

La invención de lo real: animales y voces en la primera novela de Lucía Puenzo

Carina González*

University of Florida

Resumen

Este trabajo examina las desviaciones y derivaciones del realismo en *El niño pez* (2004) la primera novela de la escritora y cineasta argentina Lucía Puenzo. Con una fuerte apuesta narrativa basada en la incorporación de la oralidad de las lenguas indígenas, la novela propone una nueva subjetividad centrada en la recuperación de la naturaleza animal como forma de vida que se resiste a los mecanismos de control y como exceso capaz de desafiar los límites territoriales, morales y genéricos de la vida política.

Palabras clave

nuevos realismos - oralidad - políticas del animal - vida desnuda - guaraní

The Invention of the Real: Animals, Migrants, and Voices in Lucía Puenzo's First Novel

Abstract

This article examines the deviations and derivations of a new type of Realism in *The Fish Child* (2004) the first novel of Argentine writer and filmmaker Lucía Puenzo. Through an innovative

narrative based on the incorporation of the oral components of indigenous languages, the novel proposes a new subjectivity focused on the recuperation of the animal as a form of life that resists domination and as a form of excess capable to transgress the limits of genders, moral and cultural territories marked by the politics.

Keywords

new realism - oral communities - animal studies - bare life - guaraní.

Polémicas sobre el realismo

En las primeras décadas del nuevo siglo XXI, las discusiones genéricas en torno a la clasificación literaria parecen querer acomodarse luego del desajuste fragmentario de la postmodernidad. Me refiero al intento por volver a pensar las categorías tradicionales en las que los textos fueron entendidos después de que la mezcla con lo popular y los medios masivos quebrara las reglas clásicas de sistematización. De ahí la necesidad de pensar el realismo desde una dimensión que lo desproporciona, altera y transforma sin dejar de abandonarlo. Desde la concepción clásica que confía en el poder de la palabra para designar un referente (una especie de realismo directo entendido como mimesis de la vida cotidiana) hasta el dogmatismo genérico que reconoce en los procesos formales un determinado sistema de representación que excede la referencialidad, el realismo ha cambiado su apariencia pero no ha dejado de existir. Siempre en contraste con la realidad, y muchas veces confundido con ella, lo real también asume su relación con lo imaginario y lo simbólico, un rol que lo aparta del mundo objetivo y que, desde Lacan (*Seminario II* 2001), lo articula con la construcción de la subjetividad. A partir de esta impronta, el realismo se aparta del mundo científico u objetivo para trabajar más con la percepción de un sujeto atravesado por la ficción, por el deseo y por el mundo de los “otros”.

En la última narrativa argentina del siglo XX, Sandra Contreras (2005) deslinda un espacio propio para un nuevo tipo de realismo que no opera ya con los parámetros del realismo clásico definido por la representación (el lenguaje como transparencia, el sujeto como fuente del sentido y la realidad como un orden externo que el texto debe reflejar)¹ sino que

1 Los estudios del estructuralismo darán la base teórica para esta interpretación. *Mimesis* de Averbach y *S/Z, El grado cero de la escritura* de Barthes señalan los alcances y los límites de esta concepción que vincula al lenguaje con lo real a partir de la representación.

registra y explota el desencanto de la ilusión mimética a través de una escritura que enfrenta, niega o se burla de ese ingenuo paralelismo. De esta manera, el realismo oscila entre dos polos, uno que lo reorienta hacia la documentación etnográfica de lo popular recogiendo voces y espacios desestructurados; y otro que, inspirado en la narrativa de vanguardia, lo inscribe dentro de la escritura que se centra en el procedimiento, que rompe el verosímil y anula la transparencia del sentido con total impunidad.² Sin embargo, entre estas dos posturas que intentan rastrear los alcances del realismo en el mundo posmoderno hay cierta sensibilidad extraña que desarticula la representación pero, al mismo tiempo, esquiva el absurdo. A este ingenuo enrarecimiento pertenecen las novelas de Lucía Puenzo que se ejecutan siempre del lado de la sospecha, aquella que entiende y venera lo real como parte de una explicación necesariamente ajena a la norma, vulnerable al exceso y protagonizada por seres que siempre rondan lo disfuncional. Su obra es, ya de por sí, una exploración de terrenos en donde la narrativa se alimenta del cine, de la cultura popular, de los modelos receptivos de los medios, del lenguaje del comic y del melodrama.³ Como novelista, Puenzo se interesa por personajes des-integrales, seres en proceso de transformación que podrían reproducir los pasos de un nuevo *bildungroman* propio de las subjetividades fragmentarias de la postmodernidad. Si, como afirma Franco Moretti, el *bildungroman* es “la forma simbólica de la Modernidad” (15) porque se trata

2 En la primera acepción se ubicarían las novelas de Washington Cucurto o Sergio Bizzio mientras que en la segunda entrarían las fábulas de César Aira y las novelas delirantes de Alberto Laiseca.

3 Como novelista, Lucía Puenzo ha publicado *El niño pez* (2004), *Nueve minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2010) y *Wakolda* (2011). Pero también se ha abocado a la realización cinematográfica que cuenta entre sus obras dirigidas, *XXY* (2007), *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013)

de un individuo que debe aprender a conciliar el deseo singular con las reglas de la política para finalmente integrarse a la sociedad burguesa, el nuevo sujeto de la novela de crecimiento debe atravesar otro tipo de aprendizaje que, más bien, lo ubica en el desajuste y la “anormalidad”. *El niño pez* (2004) es una manifestación del individuo contra la sociedad, un sujeto desencajado que cuestiona doblemente las reglas; por un lado, actuando contra el poder desde el lugar de la mezcla y la indefinición, por otro, utilizando como estética un realismo que ya no pretende dar cuenta de lo total sino contaminarlo, volviendo a su raíz imaginaria y simbólica. Lala una joven atormentada por la inestabilidad del crecimiento, atraviesa las fastidiosas etapas que la introducen en el orden social de la Argentina del 2000. Una familia adinerada de la zona Norte integrada por el señor Brontë, escritor fracasado y político brillante con tendencias suicidas, su esposa que evade sus frustraciones en las prácticas del new age y un hermano acorazado en el consumo de drogas. En medio de esta realidad banal, Lala busca el afecto sincero; se enamora de la sirvienta paraguaya que, desde su mítico pueblo de Ypacaraí, recorre el camino de los secretos, el crimen y las revelaciones. Alrededor de esta trama van a circular dos tipos de realismos: el que denuncia la desintegración del sistema capitalista encarnado en la moral burguesa; y otro que transforma la escritura apropiándose de la oralidad, en principio, oponiendo el mundo mítico de las comunidades indígenas a la lógica del mercado y luego, contrastando esa oralidad primaria con la oralidad propia de los medios masivos, aquella que Walter Ong (1982) nombraba como una oralidad secundaria expuesta, en la novela, como un elemento externo que trastorna los modelos del realismo rompiendo la convenciones de los géneros.

La intención documentalista que alimenta cierta inquietud etnográfica hace que el realismo de *El niño Pez*

trabaje también con la acumulación de tipos (el político arruinado, el drogadicto marginal, la mujer burguesa traicionada, etc.) sujetos en donde se encarna la generalidad. Sin embargo, esta práctica sociológica, lejos de señalar la totalidad ofrece los simulacros del mundo posmoderno (la joven que deviene estrella de televisión, la niña burguesa transformada en heroína de película de acción, la sirvienta que encuentra al amor de su vida cruzando barreras sociales). En cierta medida, se trabaja sobre los estereotipos realistas pero, básicamente, con aquellos que están contruidos sobre los modelos mediáticos de referencialidad. De esta manera, los comportamientos estereotipados siguen las normas de lo popular mediatizado por la novela rosa, el policial, el melodrama y las series de acción. Este tipo de cliché no tiene la intención didáctica de señalar los males de la sociedad, aquello que podría regenerarla, sino la de proveer un soporte realista, adulterado ya por la instancia ficcional de lo mediático, sobre el que se imprimirá una nueva ruptura, el ingreso del mundo indígena, de la lengua oral y de la palabra animal. Este desvío, este repliegue de la oralidad, señala la cualidad que Puenzo agrega al realismo, aquella que lo “extraña” y transforma en un nuevo tipo de realismo siempre incompleto e incapaz de existir sin aquello que lo convulsiona.

Animales, monstruos y heroínas

El componente oral es el elemento central que desvía las normas del realismo. Mientras que muchos narradores contemporáneos desvirtúan el realismo clásico a través de un ralentamiento que tiene que ver con la detención en el lenguaje (el repliegue de la escritura sobre sí misma que podría vincular las narrativas de Juan José Saer y Sergio Chefejc), Puenzo acelera la trama, maneja la acción desde las conven-

ciones genéricas de los medios masivos e introduce el extrañamiento a partir de la oralidad. Pero también este realismo activado por los medios audiovisuales adopta una segunda mutación que tiene que ver con el ingreso de la vida animal. La relación con el mundo oral de las comunidades indígenas no viene sólo a través de la Guayí que habla guaraní sino que se adelanta a una relación más natural con el entorno, encarnada en personajes liminales, formas de vida que resisten el poder, y modalidades que habilitan otro tipo de saberes relacionados con el cuerpo, el habla y la comunidad.

Desde el comienzo, la novela implanta la oralidad en la voz del animal. Es aquí donde aparece la muesca, ese doble incómodo que desestabiliza la estructura de lo real y le impone una nueva prótesis que lo completa pero a la vez lo vuelve monstruoso. En el principio, Serafín habla y así impone un nuevo modo de contar la experiencia que devuelve la narración al universo de la fábula. Pero además, el perro inscribe la cualidad innovadora por donde Puenzo ingresa al nuevo realismo: la exploración del vértice entre el hombre y el animal, la apuesta por la indeterminación que reconcilia las dos naturalezas de lo humano. Desde esta perspectiva, la operación estética de la novela deconstruye los mecanismos de la máquina antropológica moderna, aquella que, según Giorgio Agamben (2004), aísla la animalidad del hombre para encerrarlo únicamente dentro de su vida biológica.⁴ Por el contrario, en *El niño pez*, el animal toma la palabra y con ese atrevimiento, acusa el silencio del hombre que calla ante sus propias atrocidades. La recuperación de lo inhumano del hombre (que también es en cierta forma la recuperación de

4 Sobre la antigua distinción entre *zoé* y *bios* tomada de Foucault, Agamben sienta la base de sus estudios sobre las biopolíticas y la construcción del pensamiento moderno. Esta misma división ilumina todos sus escritos sobre las sociedades de control, la experiencia humana y el estado de excepción.

la experiencia que la modernidad le ha expropiado) se ejecuta magistralmente en la novela a partir de una relectura de la oralidad. No se trata sólo de la reescritura moderna de la fábula sino de una reivindicación de los mecanismos de la oralidad en su relación con el saber y la comunidad. De esta manera, el mundo animal sirve para destruir la mimesis sin llegar al conjuro de lo maravilloso. En el comienzo de la historia, entonces, el animal habla:

Pudo haber sido peor, créanme. Tardaron un día en decidirse. Prodan, Saumerio. Violeta. Imaginaba salir al mundo como Violeta y meaba por los rincones. A ver si entienden: soy negro, macho y malo. Aunque ahora me vean así, entubado, a punto de ser fiambre. Fue un accidente, le pudo pasar a cualquiera. Y no es verdad lo que dicen: no soy estúpido, soy curioso. Si veo algo que se mueve debajo de las hojas...lo muerdo. Disculpen, me disperso, ya sé...no es fácil si Lala me acaricia así. Y no estaría bien visto, un perro moribundo con una erección (9).

El testimonio de quien nos cuenta la historia revela la fabulación en la que el hombre y el animal se simbiotizan. En el origen siempre está el nombre, Serafín; hay un bautismo que marca el nacimiento, pero también está el verbo, la palabra representante del don, el único atributo singular que el hombre esgrime en una operación genética que lo distancia del animal, autorizando, de esta manera, su propia existencia. Porque, si es cierto que lo humano se define a partir del lenguaje, la filosofía clásica se encarga claramente de delimitar los territorios; por un lado el *phonos*, el sonido vivo, gutural, asignificante, que el niño comparte con el animal en la experiencia muda de su infancia; por otro, el *logos*, la palabra intensa, el ingreso a lo simbólico, el estatuto del hombre como soberano del mundo (Agamben, 2001). En la novela,

el que habla es un perro pero es además quien, alejándose de la tradición del animal parlante de la fábula, se adueña de la palabra compartida con el hombre, sólo para mostrarle su escalofriante cercanía. Es él, quien ejecuta los procedimientos narrativos, quien elige qué y cómo contar, quien se detiene en el momento preciso del suspenso, quien acelera y resume magistralmente puntos claves del relato. Serafín es el narrador de la historia pero es además el primero que devela la naturaleza animal del hombre, aquella que viene siendo relegada por la concepción humanista en la que se funda la modernidad.⁵ Varias operaciones de identificación señalan la artificialidad de esta distinción y proponen el regreso a la comunión nutriente en la que ambas vidas se fusionan. Puenzo, enfatiza esta conjunción proyectando en su narrador perro la vida indecible del hombre. Por ejemplo, en el plano del deseo, es Serafín quien transgrede la norma aunando el instinto animal con el impulso sexual humano. La atracción por Lala va más allá de la fidelidad doméstica del animal hacia su dueño. El perro está presente en la intimidad: “Estábamos mirando la última condicionada que había conseguido cuando la Guayí golpeó la puerta (...) empezó a desvestirse y a cantar en guaraní” (20). En la escena del striptease y del baile erótico que Lala registra con la cámara de Pep (momento en el que se confirma la relación homoerótica) Serafín no abandona la habitación. Por el contrario es quien registra los gestos del amor impúdico e impúblico de las dos muchachas. También comparte el momento de la confesión cuando, escondida en el auto del entrenador,

5 La reducción impuesta por el pensamiento occidental la que, basada en la antigua distinción aristotélica entre *zoé*, la vida nutriente y *bíos* la vida pública, crea una zona oscura y privada que el hombre debe guardar para sí, por momentos pasmado ante el desborde bestial en el que se derrama su propia naturaleza; por otros, sabiamente liberado de las exigencias de la polis, capaz de disfrutar del placer narcisista de sus propios excesos.

la Guayi revela la verdadera historia de su infanticidio, el asesinato de su propio hijo y la creación del mito del niño pez. Serafín reflexiona: “Así deben de ser las tumbas, como este baúl. Un agujero sin aire y sin luz, con olor a encierro y voces que se resisten a quedarse calladas. *Tan mezclados nuestros cuerpos que ya no sabíamos donde terminaba uno y empezaba el otro*” (161, *énfasis nuestro*).

También el perro es la expresión del deseo prohibido del hombre, la proyección de la libido de Bronté que espía el juego lésbico de las muchachas: “(...) mirándolas jugar con la manguera en el jardín, las dos empapadas, con bikinis diminutos. Lo había encontrado mirándolas desde la ventana de su escritorio y había confundido su calentura con preocupación” (18). