad en la radio, Niní Marshall consiguió contratos en los tres estudios de cine principales (Lumiton, EFA y Argentina Sono Film).⁷ No obstante, es de notar que la comediente tenía exclusividad de interpretar a Catita con Lumiton. Esto explica el motivo por el cual estos tres films fueron producidos por este estudio, y la idea de que "Romero tenía objetivos puramente comerciales" (Karush, 2012: 213) al contratar a Niní, quien ya había probado su eficacia como estrella radiofónica. El personaje de Catita era tan popular que su sola inclusión garantizaba un éxito de taquilla. A su vez, otros actores de la trilogía también eran parte del *star system* local: Enrique Serrano, Sabina Olmos, Roberto García Ramos, Marcelo Ruggero, Hilda Sour, Tito Lusiardo y Juan Carlos Thorry.

Cabe destacar a su vez la importancia del contexto histórico nacional para el análisis de los films, como así también las transformaciones que atravesaron las mujeres en esta época. A partir de la crisis de 1930, comienza la denominada comúnmente como "Década Infame", a la que podemos caracterizar como de avances en la esfera económica, pero de retroceso en el ámbito político debido al fraude electoral, a la orientación conservadora y al aumento de la represión sobre la protesta social (Portantiero, 1987). La sociedad argentina se transformó aceleradamente durante los años treinta, se produjo una expansión del sector industrial y un crecimiento del nuevo proletariado. Sin embargo, el Estado liberal y los actores políticos fueron incapaces de brindar una adecuada resolución política a una sociedad que se complejizaba. A su vez, es relevante mencionar que, pese a que ese momento se caracteriza por la intervención del Estado sobre el mercado, esto no se trasladó a la industria del cine. Es decir, el gobierno no tuvo un papel predominante durante este período en la producción cinematográfica, sino más bien se orientó a los aspectos morales y de leve regulación al respecto (Gil Mariño, 2015).

Por otra parte, según Cecilia Tossounian (2021), en la Argentina de entreguerras, con la industrialización y la urbanización, se incrementó el número de mujeres que trabajaban fuera del hogar, sobre todo en el sector terciario. Estas nuevas oportunidades laborales, ligadas al sistema moderno de transporte masivo, posibilitaron la presencia femenina en los espacios públicos. En contraste con la escasa visibilidad de las mujeres obreras, las imágenes de la joven moderna e independiente que trabajaba en el sector terciario inundaron la cultura popular argentina. Por lo tanto, el aumento del trabajo femenino asalariado dio lugar a la socialización frecuente entre hombres y mujeres, contradiciendo el canon de género normativo que involucraba la separación pública de los sexos, así como también la supervisión de sus interacciones privadas (Tossounian, 2021). Asimismo, cabe también mencionar el aumento de visibilidad social que tienen las mujeres intelectuales y artistas en la década de 1930. Por ejemplo, en

⁷ Según Alina Mazzaferro (2018), Niní Marshall salvó económicamente a aquellas tres productoras cinematográficas durante 1940, año en el que se estrenan cuatro películas protagonizadas por ella.

el campo literario se edita la primera antología de poesía femenina, como así también se abre el salón del libro femenino, e incluso hay un intento de sindicalización de las escritoras (Diz, 2016). Podemos vincular este nuevo contexto con el estreno del primer film de la trilogía, que muestra a sus protagonistas en la esfera del trabajo.

| Los enredos de Catita

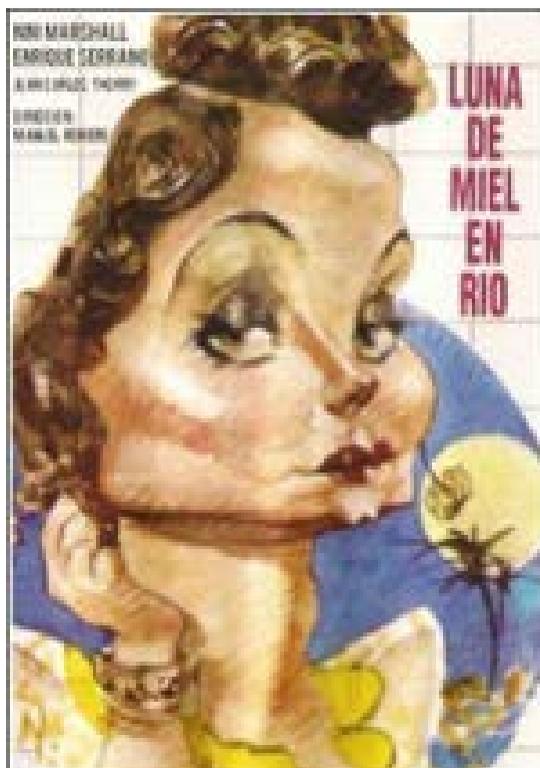
Divorcio en Montevideo se estrenó en 1939, y es interesante traer a colación lo que sugiere Burke con respecto a las obras artísticas: lo primero que llama la atención a los espectadores es el título. En este sentido, destacamos que la película refiere a la temática del divorcio, evidentemente un tema recurrente del período y relevante a lo largo del siglo XX para los estudios de género.

Como examina Dora Barrancos (2019), el debate sobre la necesidad de instrumentar el divorcio comienza en Argentina muy tempranamente, en 1888, cuando llegó a ser debatido en el Congreso. Luego, el reclamo por una Ley de Divorcio fue una de las diversas consignas de los movimientos feministas de principios del siglo XX, particularmente durante el debate parlamentario sobre la ley en 1932. Uruguay fue la primera nación sudamericana en dictar leyes de divorcio en 1907; en cambio, la legalización del divorcio en nuestro país fue resultado de una larga lucha debido a que los intereses religiosos no permitieron su concreción.⁸ La alusión de la película al divorcio, y que las dos siguientes remitan al matrimonio en términos contractualistas, nos permite señalar que la promulgación de estas leyes se encontraba a trasmano respecto a la sociedad. A pesar de que podemos pensar al cine como un canal importante por el cual se difundían los ideales de decencia, armonía social, progreso y respetabilidad, también podemos observarlo como un espacio que fue anticipando el clima de época, los reclamos sociales existentes y los cambios venideros.

