

**La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez***

por María José Punte\*

**Resumen:** Las dos películas de Lucía Puenzo *XXY* y *El niño pez* ponen el foco en lo que Teresa De Lauretis define como “figuras de resistencia”. Ofrecen de esa manera una mirada alternativa a las representaciones de la mujer estereotipadas desde el cine. La pregunta planteada por una teoría crítica feminista sigue siendo la manera en que se articulan significación y deseo para los espectadores. En este trabajo la idea es concentrarse en *El niño pez* con el fin de analizar, siguiendo las premisas de De Lauretis, lo que ocurre cuando la mujer es espejo de la mujer. En su ensayo *Alicia doesn't*, esta teórica propone la figura de Alicia imaginada por Lewis Carroll, como paradigma de cuestionamiento. Se puede ver en el personaje de Lala una forma de “Alicia”, que al tener que atravesar el espejo, se encuentra con la Guayi, lo que provoca el trastorno de su universo. La Guayi, por su parte, en su condición de cautiva, encarna la representación de la mujer silenciada por el sistema patriarcal a partir de una triple subalternidad (género, etnia y clase), para quien sólo queda el canto como una forma de expresión codificable.

**Palabras clave:** cine argentino, feminismo, teoría *queer*, Lucía Puenzo, deseo lesbiano.

**Abstract:** Lucia Puenzo's films, *XXY* and *The Fish Child* illustrate Teresa De Lauretis' definition of “figures of resistance” insofar as they offer alternatives to stereotypical representations of women in film. Feminist criticism questions the effect of the articulation between signification and desire on spectatorship. This paper focuses on *The Fish Child*, following De Lauretis's premises, on the consequences of having a woman become the mirror of other women. In her essay *Alicia doesn't*, De Lauretis posits that the figure of *Alice in Wonderland* is a non-conformist subject's paradigm. In Puenzo's film, young upper-class Lala acts like Alice, by having to go through the mirror in order to meet her counterpart, the family's maid Guayi, a girl from an opposite social class. On the other hand, captive Guayi embodies the representation of women silenced by the patriarchal system, for whom the voice remains the only possible form of expression. This “crossing” between them disrupts their universe forever. Conversely, as a captive Guayi, she embodies the representation of women silenced by patriarchy through a triple subalternity (gender, ethnicity, class) in which singing remains the only codifiable form of expression.

**Keywords:** Argentinian Cinema, feminism, queer theory, Lucía Puenzo, lesbian desire.

**La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez***



La aproximación crítica al segundo largometraje dirigido por la realizadora Lucía Puenzo, *El niño pez* (2009), plantea algunas dificultades para una teoría feminista, aunque se presta con cierta evidencia a un abordaje desde la teoría *queer*. Esta contradicción se debe en primer lugar a que parecería haber un desencuentro entre las propuestas de un cine feminista y un tipo de producción más cercano a los parámetros de la industria cinematográfica clásica, como el que caracteriza en gran medida a esta película (Kuhn, 1994). No es difícil para el espectador reconocer ciertos géneros fílmicos, recreados en una trama que no desdeña lo narrativo. *El niño pez* va desplegando de manera sucesiva una historia de suspenso que gira alrededor de un crimen, un melodrama clásico acerca de una familia disfuncional, una historia de un amor que contraría los parámetros aceptados socialmente. Hay citas al género del *road movie* o al tópico del viaje, a las películas de cárcel, y a las del policía malo (o la corrupción de las instituciones) que en última instancia remiten al *film noir*. Por

otro lado, una perspectiva *queer* encuentra una posible entrada en la temática tratada por el film, el romance entre dos jóvenes mujeres, ejemplo de amor “imposible” no sólo por cuestiones de género sexual, sino también de clase. En cuanto a la contradicción mencionada antes, no se debe tanto al hecho de encontrarnos frente a dos epistemologías distanciadas entre sí. Sucede que constituyen dos espacios que no siempre son llevados a un diálogo. Una teórica que viene haciendo un esfuerzo en dirección a establecer parámetros de coincidencia es Teresa de Lauretis, quien como veremos, propugna desde hace dos décadas una epistemología feminista que logre superar la cuestión de la diferencia. Y que lo hace desde un posicionamiento *queer*. Una parte importante de la reflexión que despliega con ese objetivo va a estar centrada en la figura de la lesbiana, a quien ve como el paradigma de lo que ella denomina una “subjetividad excéntrica” (De Lauretis, 2007: 73). La lesbiana desestabiliza desde varios puntos de vista las nociones aceptadas por un tipo de pensamiento que tiende a asumir como base evidente la heterosexualidad, marcas que se ven en todo el sistema de las representaciones, empezando por el lenguaje. De Lauretis se pregunta por el deseo lesbiano, en la medida en que éste pone en vilo al sistema falocéntrico. ¿Qué pasa cuando la mujer desea lo mismo que el hombre? Y eso que desea no es el falo. Se hace necesario replantear nociones como la castración y el fetichismo, que habían sido argumentos centrales en las críticas al aparato cinemático lanzadas por las feministas, desde Laura Mulvey en adelante. Pone en evidencia también las limitaciones del relato edípico a la hora de inteligir subjetividades que pugnan por salirse de la díada sexual y de encontrar cabida en un sistema de representaciones que dé cuenta de una forma alternativa de deseo. Vamos a ver entonces qué es lo que plantea *El niño pez*, que pueda ofrecer material para la intelección de una subjetividad no sujeta al patriarcado o al pensamiento “*straight*”.

Lucía Puenzo ya exhibe una obra ciertamente notable. Además de las dos películas que dirigió, *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009), es autora de varias novelas: *El niño pez* (2004), *Nueve minutos* (2005), *La maldición de Jacinta*

*Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2010), *Wakolda* (2011). Oscila, por lo tanto, entre estos dos sistemas, el visual y el literario, lo que deja evidentes marcas en ambos. Sus novelas tienen un cierto carácter cinematográfico. Al mismo tiempo, sus películas no carecen de una gran cuota de literariedad. Todas tienen en común algunas temáticas que son recurrentes. Hay un fuerte cuestionamiento a la familia moderna como institución, lo que se acompaña con un destronamiento de la figura paterna. El parricidio, que llega a ser literal en *El niño pez*, atraviesa todos sus relatos de alguna u otra manera. Todos cuestionan la autoridad paterna, sea a partir de un padre débil (*La maldición...*, *Nueve minutos*), sea por un exceso de padre (*La furia...*). Las madres no quedan mejor paradas. Muy por el contrario, van desde la madre pesadillesca de *La maldición...*, una especie de “mantis” devoradora, hasta las madres también ausentes de *El niño pez*, *Nueve minutos* o *La furia de la langosta*. La familia supuestamente idílica de *Wakolda* se revela como la contra-cara siniestra de lo cotidiano, la representación de lo *Unheimlich* que tiende a esconder tras lo familiar, un costado ominoso.

La temática del parricidio ya ha sido analizada por Traci Robert-Camps, desde aspectos ligados a una larga tradición mítica, mediante la figura de Saturno. Esta autora sostiene que lo que se estaría aludiendo en la obra de Puenzo es a la necesidad de revelarse contra el padre, en vistas a la adquisición de una identidad propia. Los “hijos de Saturno”, como ella los bautiza, son estos personajes jóvenes que pueblan los textos de Puenzo, cuyas historias no son otra cosa que búsquedas de diferenciación con respecto a las figuras parentales. Una mirada desde una perspectiva teórica de género permite apreciar otras complejidades. No es una mera ruptura de lo institucional, aunque eso es lo primero que salta a la vista. Lucía Puenzo pertenece a una generación de realizadoras mujeres que forman una parte importante del así llamado Nuevo Cine Argentino, cuyos trabajos parecen dar una vuelta de tuerca a los planteos feministas de antecesoras fundamentales

del tipo de María Luisa Bemberg<sup>1</sup>. Sus búsquedas tanto formales como discursivas son novedosas en la medida en que van más allá del trabajo con los estereotipos. Como hace notar Mónica Acosta, apuntan a una diferencia que no intenta definirse, que no se opone a ningún otro discurso.

En lo que se refiere a la representación de lo lesbiano en el cine, el análisis panorámico del tópico en la filmografía argentina que realizan Natalia Taccetta y Fernando Martín Peña da una pauta de hasta qué punto estuvo ligada en la percepción generalizada con la transgresión, con las nociones de riesgo en potencia, de peligrosidad. Como tema, tendió a ser invisibilizado. Pero cuando se introducen personajes lesbianos en el cine clásico, el escenario casi obligado es la cárcel de mujeres (Taccetta/Peña 2008: 116), lo que pone en evidencia según estos autores hasta qué punto lo figurado se convierte en sentido literal. Cuando no tienen lugar en la cárcel, las representaciones de lesbianas no dejan de ser negativas, ligadas a la delincuencia y la marginalidad. Estos aspectos aparecen aludidos en *El niño pez*<sup>2</sup>. La pregunta es si porque forman parte de un repertorio del cual no es posible salir, o en tanto que citación de estereotipos exacerbados en vistas a demostrar su vacuidad. Acosta interpreta como positiva la posibilidad que tiene el personaje de Lala de atravesar los límites de la ley, y de experimentar el mundo de la delincuencia desde el goce. Está diciendo algo de un cierto corrimiento de la norma, el hecho de que estas mujeres terribles no sean castigadas al final de su aventura, como era la regla en el cine hasta bien entrados los años setenta. Un ejemplo no tan lejano de este principio narrativo sería la película *Thelma & Louise* (1991) de Ridley Scott, que en varios aspectos parece ser evocada en el film de Puenzo. Aparecen un asesinato como desencadenante de la acción, la consiguiente fuga, la justificación de una

---

<sup>1</sup> Foster considera a Bemberg como la madre fundadora de un verdadero feminismo y como una autora realmente *queer* en América Latina (Foster, 2003: xviii). Para reforzar su argumento dedica un análisis a su último film, *De eso no se habla* (1993), que si bien no trata sobre algún tema vinculado con el homoerotismo, puede ser leído según este autor como una alegoría de lo *queer* por la manera en que allí se deconstruye la norma del heterosexismo patriarcal, así como por su tratamiento de la diferencia (Foster, 2003: 1-18).

<sup>2</sup> Resulta un tanto grotesca la figura de la guardiana de la cárcel, presente en dos momentos, y que responde a uno de estos estereotipos sobre la lesbiana que mencionan Taccetta y Peña.

violencia ejercida contra la agresión masculina. La diferencia que plantea un cine realizado en Argentina, tiene que ver antes que nada con la circunstancia de que el crimen suele ser utilizado como una forma de herramienta crítica contra un Estado criminal así como contra la injusticia económica. Esta reflexión que hace Joanna Page al analizar el uso del cine de género en la Argentina (Page, 2009: 81)<sup>3</sup>, bien puede aplicarse a la manera en que el film de Puenzo fagocita varios géneros y los entrelaza en una trama que tiende a alejarse de los verosímiles conocidos.

### **En el nombre del Padre (muerto): Lala**

“What happens, I will ask, when woman serves as the looking-glass held up to women? Or further, with another metaphor, when women look into Perseus's shield while Medusa is being slain?”

Teresa De Lauretis, *Alicia doesn't*

El personaje de Lala es el que centraliza en gran medida el punto de vista del texto. Se puede decir que ella es la protagonista y quien organiza el relato a partir de la disposición de los hechos narrados. En la novela, el narrador es el perro Serafín. Pero esta decisión narrativa no fue trasladada a la película<sup>4</sup>. El espectador accede a gran parte de la información a partir de la construcción de

---

<sup>3</sup> Page, tomando como punto de partida una idea de Josefina Ludmer, se servirá del crimen para leer la articulación entre los intereses económicos nacionales e internacionales, e imaginar la relación entre el individuo y el Estado capitalista en un mundo globalizado. Las películas que analiza pertenecen a géneros reconocidos como el thriller, el western y el *film noir*. Algunas de ellas son *Caballos salvajes* (1995, Marcelo Piñeyro), *Cien años de perdón* (2000, José Glusman), *Nueve Reinas* (2000, Fabián Bielinsky) y *Un oso rojo* (2001, Adrián Caetano). Todos tienen como tema la cuestión del “crimen justo”, que se justifica porque el Estado o el Sistema son aún más criminales que los individuos.

<sup>4</sup> En lo concerniente al perro, el artículo de M. Frohlich da una interpretación que explicaría la centralidad de su rol tanto en la novela como en el film. Frohlich se concentra en el discurso sobre la naturaleza imbricado en las dos películas de Puenzo. La figura del animal sirve en este caso para unir a la joven pareja y simbolizar su relación (Frohlich, 2011: 168). El perro funciona como corporización metafórica del “niño”, ya que ambas comparten su crianza en una nueva forma de familia *queer* (169). De ahí la significación del nombre Serafín, que remite a la figura del niño pez, representado como un pequeño ángel. Se superponen tanto el perro, que sirve de lazo entre Lala y Ailín, con el niño pez, una criatura “liminal” (169). Aprovecho para consignar aquí mi agradecimiento a Carolina Rocha que me hizo llegar este artículo.

la mirada de Lala. La trama no es lineal, sino que muestra avances y retrocesos, así como ciertas interrupciones de carácter onírico o fantástico, lo que se muestra bajo la Leyenda del Niño Pez. Algunos de los elementos que sirven a la construcción de este personaje son recurrentes en la obra de Puenzo. La rebelión contra el padre poderoso, la incomodidad frente a la clase social de proveniencia y el rechazo de un estilo de vida burgués, ya aparecían en *Twiggy (La maldición de Jacinta Pichimahuida)* o en *Uma (Nueve minutos)*. Pero ninguna de estas dos alcanza el protagonismo y la virulencia de Lala.



En otra oportunidad habíamos trabajado la cuestión desde un paradigma que ofrecía la teórica Judith Butler, el de la figura mítica de Antígona. Planteábamos la pertenencia de Lala a una genealogía que se veía desfilarse en el cine argentino reciente, al que denominábamos “hereder@s de Antígona” (Punte 2011a). Butler le dedica un ensayo a esta heroína de la tradición griega clásica, para trabajar el tema de la contingencia de la Ley, su carácter de performativo. El personaje de la hija de Edipo representa para Butler la

aberración puesta en el corazón mismo de la norma, lo cual pone en evidencia la posibilidad de su permanente corrimiento. Así como el cuestionamiento de las estructuras parentales que aceptamos como naturalizadas. En varios sentidos, Lala aparece configurada como Antígona, esa mujer a la que Butler define como “desafiante, masculina y verbal” (Butler 2001, 24). No vamos a volver ahora sobre este argumento. La idea es encararla desde otra metáfora, esta vez la que propone la teórica Teresa De Lauretis, a partir de la figura de Alicia y el espejo. En la introducción de su libro *Alicia doesn't*, De Lauretis reflexiona sobre la escena en la que Alicia atraviesa el espejo y se topa con Humpty Dumpty. Allí tiene lugar una conversación que gira sobre la construcción del sentido en el discurso. Concluye con una definición por parte del interlocutor de Alicia: la pregunta que hay que hacerse no es por el sentido en sí, sino por las estructuras de poder que lo sostienen. El personaje de Alicia, por su parte, se detiene en la cuestión de la polisemia, en la posibilidad que tiene el lenguaje de su apertura y dialogicidad (algo que desarrollaría luego Bajtin). Al atravesar el espejo, entra a un mundo signado por la asimetría, cuyas reglas arbitrarias operan para desplazar al sujeto de cualquier identificación de tipo natural. Para De Lauretis, este texto representa una parábola que ilumina la situación del feminismo crítico, un atolladero y una aventura a la vez, el cual se ha atrevido a confrontarse con el laberinto del lenguaje. En lo que respecta a la metáfora del espejo, De Lauretis desea ir más allá de los planteos hechos por la crítica cinematográfica feminista, que se había centrado en la representación de la mujer naturalizada por el aparato cinemático, lo que ella denominará como una de las “tecnologías del género”. La mujer (en abstracto), dice, había sido codificada como espejo del hombre, resultado de una dinámica de imposiciones y configuraciones arbitrarias, pero aceptadas como naturales. Qué pasa, se pregunta, cuando la mujer es un espejo sostenido frente a las mujeres (en concreto). ¿Es lo que ve una imagen horrible a punto de convertirse en piedra y morir, como en el mito de la Medusa? Vale la pena recordar aquí que la Medusa es un personaje de la mitología griega que servía a la vez como advertencia y como protección. Era

una de tres hermanas, las Gorgonas, que simbolizaban las fuerzas pervertidas de tres pulsiones: la sociabilidad, la sexualidad, la espiritualidad. Medusa remitía a esta última, en la medida en que apuntaba a un estancamiento vanidoso producido cuando el sujeto no lograba superar la inhibición de la culpa. Medusa representaba la imagen del sí mismo, petrificada por el horror (Chevalier 1982, 482). Freud, por su parte, retoma a la Medusa como símbolo del miedo a la castración y de la anulación de ese temor. Corroborar la paradoja de que la multiplicación de los símbolos del pene, en realidad es un significante de la castración (Freud, 1976: 270).

Alicia no se queda frente al espejo, sino que lo atraviesa. En cierto modo se parece a la manera en que Lala actúa en relación con la Guayi y con el entorno del cual ella misma emerge. Lala no permanece atrapada en el espejo, es decir en la imagen que le devuelven los distintos componentes de la sociedad que la rodea. Va deponiendo cada uno de esos elementos a partir de una dinámica de travestimiento. En ese sentido funciona el cambio de apariencias que se opera en este personaje, que va desde la adolescente con uniforme de escuela privada de la zona norte de Buenos Aires, con cabellos largos y aspecto frágil, hasta llegar a la versión andrógina del final. El corte de pelo implica un gesto más que evidente. Se lo menciona de manera explícita como una forma de atributo que sirve para “gustar”. El tópico de la mujer que para salir a enfrentarse con el mundo de lo público debe vestirse de varón, es de larga data, y ha tenido diferentes funciones en relación con la cuestión de la “mascarada”<sup>5</sup>. Pero en la película, más allá de la necesidad de cierta verosimilitud en cuanto a la trama policial, remarca la evolución interna del personaje.

---

<sup>5</sup> Patricia Montenegro, al analizar la presencia de las mujeres travestidas de hombres en el cine argentino, hace notar que funciona como un espacio de movilidad, mediante el cual se pone en marcha un mecanismo transgresor. Este mecanismo no sólo problematiza la masculinidad al desafiar lo que se considera legítimo en el hombre. Amenaza con desestabilizar las jerarquías del sistema de género que establece un orden en el que la mujer tiene un lugar subordinado (171). La mujer se viste de varón para lograr una forma de reconocimiento que en caso contrario le estaría negada, así como para mejorar su posición en la escala social o laboral.



En cuanto a su relación con la Guayi, el tema pasa por lo que plantea Teresa De Lauretis alrededor de la figura de la lesbiana. Lala es una mujer que pone su deseo en otra mujer. De ese modo, se desestabiliza el sistema de representaciones que sólo puede imaginarse un deseo heterosexual. De Lauretis retoma de Freud la noción de perversión, para hacer una lectura a contrapelo. La perversión, que literalmente quiere decir apartarse del camino, sería según Freud la desviación del instinto sexual de la senda que conduce al objeto reproductivo. En ese sistema, la perversión funcionaría como la verdadera naturaleza del instinto sexual. Por lo que no sería una desviación de la naturaleza, sino de la norma constituida socialmente. De Lauretis interpreta entonces que la perversión es otra senda que toma el instinto sexual en su catexis, más que una patología. Una teoría de la perversión podría servir para articular un modelo de “deseo perverso”, en donde signifique no-heterosexual o heterosexual no-normativo (De Lauretis, 2007: 86). Se suele identificar a la lesbiana como la que reacciona frente a la castración femenina con una identificación masculina. El problema de verlo así es que el deseo lesbiano se

vuelve imposible. Porque si lo que mueve a la lesbiana es la posesión del falo que no tiene, el deseo entre lesbianas quedaría situado del mismo lado del deseo. De Lauretis retoma una idea de Diane Hamer quien ve al deseo lesbiano como un rechazo de los significados anudados a la castración. Para Hamer, sugiere antes que nada una relación mucho más fluida y flexible con respecto a las posiciones alrededor de las cuales se organiza el deseo. De Lauretis opta por reapropiarse de la castración y del falo para la subjetividad lesbiana, pero en la perspectiva freudiana de la teoría negativa de la perversión. Si el proceso psíquico de repudio que despega el deseo del falo paterno en el fetichismo (que para Freud era una posibilidad no abierta para las mujeres) puede suceder en otros sujetos, y tiene efectos duraderos de validez formal en tanto que proceso psíquico, entonces ese “modelo formal de movilidad del deseo” que ella prefiere llamar “deseo perverso”, es aplicable a la sexualidad lesbiana (95). Lo que la lesbiana desea en otra mujer y en sí misma es el todo o una parte del cuerpo femenino, o algo metonímicamente relacionado con esto (pueden ser atributos físicos, intelectuales, emocionales). El objeto y significante del deseo son entidades de fantasía (gestos, actitudes, modos, estilo). De Lauretis, por último, habla de la herida narcisista como la versión femenina del miedo a la castración, la percepción de una imagen corporal inadecuada e incapaz de ser amada. Con lo que ella puede también repudiar la percepción de la falta y desplazar el investimento erótico de la madre y su propio cuerpo en otra dirección, en otra cosa (el fetiche). El fetiche toma el lugar del falo como significante del deseo.

El deseo perverso es post-edípico. Pone a la sexualidad más allá de los términos demarcados por el esquema familiar. En la película hay un trastocamiento de todos los roles familiares, que complejiza el sistema de relaciones entre los personajes. Se esgrimen los lazos filiales y fraternos como argumentos para justificar o no determinadas conductas, que al ser enunciados son puestos en cuestión por la diégesis misma. Lala y Ailín (la Guayi), a pesar de pertenecer a dos grupos sociales y étnicos diferentes, en donde uno tiene una clara posición de subordinación con respecto al otro, crecieron como

hermanas<sup>6</sup>. Esto aparece remarcado varias veces a través de fotos que las muestran en distintas etapas. Lo que introduce un rasgo incestuoso en la relación de ambas. Pero a la vez torna incestuoso el deseo que el padre, el juez Brönte, exhibe por Ailín. A su vez, Ailín es objeto del deseo incestuoso de su padre biológico, el actor de telenovelas Sócrates Espina, que la deja embarazada y declara haberse enamorado de ella. Es evidente que los lazos sanguíneos o parentales ya no funcionan como la barrera que establece el tabú y que sostiene según Judith Butler el esquema de la heterosexualidad.

El sistema de imágenes por el que se alude al movimiento a través del espejo, se construye mediante la Leyenda del Niño Pez, lo que da título a la obra. Lala vuelve efectivo ese atravesar el espejo al entrar en la laguna de Ypoá, en su viaje a Paraguay. La laguna es un espacio que adquiere un carácter mítico, porque se vuelve el centro del relato legendario. Pero también porque materializa la utopía de ambas jóvenes que desean establecerse en sus márgenes, construir una casa y obtener el final feliz que se menciona en la escena de cierre. El fondo de la laguna tiñe de irrealidad todo el relato, no sólo porque el espectador ve al niño pez que lo habita, sino porque vuelve a ser evocado una y otra vez como signo de la contaminación que la ficción produce sobre los hechos narrados. En realidad no sabemos si Lala soñó, si esos sueños pertenecen a Ailín, o hasta dónde llega la experiencia de ese espacio como material y no como pura producción del subconsciente. La decisión de abrir la película con escenas del fondo del lago y de ir entrelazando el relato con sus evocaciones<sup>7</sup>, confirma su funcionamiento como amalgama de esa configuración. Lala sigue las pistas en sentido inverso de la experiencia vivida por Ailín en su adolescencia. Hasta cierto punto, estas dos figuras se

---

<sup>6</sup> El sistema de negación y de invisibilización de la lesbiana, aparece bien representado en el personaje de la madre, que define la relación de Lala con Ailín como una amistad. “Yo sé que ustedes eran amigas”, le dice, para agregar a continuación que no por eso tiene que salir a defenderla, lo que da una pauta de su sentido de la moral: sólo le interesa cuidar las apariencias.

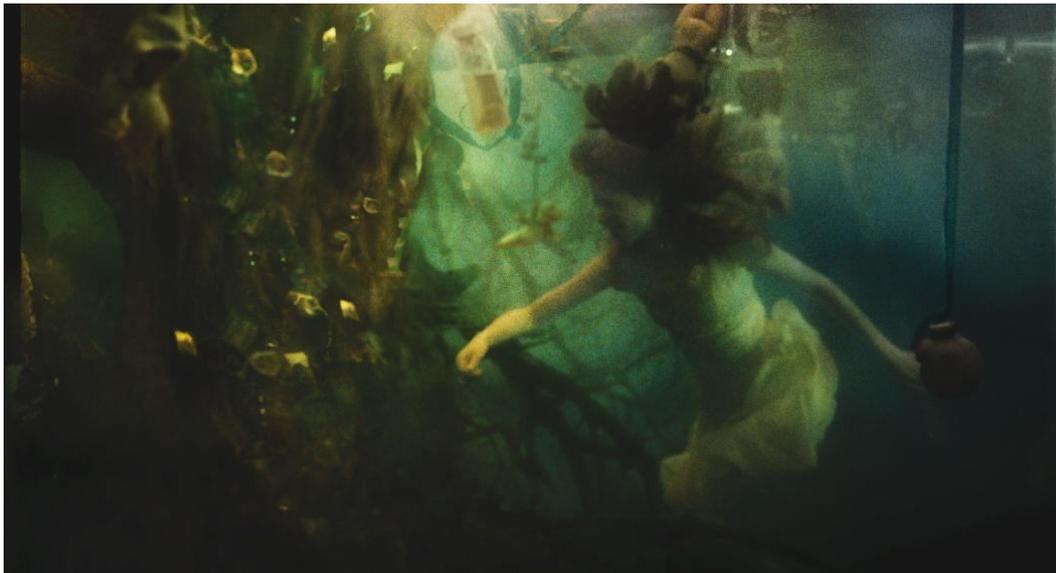
<sup>7</sup> Un recurso similar había sido utilizado en su película anterior, *XXY*, que también abría con escenas del fondo del mar. En este caso, su función era diferente, porque se trataba de colocar al personaje intersexual dentro de una red significativa que evocaba a los seres marinos y ctónicos. Véase Punte 2011b, [www.punte.org](http://www.punte.org).

encuentran precisamente en la laguna y se funden allí, un elemento resaltado en el vestido que lleva Lala y que es el mismo que tiene la representación adolescente de Ailín. La Guayi es ese Otro que Lala ve cuando se mira a sí misma en el espejo y que orienta su búsqueda tras una nueva forma de identificación.

## **El canto de la Sirena: La Guayi**

“Y el método habitual para hacer una idea deseable es inscribirla en cuerpos deseantes y deseados, cuerpos que intercambian los signos del deseo”

Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*



El personaje de Ailín, o La Guayi, funciona a la vez como cuerpo deseado y deseante. Aparece como objeto de deseo de numerosos personajes. Con la excepción de Lala, son todos masculinos: el juez Brönte, el comisario, el cuidador de perros (el Vasco), el guardia de seguridad. Los varones dan por sentado un derecho a poseer ese cuerpo, algo que Ailín parece acatar con una

cierta resignación<sup>8</sup>. Ella representa a la mujer sensual, desprejuiciada, femenina y bella. Por sobre todas las cosas, en su corporalidad se inscriben los significados que hablan de las jerarquías y sistemas establecidos por la sociedad patriarcal. En Ailín se cruza una doble subalternidad, ligada tanto a la clase como a la etnia, que es resultado de la historia americana<sup>9</sup>. El apelativo de “Guayi” indica su procedencia nacional, su carácter de extranjera con respecto a la Argentina, o de su posicionamiento en una zona fronteriza. A través de la segunda lengua que ella maneja, el guaraní, se refuerza su lugar de marginación. Esta situación encuentra una puesta en escena muy precisa en una escena clave de la película, en la cual se ven no sólo las relaciones sociales de dominación, sino también la construcción de un discurso justificatorio. El padre se encuentra reunido con sus dos hijos a la hora de la cena. Insiste en incluir a la Guayi, porque ella también “es parte de esta familia”. Surge la cuestión del deseo, entendido como la posibilidad de elegir. “¿Que es lo que querés... de la vida?”, le pregunta el juez a su joven empleada. El padre se comporta como si esto dependiera exclusivamente de la voluntad, como si no existieran factores o relaciones de fuerzas condicionantes de las decisiones individuales. Él cree estar dando una lección a la Guayi, cuando la insta a cantar, es decir, a seguir una vocación musical. Pero en esa enunciación devela los mecanismos del poder y la sujeción cuando corona el canto con una reflexión que sustrae el momento para ubicarlo dentro de un contexto de interpretación histórica. La frase del juez, que exaspera a sus dos hijos por razones diversas, es “Así los hechizaron a los españoles las guaraníes, cantándoles”. Con este comentario, se insta como dominador, al

---

<sup>8</sup> Es notable en ese sentido una escena inicial: Ailín duerme, boca abajo. La cama empieza a moverse. La cámara se aleja y se ve que alguien está teniendo sexo con ella aún dormida. Se trata del cuidador de perros, el Vasco, con quien Ailín tiene un lazo, por así decirlo, afectuoso.

<sup>9</sup> Este tema es retomado por Puenzo en su última novela, *Wakolda* (2011). De nuevo se muestra la relación entre dos sujetos, el “argentino” y el perteneciente a los pueblos originarios, que pone en vilo la noción de americanidad. Mediante un juego de simetrías, se trabaja alrededor de la asimetría existente entre ambos grupos, resultado de una historia violenta. Hay dos adolescentes, Lillith, la descendiente de alemanes, y Yanka, la descendiente de Mapuches. La simetría se replica en sus muñecas: Herlitzka, la europea, y Wakolda, la local. La novela plantea la posibilidad de un intercambio, signo de una deseada y utópica convivencia.

reconocerse como la contraparte “hechizada” de la historia, el sujeto varón, blanco. Pero además, exhibe con crudeza la construcción de un discurso que convierte a las víctimas en supuestos victimarios, con lo que se justifica el sometimiento.

Resulta significativo que el personaje de La Guayi se encuentre configurado a partir de la voz, de un país periférico con respecto a Buenos Aires (Paraguay), y de un espacio que además adquiere ciertas connotaciones míticas (la laguna de Ypoá). Esta serie semántica la vincula con la figura de las sirenas, personajes mitológicos mediante los que se tendió a identificar lo femenino con lo monstruoso. Las sirenas fueron siempre representadas como seres híbridos, ya sea ligados con los estratos subterráneos, o con el agua y los abismos. Más allá de sus numerosas transmutaciones, se puede decir que se las utilizó para simbolizar los aspectos engañosos y negativos del deseo y de las pasiones. En ese sentido, se las colocaba en oposición con los efectos ordenadores de la razón. Daniel Link rescata ciertas tradiciones que se refieren a algo todavía más inquietante, al hecho de que las sirenas, a diferencia de otros seres míticos, confrontan a sus oyentes con un saber en lo real, con un saber que implica más bien un “puro (des)conocimiento (de sí)” (Link 2009, 15). Los visitantes que se acercan a ellas se aproximan hacia “un goce que no sabe su nombre” (13). La sirena es, por eso, lo que Link codifica como uno de los “fantasmas” de la cultura, lo que materializa la potencia, en tanto que seducción de lo irrevocable (27). El canto de La Guayi sirve para desatar los vínculos familiares opresivos. Seduce por igual al padre y a la hija. En esa pulseada, ambos deberán lanzarse al vacío. El padre sólo puede hacerlo dentro de su sistema, con lo que no le quedan muchas opciones, más allá de la muerte<sup>10</sup>.

Ese llamado inquietante que materializa la voz femenina, puede ser analizado desde puntos de vista contrapuestos, porque además lleva en sí una doble valencia que permite lecturas discordantes. Michel Chion analiza la voz

---

<sup>10</sup> En la película es menos evidente que en la novela. Pero lo cierto es que el padre sabe que está a punto de tomar una leche envenenada. Ese dato se suma a que ya ha tenido intentos de suicidio anteriores.

en el cine y, en relación con la voz femenina, encuentra un paradigma que expresa en gran medida aquello que es inherente al aparato cinematográfico, algo que se da en el cine y sólo allí. Ese paradigma es lo que él denomina “la voz de la Madre”, y que remite al vínculo primero de la subjetividad, el de la “tela umbilical”. La voz de la Madre ha servido para trabajar los lazos familiares. Es ella la que los mantiene y sirve para que sean retomados. Pero a su vez, la noción misma de voz en tanto que ligada a lo femenino, remite a lo indeterminado, a ese umbral en donde se encuentre el límite con el no-límite (Chion 2004, 119). La voz trabaja en analogía con el agua, y replantea el significado de la pantalla como espacio circunscripto. Chion menciona al mito de las sirenas porque éstas son criaturas de los límites entre la tierra y el mar, lo sólido y lo informal. Por eso incitan a la confusión, de la tierra con el mar, de la palabra con la voz (120). La ambivalencia de ese vínculo, ha sido luego analizada en más detalle por Kaja Silverman, quien retoma la idea de Chion, pero pone el énfasis en la divergencia de ciertas fantasías generadas en el tropo de la voz materna. Si bien el envoltorio sonoro puede funcionar en una acepción positiva como espacio protector, también puede ser percibido desde la sensación de agobio y de opresión (Silverman 1988, 73). Actúa como un “espejo acústico” que despierta fantasías de castración y emerge como un síntoma de la paranoia masculina (80). La voz femenina, en este contexto, resulta una amenaza que se hace necesario desactivar. La voz materna representa también el espacio del caos originario, ligado al momento del pre-lenguaje, de una palabra que no ha sido articulada de acuerdo con el logos, luego introducido por el padre. Remite, por lo tanto, a una condición que es indeseable, identificada con la ausencia de sentido y la impotencia discursiva.

En Ailín el tema de la voz tiene que ver con la construcción de un rol activo a partir de la figura de la sirena. Mediante el canto, Ailín se posiciona como la seductora, es decir, la que invita al goce. A su vez, es la estrategia que tiene más a mano para articular algún tipo de discurso, consecuencia de su situación de subordinación. Y de saltar así las barreras impuestas por una cultura que confina al silencio a las mujeres. Teresa De Lauretis sigue una

genealogía de figuras femeninas, lo que ella denomina “figuras de resistencia”, en las que se enlazan una serie de contradicciones constitutivas de los sistemas de representación sobre las mujeres. Aparecen anudados entre sí una lista de opuestos complementarios tales como lenguaje y silencio, conocimiento y locura. Esto le recuerda a la Esfinge, otro ser mitológico cuya posición es fronteriza entre lo humano y lo no-humano, pero que además da pie a una fantasía que ubica en ella una fuente de poder a la que se hace necesario dominar (De Lauretis 2007, 240). El tipo de representaciones que ubica a la mujer en un espacio de tal naturaleza, es de claro origen masculino. Es lo que en el cine termina siendo codificado como la *femme fatale*, una figura de un poder asociado con la sexualidad en tanto que fuerza descontrolada, desafiante de la Ley y de las instituciones sociales (241). De Lauretis constata que en esa representación se inscribe también la figuración de la posibilidad del deseo, que si se liga al silencio, es en virtud de su propia opacidad. Brita Sjogren, quien se concentra en el uso de la voz femenina en *off*, opina que se hace necesario repensar el tema del deseo en la relación cinemática. (Sjogren 2006, 22) Para ella, el deseo es más representable mediante el sonido y la voz que a partir de la visión o la imagen. La voz en *off* femenina suele darse más como teniendo lugar en la imaginación o la memoria, como si viera desde una mirada (ciega) interior, una mirada que no puede ver. Esta utilización de la voz también es recurrente en *El niño pez*, como se comprueba en las escenas ligadas a la leyenda. La voz de Ailín, que está puesta para representar la diferencia, es la movilizadora inquietante del relato mediante su canto. Pero también hay una evolución en este personaje. Al final, ella logra articular discursivamente una parte crucial de su historia, que circula de manera fantasmática mediante la versión legendaria del niño que habita la laguna. A través de un acto de confesión, Ailín enuncia un crimen cometido, el filicidio, lo que la equipara con Lala.

### Para un nuevo set de fantasías colectivas

La película se plantea, con mayor vehemencia aún que *XXY*, como un texto consciente de su carácter de construido y artificial, algo que ya estaba presente en el primer largometraje de Puenzo. A través de la Leyenda del Niño Pez se reflexiona sobre el relato y la acción de narrar, en particular sobre aquello que funciona en el nivel de la cultura de masas o popular. Eso explica en gran medida la circulación de géneros cinematográficos reconocibles por el espectador, evocados o lisa y llanamente citados. El efecto de semejante hibridización pone en vilo el pacto de verosimilitud. Pero interpela a un espectador que ya tiene interiorizadas ciertas dinámicas inherentes al universo simbólico de nuestras actuales sociedades. Sostenemos gran parte de nuestras certezas en relatos, que tienden a naturalizarse y a escamotear su contingencia. Tal es por ejemplo, el caso del mito de Edipo y su estirpe maldita. Por eso en la película se lo está parodiando, al subrayarlo y subvertirlo. A través de la leyenda que tiene como base la muerte del bebé de Ailín, se expone la manera en que esos relatos emergen, proliferan, son manipulados. La proliferación adquiere una intensa materialidad en la imagen de los exvotos y ofrendas que los pobladores dejan frente a la casa de Ailín o en la misma laguna de Ypoá. Por otro lado, la historia de la adolescente abusada, embarazada y abandonada a su suerte, apunta a un referente muy concreto y cotidiano, que se pierde en el maremagnum de noticias, pero que cada tanto, como en el caso de Romina Tejerina<sup>11</sup>, sobresale y desnuda la precariedad de algunas vidas.

Los rasgos alegóricos de la película son evidentes. Mónica Acosta encuentra un relato de origen en la escena de la inmersión en la laguna, que se aplica no sólo a la protagonista. Para Acosta, este acto de renacimiento inaugura un nuevo orden en la búsqueda perceptiva tanto de la directora como

---

<sup>11</sup> Romina Tejerina es una joven argentina, nacida en 1983 en la provincia de Jujuy, que fue condenada en el año 2005 a cumplir catorce años de prisión por el asesinato de su hija recién nacida. Había quedado embarazada como consecuencia de una violación, que no denunció al haber sido amenazada de muerte por el violador, quien no recibió ninguna condena posterior.

de sus espectadores. El film cierra con la promesa que enuncian ambas jóvenes de seguir nadando “hasta el fondo”. Es decir, ofrece, como dice Acosta, un punto de partida para empezar a comprender los cambios producidos en nuestro cine y nuestra cultura a partir del encuentro con esa “Gran Otra”, encarnada en la figura de La Guayi. A esta lectura se puede sumar la que hace hincapié en una mirada *queer*. La puesta en escena de la asimetría que se produce como consecuencia de la conquista de América y que pervive, está resuelta a través de un doble corrimiento de la norma, en el sentido en que lo enuncia Judith Butler. No sólo porque plantea la posibilidad de intercambio y convivencia entre dos jóvenes colocadas en los puntos opuestos del espectro social, al igual que en la novela *Wakolda*. Hay una propuesta utópica de hacerlo posible mediante la subversión del sistema patriarcal. Con esto se da entonces una vuelta de tuerca, porque el deseo está codificado desde un deseo lesbiano. No sólo apunta contra la violencia del patriarcado que durante siglos expropió cuerpos junto con territorios. Más allá de las denuncias concretas que se ven en el film, como en el caso de la trata o de la criminalización de la pobreza, también se hace referencia a una violencia que actúa sobre las subjetividades. Teresa De Lauretis sostiene que la tarea de un cine de mujeres ya no es sólo intervenir o destruir una visión centrada en el varón, mediante la representación de los espacios en blanco o de aquello que ha sido reprimido. Se trata de producir otra visión, de construir otros objetos y sujetos de visión, y de formular las condiciones de representabilidad de otro sujeto social (De Lauretis 2007, 34). El resultado en este caso es ese “sujeto excéntrico”, no sujetado a la norma heterosexual, pero que además problematiza al colectivo de las “mujeres”. Es decir, a esa mujer que no pertenece a una versión ginocéntrica universalizada. El film cumple en cierto modo con la propuesta de Claire Johnston de no desdeñar para la consecución de estos fines al cine de entretenimiento (Johnston 2000, 32), lo cual implica una manera de convertir en públicas las fantasías privadas.

## Bibliografía

- Acosta, Mónica (2011), "La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino", *Imagofagia. Revista De la Asociación Argentina de Estudios y Cine y Audiovisual*, número 4 – Octubre 2011. Dossier: Memorias, Identidades y Cine, s.p..
- Butler, Judith (2001), *El grito de Antígona*, Traductora: Esther Oliver, Barcelona: El Roure.
- Chevalier, Jean; Gheerbrandt, Alain (1982), *Dictionnaire des Symboles*, Édition revue et augmentée, Paris: Robert Laffont.
- Chion, Michel (2004), *La voz en el cine*, Traductora: Maribel Villarino Rodríguez, Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (2007), *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Foster, David William (2003), *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*, Austin: University of Texas Press.
- Freud, Sigmund (1976), "La cabeza de Medusa", *Obras Completas*. Tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 270-271.
- Frohlich, Margaret (2011). "What of unnatural bodies? The discourse of nature in Lucía Puenzo's *XXY* and *El niño pez/The Fish Child*", *Studies in Hispanic Cinemas*, 8: 2, pp. 159-174.
- Johnston, Claire (2000), "Women's Cinema as Counter-Cinema", en Kaplan, Ann E. (editora), *Feminism & Film*, Oxford University Press, pp. 22-33.
- Kuhn, Annette (1994), *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, 2nd Edition, London/New York: Verso.
- Link, Daniel (2009), *Fantasmas: imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Montenegro, Patricia (2008), "Mujeres travestidas de varón, transgresión transitoria y la teoría de la contención", en Melo, Adrián (comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones Lea, pp. 171-191.
- Page, Joanna (2009), *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham and London: Duke University Press.
- Punte, María José (2011a), "Tras las huellas de Antígona: fantasía y mirada adolescente en el nuevo cine argentino", en Amícola, José (coord.), *Un corte de género: mito y fantasía*, Buenos Aires: Biblos, pp. 81-103.

Punte, María José (2011b), "Los monstruos vienen marchando: cuerpos que importan en el nuevo cine argentino", Ponencia leída en las *II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos*, Universidad Nacional de La Plata, septiembre 2011, [www.punte.org](http://www.punte.org).

Rancière, Jacques (2005), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Traductor: Carles Roche, Barcelona: Paidós.

Roberts-Camps, Traci (2009), "Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, número 43, Año XIV, Nov. 2009/Feb. 2010, s.p..

Silverman, Kaja (1988), *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Sjogren, Britta (2006), *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Taccetta, Natalia y Fernando Martín Peña (2008), "El amor de las muchachas", en Melo, Adrián (comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones Lea, pp. 115-132.

---

\* Licenciada en Letras por la UCA y doctora por la Universidad de Viena (Austria), es profesora adjunta en la cátedra de Literatura Argentina y titular del Seminario de Análisis del Discurso de la carrera de Letras en la UCA. Realiza investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la UBA. Su campo de trabajo actual abarca tanto a la literatura argentina contemporánea, como al nuevo cine argentino.