La primera comedia, *Divorcio en Montevideo*, nos introduce en el mundo de Catita y su amiga Adriana (Sabina Olmos), dos manicuras —trabajadoras urbanas— que escuchan radionovelas y fantasean con casarse con millonarios. En el trabajo, conocen a un hombre de elite llamado Claudio (Roberto García Ramos) y a su amigo Goyena (Enrique Serrano), quien proclama oponerse a la vida matrimonial. Claudio le ofrece a Adriana pagarle para casarse y luego divorciarse rápidamente, lo que le permitiría a él cobrar una herencia y ella acepta. En un improvisado viaje a París de los cuatro, Claudio se reencuentra con su antigua prometida de alta sociedad; contradiciendo la expectativa de reanudar ese romance, este evento le permite darse cuenta de que en realidad se había enamorado de Adriana. Una historia de amor similar ocurre entre Goyena y Catita: siguiendo la estructura clásica de la comedia teatral que data del siglo XVII, una pareja cómica que replica en sordina y con leve parodia la historia principal.

⁸ Cabe señalar que, en 1954, durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón (1952-1955), se sanciona la Ley 14.394 y el divorcio fue una posibilidad para muchas parejas, aunque el golpe militar de 1955 terminó con él. Recién en el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), se instala de manera definitiva el derecho de los ciudadanos al divorcio.



Afiches de la trilogía dirigida por Manuel Romero⁹

Si el primer film culmina con el matrimonio entre Claudio y Adriana, *Casamiento en Buenos Aires* focaliza en la unión entre Catita y Goyena. Este segundo compromiso tiene dificultades para concretarse ya que ambos hombres, Claudio y Goyena, frecuentan con dos mujeres atractivas de la alta sociedad interesadas por su dinero y se ven tentados de abandonar a Adriana y Catita; es por eso que las dos amigas deciden aliarse para hacerlos desistir de tales aventuras amorosas. En el desenlace, el evento que cataliza el final feliz es la noticia del embarazo de Adriana; es así como Claudio vuelve con ella y Goyena decide finalmente casarse en el registro civil con Catita. En *Luna de miel en Río*, Catita viaja con su esposo a pasar la luna de miel a Río de Janeiro. En el trayecto socializan con dos parejas de artistas quienes les presentan a otros amigos. Uno de ellos es un jugador que intenta utilizar a Catita y Goyena para robarles dinero. Hacia el final, los protagonistas junto a sus amigos logran denunciar al estafador, quien es detenido por la policía mientras ellos regresan a Buenos Aires.

Resulta interesante ilustrar a grandes rasgos los tópicos a los que recurre esta trilogía de films. Al comienzo, las mujeres son trabajadoras y aspiran a la movilidad social a través del matrimonio que les permitiría, presumiblemente, dejar de trabajar. Podemos relacionar esto con el planteo de Iván Morales (2021) en su análisis de las "chicas romerianas", donde sostiene que en estos films existe un límite que las mujeres no pueden transgredir: el matrimonio como consumación del amor. Si bien

⁹ Fuente: Museo del Cine Lumiton Usina Audiovisual (1939, 1940, 1940).

el casamiento es central en las películas, cabe destacar que predomina la elección amorosa, la cual constituye un comportamiento social propio de la modernidad (Rey, 2021). Asimismo, de acuerdo con Sara Ahmed (2019), es relevante señalar el valor simbólico que posee el matrimonio para las mujeres, considerado como un principal indicador de felicidad, maximizando así este sentimiento femenino.

A su vez, Adriana acepta la oferta de dinero de Claudio de casarse y divorciarse, debido a que ella debe pagarle una operación a su padre enfermo. Esto podemos vincularlo con la noción de necesidad y excepcionalidad, conceptos clave para comprender la inserción de las mujeres en el mercado laboral (Lobato, 2007) y su representación fílmica (Manzano, 2001). Además del deber-ser femenino que involucra el matrimonio, la segunda película enfatiza en la función maternal de la mujer, esto se marca especialmente cuando el personaje masculino considera que esta cuestión es la única determinante para sostener el lazo matrimonial.



Catita (Niní Marshall) como manicura atiende a Goyena (Enrique Serrano) en *Divorcio en Montevideo*¹⁰

Más allá del interés que suscitarían estas tramas y enredos que atraviesan los personajes, es Catita quien captura la atención del público en cada escena en la que aparece. Siguiendo el planteo de Karush, la presencia de elementos melodramáticos en las comedias de los treinta no necesariamente limitaba el potencial subversivo del humor y un intento de desafiar el *status quo*. Particularmente en las películas de Marshall, lo cómico a menudo socavaba las resoluciones ordenadas y morales del melodrama, ya que ella desempeñaba un papel que brindaba *comic relief*¹¹ a las historias de amor que involucran a otros personajes. Por lo tanto, Marshall subvertía esta jerarquía al apoderarse del centro de atención

¹⁰ Fuente: Museo del Cine Lumiton Usina Audiovisual, escena del film *Divorcio en Montevideo*, número de inventario 7545, 1939.

¹¹ *Comic relief* [alivio cómico] refiere a la inclusión de un personaje, escena o diálogo ingenioso con tintes humorísticos en una obra seria, a menudo para aliviar la tensión.

con Catita, personaje que se ubicaba fuera del universo moral del melodrama (Karush, 2012). Tomando esto en cuenta, es momento de preguntarnos a qué se debía la popularidad y éxito de este personaje.

El fenómeno popular del personaje de Catita en la radio fue casi instantáneo. Según Christine Ehrick (2015), Catita Pizzafrola Langanuzzo, porteña de segunda generación de inmigrantes italianos, representa la ansiedad por el futuro (a diferencia de su personaje Cándida, la migrante gallega que añora el pasado). Catita representaba al nuevo tipo social de la generación de inmigrantes urbanos de la década de 1930, mujeres jóvenes que iban al centro porteño a trabajar en los negocios. Señala Ehrick que lo que distingue a Niní Marshall es el hecho de que ella era la única mujer que escribía y actuaba su propia comedia en la radio y era aclamada por el público, y que sus personajes jugaban de manera indirecta con la gran estructura radial y las políticas de género de la sociedad del período. Es por eso que es notable que la creación de Catita era propia de la actriz.¹² Según Niní, el personaje estaba basado en jóvenes reales a quienes describe como entrometidas, que se agrupaban alrededor de la estación de radio para esperar ver a su compañero Juan Carlos Thorry (Marshall y D'Anna, 1985).

En la conformación de Catita, Marshall copió el habla de las mujeres de barrio que amalgamaban las palabras y combinaban el lunfardo con frases "incultas" o vulgares, también reprodujo su estilo de vestimenta (Tossounian, 2021). Por ejemplo, la frase recurrente en los films de Catita es "as noches", lo cual refleja la tendencia de saltarse las sílabas, es decir que la actriz recurrió a diferentes estereotipos culturales de la clase trabajadora para hacerla verosímil pero también muy fácilmente reconocible. A su vez, en relación con el vestuario, en la primera película ella se viste de manera más simple al ser trabajadora, pero a medida que avanza la trama predominan las telas de estampados grandes y colores fuertes, decorados con sombreros con flores, moños, pieles de mala calidad; todo esto, de acuerdo con Tossounian, parecía parodiar las modas de la clase alta, pero en rigor sugería un rechazo a la elegancia de la elite a favor de un estilo más ostentoso. Lo que ayudaba a que este personaje resaltara aún más era la voz chillona y aguda, como así también su velocidad de réplica. La voz de Niní era ya familiar para los espectadores de cine, quienes también eran oyentes de radio, y conocían el tono peculiar de la artista, su modo de hablar, y además las fotos que circulaban de ella en las revistas radiales. Es de notar que la mayoría de los personajes del cine de oro local hablaban con un estilo forzado y un vocabulario formal, que no era frecuente en la vida cotidiana, ya que la norma lingüística que manejaban los medios no era la coloquial. Podemos comprender, entonces, por qué el registro que utilizaba Catita tuvo tanto impacto. Al separarse del de sus colegas, sus marcas mediáticas y artísticas la transformaron en una figura excepcional. Según Karush, Catita rechaza de manera explícita los estándares de sus superiores sociales, su forma de hablar no reflejaba su ignorancia, sino una consciente transgresión de los estándares estéticos de la elite. Su estilo, su completa falta de pudor, su inclinación hacia el materialismo, su carácter temperamental, actitud contestadora y su "lengua afilada", representan una poderosa subversión de las jerarquías sociales.

¹² Los guiones de la trilogía los realizó Manuel Romero, pero cabe destacar que el personaje fue creado por Niní Marshall. Aunque es importante remarcar que ella nunca logró mantener en el cine el mismo tipo de control autoral que tenía en la radio (Ehrick, 2015).



De izquierda a derecha: Goyena (Enrique Serrano), Claudio (Roberto García Ramos), Adriana (Sabina Olmos) y Catita (Niní Marshall) en *Divorcio en Montevideo*¹³

En este punto, resulta pertinente preguntarnos si este personaje se trasladaba o no a la trayectoria de Niní Marshall. Por las características del *star system* del período, la relación entre las representaciones fílmicas y la "vida privada" de las estrellas (que, claro, es también una representación) debía guardar cierto vínculo de reflejo o de contraste, una temática abordada permanentemente en las revistas y en la radio de la época. Hija de inmigrantes españoles, Marina Esther Traveso, fue criada en el barrio de San Telmo, Buenos Aires. En sus memorias, la actriz narra que su "infancia fue similar a la de cualquier chica feliz de clase media. Quizás un poco más movida" (Marshall y D'Anna, 1985: 35). Así también, Marshall se percibe en su infancia por ser una niña traviesa y algo irrespetuosa ante la autoridad. Al nacer su hija se convirtió en madre soltera, mientras escribía y actuaba en comedias, lo cual podría haber brindado familiaridad con las luchas que sus personajes enfrentaban. Siguiendo el planteo de Ehrick, Marshall tenía al mismo tiempo el suficiente capital cultural para hablar el idioma del patriarcado, aún a pesar de que ser mujer la catalogaba hasta cierto punto como una "intrusa". Es decir, de acuerdo con la autora, Marshall oscilaba entre la clase trabajadora y las mujeres marginadas que ella representaba para la cámara, y el personaje masculino ejemplificaba a la voz de la autoridad del patriarcado. Por lo tanto, Niní simboliza una forma en que la voz femenina podía hablar hacia y dentro del patriarcado. En términos de género, podemos inferir que a través de su personaje podía expresar cuestiones que nunca diría directamente, desafiando la voz de la autoridad masculina y abriendo un lugar distinto y singular para la voz femenina en la industria del cine.

¹³ Fuente: Museo del Cine Lumiton Usina Audiovisual, escena del film *Divorcio en Montevideo*, número de inventario 7546, 1939.

| Las mujeres y la comedia cinematográfica

Podemos indagar en términos más generales qué implicó históricamente el género de la comedia, y particularmente para la mujer en este escenario, y si su papel puede funcionar como una forma de resistencia o leerse en clave feminista. Como una respuesta física, la risa es una liberación de tensión, y la comedia brinda un vehículo para esa liberación. Generalmente nos reímos sobre lo que nos sorprende: algo fuera de lugar o inesperado, pero que puede ser bienvenido. La comedia también trata sobre airear y dar voz a las ansiedades sociales. La traducción de los conflictos sociales a chistes permite una negociación de las diferencias más amena. La comedia es inclusiva y exclusiva, ya que es cínica y optimista, ridiculiza y abraza, y forja un sentido de comunidad y nación a la vez que desestabiliza esas mismas categorías en las cuales la comunidad y la nación están construidas (Ehrick, 2015). Históricamente, la comedia cinematográfica estuvo dominada por voces masculinas. Desde una perspectiva tradicional, las mujeres simplemente no eran graciosas, y ser graciosa era considerado distintivamente como poco femenino. Según Ehrick, con su gimnasia vocal y su destreza verbal, el personaje de Niní no sólo provocaba risa, exploraba las dimensiones lingüísticas y vocales de la ciudadanía. Es decir, Marshall le brindaba una voz femenina a la nación, pero una voz plural que resonaba con diferentes acentos y en distintas direcciones al mismo tiempo, que podían ser un espacio femenino de distintas formas, complejas y contradictorias (Ehrick, 2015).



Catita cantando desafinadamente tango, haciendo el ridículo en *Casamiento en Buenos Aires*¹⁴

¹⁴ Fuente: Museo del Cine Lumiton Usina Audiovisual, escena del film *Casamiento en Buenos Aires*, número de inventario 7539, 1940.

Tomando esto en cuenta, nos preguntamos por la caracterización de la mujer en el género de la comedia cinematográfica, que podemos relacionar a la *unruly woman* [mujer alocada o revoltosa] definida por Kathleen Rowe (1995). La autora sostiene que se trata de una figura histórica de la transgresión femenina que encontró un lugar ideal para manifestarse en las comedias románticas de los años treinta. Esto se debe a que el género de la comedia, según esta autora, demanda un lugar para la mujer y tiene un carácter antiautoritario que se burla del heroísmo masculino. En ese sentido, podemos ubicar a Catita dentro del espectro de las *unruly women*. Esto resulta interesante de destacar ya que las críticas feministas pioneras señalaron que el tratamiento de las mujeres en el discurso fílmico corresponde a los estereotipos más tradicionales de la feminidad: objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a sostener un rol activo o cuestionar el modelo hegemónico de "ángel del hogar" (Colaizzi, 2007).

Siguiendo con esta línea, si sostenemos que mediante el humor Niní podía subvertir la hegemonía y oponer resistencia a un tipo de relato que en la década de 1930 siempre estuvo asociado a lo masculino, resulta interesante señalar el planteo de Mariana Conde (2009). La autora se pregunta desde una perspectiva de género si las producciones fílmicas, concentradas en manos masculinas, traducían un orden patriarcal del relato. Para responder, en primer lugar, es importante tener en cuenta el planteo de Stuart Hall (1984), quien argumenta que el error en los análisis culturales que piensan a las formas culturales como completas y coherentes es no advertir que son, por el contrario, profundamente contradictorias. Por otra parte, es importante reivindicar el análisis de las teóricas críticas feministas señalado al principio de este trabajo. Como señala E. Ann Kaplan (1998), la comedia melodramática, un género específicamente dirigido a las mujeres, funcionaba tanto para exponer las restricciones y las limitaciones que la familia nuclear capitalista burguesa imponía sobre las mujeres, como para "educar" a las mujeres a aceptar esas restricciones como "naturales" e inevitables. Si el cine comercial y dominante está conformado de acuerdo con el inconsciente del patriarcado (Mulvey en Kaplan, 1998), las narrativas fílmicas están organizadas por medio de un lenguaje masculino, y las mujeres no pueden aparecer en tanto significantes, sino como parte del entramado del inconsciente masculino.

En este sentido, resulta relevante traer a colación que, más allá de las contradicciones ideológicas presentes en los films, las resoluciones muestran desenlaces donde predominaban formas que nunca son beneficiosas para las mujeres al ser meramente figuras victimizadas (Mulvey, 1988). Catita, un personaje liminal (Turner, 1969), presenta un carácter desestabilizador que le permite alterar las lógicas de género, de clase y de identidad nacional prefijadas (Morales, 2021), mediante su humor oscila entre lo conservador y lo feminista, en consonancia con los movimientos pendulares del contexto; entre un contexto de conservadurismo a nivel nacional como a la vez de mayor participación de las mujeres en el ámbito público. Esta contradicción no sólo podemos verla en los diálogos de Catita, sino específicamente en su vínculo con su pareja, con miembros de los sectores hegemónicos y también en su relación con los personajes femeninos.

Como otras comediantes femeninas del período, el personaje de Niní formaba pareja con un hombre heterosexual, aunque resaltamos que en los tres films ella figura primero en los créditos ("Catita en...") lo cual indica que en la dupla comediantes ella era más relevante. En el caso de la trilogía, su pareja cómica es el personaje de Goyena, quien se convierte en foco del interés amoroso de su personaje y, eventualmente, en su esposo. Como mencionamos, el hombre representaba la voz del patriarcado,

la voz de aquellos que cumplían con los requisitos de ciudadanía: masculino, argentino nativo, educado y racional. Esto es evidente en *Luna de miel en Río*, cuando estando la pareja ya casada, Goyena explícitamente le exige a Catita que se adapte a los cánones genéricos normativos. Así, en la escena en que Goyena se entera que van a cenar con otras parejas, le pide a Catita que cuide cómo come, su lenguaje, su tono de voz: "te pido un poco de cultura". Ante esto, Catita no sólo contesta y le grita al personaje masculino, sino que, durante la escena, a propósito, realiza todos los gestos que le prohibía su marido. Es decir, el humor de Marshall aquí radica en exacerbar deliberadamente su ignorancia desafiante, y podemos ver esto como un espacio de visibilidad para las mujeres, ubicadas en un lugar subordinado en la esfera pública. En este sentido, la liminalidad del personaje —al que construye con cierta ternura casi infantil— habilita la transgresión al volverla menor, y quizás en esta negociación radique el efecto identificador del público con este personaje tan exitoso.

A su vez, una de las frases más icónicas de Catita en las películas es "¿lo qué?", que ella exclama, gritando. La interjección generalmente expresa su oposición o su actitud defensiva frente a lo que ella percibe como un insulto o una contradicción a su cosmovisión (Ehrick, 2015). Esto ocurre en muchas escenas de la trilogía, pero llama la atención especialmente una escena de *Casamiento en Buenos Aires*. Cuando Goyena llama por teléfono a Catita para decirle que debe cancelar su cita esa noche, ella grita "¿lo qué?!" tan fuerte que los hombres parados cerca de su prometido se asustan del sonido y del ruido que viene del teléfono, y empiezan a mirar al personaje. En este sentido, Catita es lo opuesto a la femineidad de discreción y decoro; ella es descarada, ruidosa y desvergonzada. La voluntad del personaje de hablar, y hablar fuerte, la etiqueta a ella como inculta y poco femenina.

Al mismo tiempo, si bien ella desafía al personaje masculino en este aspecto, también debemos resaltar que ella siempre termina por alinearse con una resolución antimoderna y patriarcal. Con esto queremos decir que el anhelo de Catita es generalmente motorizado por el matrimonio, siguiendo el canon del género de la comedia, lo que se concreta al final del segundo film. A su vez, Catita también intenta mostrarse como una mujer moderna ante su amiga, al reflexionar: "Los celos... que cosa más antigua", aunque ocurre lo contrario en la trama, ya que la protagonista constantemente está celosa de las otras mujeres con las que se vincula Goyena. Resulta interesante notar que estos celos se esfuman cuando el personaje masculino ofrece algún obsequio material, y Catita siempre termina perdonándolo, reflejando el materialismo avasallador de ella; un modelo de femineidad de la mujer moderna interesada en el consumo.¹⁵ La sexualidad de Catita también podemos caracterizarla como anómala, es decir, no se adecúa tampoco al canon normativo de las películas del período. Ella, como comediente y desafiante del *status quo*, no demuestra su sexualidad ni tampoco es objeto de deseo por parte de los personajes masculinos. Esto es evidente en *Luna de miel en Río*, cuando su marido Goyena explicita su deseo sexual e insinúa que es su noche de bodas. Catita no quiere saber nada sobre ese tema, lo ignora y lo continúa tratando de usted, aunque estén casados. Otros personajes femeninos en

¹⁵ Es interesante destacar aquí el planteo de Tossounian, quien identifica que puede caracterizarse a la mujer moderna transnacional por su deseo por mercancías extranjeras, artículos de lujo, preocupación por su belleza personal y su vestimenta provocadora. Si bien Catita se adapta a este modelo en clave asalariada, cabe señalar que en *Casamiento en Buenos Aires* actúa June Marlowe, una diva de Hollywood del período. Su personaje es una estadounidense con pretensiones por los consumos de lujo, por los diamantes que se venden en la calle Florida, y explicita que quiere casarse con Goyena por su dinero. A su vez, desea hacerlo en California (porque allí el divorcio es más fácil) y que se divorciaría cuando a él "se le terminen las estancias". Es decir, Marlowe aparenta ser una exageración o una sátira de la mujer moderna independiente.

el film (hay, por ejemplo, una cantante de tango y una joven brasileña) sí son deseadas por los personajes masculinos. Es interesante que Catita pueda alcanzar el matrimonio, pero que su vínculo con el género masculino no se traduzca en la pantalla en el plano de lo sexual, en tanto no hay ninguna insinuación erótica en torno a su figura. En este sentido, quizás este aspecto se vincule, por un lado, con la normativa de la legislación cinematográfica del período, como así también con la construcción del personaje añorado, liminal, una parodia de mujer adulta.



Gorostiaga (Tito Lusiardo) interrumpe la noche de bodas de Catita y Goyena en *Luna de miel en Río*¹⁶

Por otra parte, debemos también considerar el vínculo de Catita con su compañera Adriana, es decir abordar la relación mujer-mujer en estos films, donde logramos identificar dos modelos de mujer distintos; una contraposición que también refleja la sociedad argentina pendular. Por un lado, podemos describir a Catita como

una muchacha casi arrabalera, pero con aires tilingos, dos términos del lunfardo que caracterizan, esquemáticamente, los ambientes bajos –el arrabal– de la zona portuaria o de los barrios alejados de la capital y los sectores altos de la sociedad, preocupados por mantener una apariencia refinada y distinguida en sus modales (Moglia, 2013: 276).

Es decir, que Catita encarna la contradicción que conlleva a su humor en la medida que quiere transgredir su hábitus, al aspirar a cosas para las que no tiene condiciones, ni sociales ni lingüísticas. Por otra parte, Adriana representa la decencia, los valores morales burgueses convencionales, la típica chica

¹⁶ Fuente: Museo del Cine Lumiton Usina Audiovisual, escena del film *Luna de miel en Río*, número de inventario 8535, 1940.

buena de barrio, que actúa sin egoísmo (Karush, 2013), quien acepta la oferta matrimonial ventajosa económicamente por necesidad. Esto puede verse en *Divorcio en Montevideo*, cuando Adriana rechaza el dinero que le ofrece Claudio, pero Catita, enojada, roba el anillo de bodas, y Adriana le pide luego que lo devuelva. Es decir, Catita es leal a su amiga durante todo el film, incluso cuando le da a Adriana el anillo robado como un recuerdo de su amor por Claudio. Así es como Adriana es premiada moralmente cuando Claudio recupera la sensatez. Catita rechaza la lógica melodramática: toma lo que puede y nunca duda de que merece darse la buena vida.

No solamente vemos la diferencia entre las mujeres en su moral, sino también en su vestimenta, su forma de hablar y en sus aspiraciones. Mientras que Catita se emborracha en público, usa vestidos ordinarios y se queja de los franceses y brasileños, Adriana es reservada, viste una moda simple, y constantemente se la ve sufriendo por su circunstancia. No obstante, en estos films se observa un funcionamiento de solidaridad femenina, y en donde estos dos modelos pueden coexistir, como así también Catita siempre tiene amigas de menos carácter a quienes defiende noblemente. En las tres películas el desenlace a favor del "amor verdadero" se cumple por la intervención de las mujeres (Moglia, 2013), a pesar de que ambas exponen las contradicciones de las mujeres argentinas del período. A su vez, esto podemos relacionarlo con el planteo de Kaplan, quien señala que los vínculos entre mujeres son potencialmente subversivos, en tanto representan por sí mismos una amenaza para el patriarcado. Sin embargo, para la autora, en la mayoría de los films clásicos de Hollywood, no predominan estos vínculos ya que perturban con el propósito de que el personaje femenino pueda incorporarse o retornar a su lugar apropiado y responder a su deber-ser de mujer. Por el contrario, en esta trilogía sí podemos vislumbrar algunos de estos lazos.

| Las audiencias frente a Catita

A pesar de que profundizar en la esfera de la recepción excede el alcance de este artículo, consideramos importante relevar someramente las investigaciones realizadas al respecto y que conjeturan lo que los públicos podían percibir sobre la representación de Catita en la pantalla grande. Por un lado, es clave considerar el análisis desde una perspectiva de clase para poder vincularlo con el contexto histórico y, por otra, inferir qué podía resonar en las mujeres espectadoras de las películas de Catita.

La relación de Catita con los públicos es especialmente destacable cuando en la trilogía de films ella intenta mantener conversaciones con personas de elite. En vez de estar callada, Catita monopoliza la conversación, hablando con lo que ella piensa que es un tono de voz sofisticado y opinando libremente sobre temáticas que ignora, revelándose a sí misma como un fraude con sus palabras y su voz. A pesar de la empatía que suscita en el público, éste se encuentra en un limbo: avergonzado por la ignorancia de Catita, pero también enfrentado al esnobismo de los sectores acomodados que figuraban con ella (Ehrick, 2015). Es decir, las interpretaciones de Marshall estaban abiertas a una serie de lecturas distintas. Su humor podía ser apreciado como una caricatura esnob de las masas incultas, aunque también ofrecía un populismo antielitista. Según Karush, "el indiscutido orgullo de clase de Catita y su rechazo de las preferencias y de los juicios de la elite pueden haber tenido un impacto que Marshall misma no buscaba intencionalmente" (2013: 165). Por lo tanto, aunque Catita ridiculizaba

un tipo social específico, su popularidad entre las clases bajas indica que el público se identificaba con su orgullo de clase (Tossounian, 2021).

Es evidente que la ignorancia deliberada de las reglas y cánones sociales de Catita en el guión podían ser leídos de dos maneras, dependiendo de la perspectiva de la audiencia. Mientras que, por un lado, los sectores emergentes medios y los sectores hegemónicos podían verlo como prueba de la incapacidad por parte de aquellos como Catita en participar de una sociedad civilizada, otros podían inclinarse a leerlo como una dosis saludable de anarquía y resistencia a las estructuras de autoridad (Ehrick, 2015). La diferencia, aquí, está entre acompañar la perspectiva del personaje o la de la película. Los espectadores podían identificarse con un nivel, con otro, o bien comprender ambos y reírse de la contradicción, en tanto se trata de un film, una ficción. Por un lado, la ignorancia e incumplimiento del decoro y de las reglas, la hacían a Catita inadecuada para una sociedad ordenada y decente, y, por otra parte, su independencia y su igualitarismo la hacían la esencia de una nación en proceso de cambio. Como señala Ezequiel Adamovsky, "la carcajada que Catita provocaba en el público era tanto un castigo dirigido a los de clase inferior que pretendían 'figurar', como una risa liberadora para aquellos espectadores de clase baja que se veían reflejados" (2009: 105).

Según Ehrick, un personaje como el de Catita es emblemático de las luchas en Argentina por definir su identidad nacional en la década de 1930. Esto lo vinculamos con las problemáticas de los inmigrantes de adaptarse a los nuevos ambientes, como así también con el mito y a veces realidad de la movilidad social confrontado a las realidades jerárquicas y de privilegio. Por lo tanto, en las comedias de Marshall se ejemplifican, por un lado, las tensiones inherentes de la movilidad ascendente de la ciudad, y por el otro, los conflictos de clase y étnicos (Karush, 2013). El humor de Catita, en definitiva, era una manera incipiente para negociar con las tensiones de clase en una sociedad convulsionada y que se transformaba aceleradamente. A su vez, esta trilogía de films cristaliza una problemática que atraviesa a los distintos sectores sociales tales como el divorcio, y finaliza con la luna de miel, una representación burguesa de la felicidad matrimonial. Sin embargo, será en la época del peronismo en que emerja una apropiación social de la luna de miel por parte de los sectores populares.¹⁷

Por otra parte, Mazzaferro reconoce que Marshall supo cooptar el lenguaje y la idiosincrasia de los recientemente incorporados a la sociedad porteña, quienes se sintieron representados en su transitoriedad social. Catita fue justamente creada a partir de la observación del mundo social que Nini habitaba, especialmente de las clases populares, sosteniendo su humor sobre los errores del lenguaje y el timbre vocal de los sectores inmigrantes. En este sentido, las audiencias reconocieron en ese personaje formas y movimientos que les eran familiares: Catita caminaba levantando la barbilla, cruzando un pie sobre el otro, no sabía distinguir entre el buen y el mal gusto y, particularmente, contestaba. Desde una perspectiva histórica más amplia, Andrés Insaurralde (1994) señala que Romero mismo consideró a Catita Pizzafrola como la expresión de una clase en ascenso, que iba tomando conciencia de sí misma, dueña de lenguaje y códigos propios con tanto sentido de pertenencia y orgullo como las otras.

¹⁷ Esto es evidente en el "docudrama" *Turismo social* (1953) protagonizado por Juan Carlos Thorry y Ana Gade que produce el Estado peronista. Este cortometraje de estilo comedia trata sobre una pareja de recién casados que pregunta en una agencia de viajes sobre posibles destinos turísticos del país que ellos puedan disfrutar. Para más información véase Clara Kriger (2009).

Al mismo tiempo, es de suma importancia remarcar que las audiencias no sólo se dividían por clase social, sino además por género, ya que eran las mujeres trabajadoras quienes más apreciaban la caracterización de Niní Marshall como chica irreverente. No obstante, el mensaje del personaje es polivalente y su recepción fue también múltiple y variada de acuerdo con la experiencia que portaba para sí cada espectadora (Moglia, 2013). Como sugiere Tossounian, es posible que las jóvenes trabajadoras se hayan sentido orgullosas de ver sus estilos originales en la pantalla grande, reconociendo a través de Catita la centralidad de la moda y el consumo para la construcción de su identidad moderna, en un período en que se disputaba por el sentido de esa modernidad. A su vez, la discusión sobre el lugar de la mujer estaba en boga para la época en que se estrenaron estos films, durante años previos al peronismo, y las mujeres ya se encontraban demandando reformas estructurales y políticas de las que habían estado mayoritariamente excluidas.

En este sentido, la actuación de Catita también aludía a los puntos de fricción y de ruptura sobre las relaciones de género en la Argentina de los años treinta y cuarenta. Hasta cierto punto, podemos decir que el personaje de Niní brindaba una voz a las luchas y demandas de las mujeres que exigían una expansión de su presencia en la esfera pública, al igual que estaban realizando sus homólogas a nivel mundial. Es posible inferir que las mujeres en el cine seguramente sintieron placer al escuchar el orgullo de Catita ante el personaje masculino condescendiente, contestándole de maneras que ellas mismas eran incapaces en sus propias vidas. A pesar de ser objeto de risa y de ridículo, Catita podía colectivamente articular demandas femeninas en la creciente industria del cine. Asimismo, esto podemos vincularlo con cómo los gobiernos peronistas continuaron con la tendencia de recrear la dinámica de género en la cultura popular en torno a las jóvenes trabajadoras modernas, que en los años veinte y treinta habían sido retratadas como mujeres independientes (Tossounian, 2021).

| Conclusiones

Si bien intentamos esbozar cómo el público femenino pudo haber sido interpelado con el personaje de Catita, nos preguntamos también por el mensaje de los films para las mujeres. En este sentido, retomamos el planteo de Linda Williams (1988)¹⁸ al intentar comprender qué nos dice esta trilogía de películas sobre los roles de las mujeres y cánones de género de la Argentina de las décadas de 1930 y 1940. Es cierto que en la filmografía prevalecen los ideales de que la realización femenina estaba en el matrimonio, la domesticidad y la maternidad, y que esas serían las opciones sugeridas por estos relatos. No obstante, si bien predominaba en la estrella cómica y en las narrativas los desenlaces conservadores, podemos observar de modo incipiente a partir de Catita la propuesta de solidaridad femenina y de desafiar a los personajes masculinos, a diferencia de los destinos más trágicos que podían tener las mujeres previamente tanto en las letras de tango (Armus, 2005) como en el discurso fílmico (Manetti, 2000). Por lo tanto, en estos tres films podemos observar la tendencia de la comedia melodramática de la época que es la de una desobediencia acotada, que inclina la balanza en algunos

¹⁸ La autora analiza la película *Mildred Pierce* (Estados Unidos, 1945), la cual generó un gran debate en los años setenta. Williams comprende que el film es exitoso en demostrar la redistribución de los roles sexuales en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a pesar de que no se hace alusión a esta coyuntura histórica. No obstante, argumenta que el final de *Mildred Pierce* simboliza la ideología del gobierno estadounidense en cuanto al estatuto de las mujeres, quienes deben abandonar los espacios públicos conquistados y regresar a sus hogares para hacer lugar a los hombres que retornan de la guerra.

aspectos a favor de un orden distinto. Este cine representa lo heterogéneo y el conflicto, pero como un desorden temporario posible de enmendar (Moglia, 2013).

A modo de epílogo, cabe mencionar lo que ocurre con el personaje de Catita en los años posteriores a estos films. Es relevante la siguiente cuestión: ¿qué sucedió con ese feminismo que quizás Niní Marshall no deseaba explícitamente practicar o promover, pero de la cual podemos realizar una lectura a contrapelo? El golpe militar de 1943 dado por el Grupo de Oficiales Unidos (GOU) prohibió al personaje de Catita, bajo el pretexto de la "depuración del castellano que tergiversaba el correcto idioma e influía en el pueblo que no tiene capacidad de discernir" (Mazzaferro, 2018: 67). Esto, en efecto, da cuenta del modo en que Niní supo conectarse y sacar provecho de las formas específicas de la cultura de las clases populares. Marshall se vio forzada a rescindir sus contratos radiofónicos, mientras que en el cine debió interpretar a otros personajes y abandonar los más exitosos. En su autobiografía, la actriz remarca su furia frente a esto, señalando que no consideraba correctas las censuras del gobierno, pero que ella se desentendía de la política. En palabras de Niní, en 1950 hizo un "autoexilio voluntario" del país y viajó a México tras conseguir un contrato laboral (Marshall y D'Anna, 1985). Podemos pensar que, ante la incomodidad con el peronismo de Marshall y la expansión de mercados cinematográficos en México y España, incidieron en la decisión por abandonar Argentina.

Como la describió una vez un crítico a Niní como "Chaplin con faldas" (Ehrick, 2015), para una mujer que vivió en un período en que el humor, que debe ser irreverente e impulsivo, era tan opuesto al mandato femenino, Niní actuó, habló e hizo reír. Experimentó con y mediante el lenguaje, y esto nos permite afirmar que de esta manera ella desafió —de forma sutil y quizás a veces no tan sutil— los cánones de género normativos y la sociedad en transformación en una coyuntura pendular que se dirigía hacia futuros cambios.

| Bibliografía

- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Planeta.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Amado, A. (2000). La teoría del cine y el marco de la historia. Entrevista a Laura Mulvey. *Entrepasados, Revista de Historia*, 18/19, 173-182.
- Armus, D. (2005). El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940. *Salud Colectiva*, 1(1), 79-96.
- Barrancos, D. (2019). Fantasías sexuales en el debate parlamentario sobre el divorcio (1932). En A. L. Martín, A. Valobra, y M. F. Pampín (eds.), *Devenir feminista: una trayectoria político-intelectual: antología esencial* (pp. 333-354). CLACSO.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Colaizzi, G. (2007). Introducción. En *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (pp. 9-20). Biblioteca Nueva.

- Conde, M. (2009). *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955* (Tesis de Doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra.
- De Lauretis, T. (1996) [1987]. La tecnología del género. *Mora*, 2, 6-34.
- Di Núbila, D. (1998). *La época de oro: historia del cine argentino*. Volumen I. Ediciones del Jilguero.
- Diz, T. (2016). El derrotero femenino y la salida revolucionaria en ¡Quiero trabajo! (1933) de María Luisa Carnelli. *Nomadías*, 20, 249-271.
- Ehrick, C. (2015). Chaplin in Skirts? Niní Marshall. En *Radio and the Gendered Soundscape. Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930-1950* (pp. 136-168). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gil Mariño, C. (2015). Detrás de la cámara. Convergencia de medios y estrategias comerciales de la industria del cine argentino. En *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (pp. 33-69). Buenos Aires: Teseo.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En R. Samuel (Ed.), *Historia Popular y teoría socialista* (pp. 93-112). Barcelona: Crítica.
- Insaurrealde, A. (1994). *Manuel Romero*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kaplan, A. E. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2013). *Hacia un cine de clase media: contexto de surgimiento y consolidación de la comedia sofisticada en el cine argentino*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2017). *Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000*. Miguel Hernández Communication Journal, 8, 19-50.
- Kriger, C. (2009). *Películas de propaganda estatal*. En *Cine y Peronismo. El estado en escena* (pp. 57-133). Siglo XXI.
- Kriger, C., Mollica, C., Duschkin, N. y Pieniazek, D. (2018). *Una aproximación a la conformación de los públicos en los comienzos del cine sonoro argentino*. En C. Kriger (Comp.), *Imágenes y públicos de cine argentino clásico* (pp. 191-217). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Laguarda, P. (2006). *Cine y estudios de género: imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico*. *La aljaba*, 10, 141-156.
- Lobato, M. Z. (2007). *Representaciones del trabajo femenino*. En *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)* (pp. 283-320). Edhasa.
- Manetti, R. (2000). *El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos*. En C. España (Dir.), *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. II (pp. 188-269). Fondo Nacional de las Artes.
- Manzano, V. (2001). *Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942*. *Revista de estudios de género: La Ventana*, 2(14), 267-289.
- Marshall, N. y D'Anna, D. S. (1985). *Mis memorias*. Moreno.

- Mazzaferro, A. (2018). *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Moglia, M. (2013). Niní Marshall, una trabajadora de comedia. Una lectura sobre las posibilidades de la transgresión cómica. *Papeles de Trabajo*, 7(12), 272-290.
- Morales, I. (2021). El futuro está en la comedia romántica de Hollywood: las chicas modernas de Manuel Romero. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 53, 49-76.
- Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. Documentos de trabajo vol. 1, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV y Minneapolis, University of Minnesota.
- Portantiero, J. C. (1987). Transformación social y crisis de la política. Suplemento "La Argentina de los años 30. Momentos y figuras de la crisis", *La Ciudad Futura. Revista de Cultura Socialista*, 4, 14-15.
- Rey, A. L. (2021). Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 7, 40-70.
- Rowe, K. (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. University of Texas Press.
- Tossounian, C. (2021). *La Joven Moderna en la Argentina de entreguerras*. Proediciones.
- Turner, V. (1969). *Liminality and Communitas. En The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (pp. 94-113). Aldine Publishing.
- Williams, L. (1988). Feminist Film Theory: Mildred Pierce and the Second World War. En D. Pribram (Ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television* (pp. 12-30). Verso.

| Filmografía

- *Casamiento en Buenos Aires* (Argentina, 1940)
- *Divorcio en Montevideo* (Argentina, 1939)
- *Luna de miel en Río* (Argentina, 1940)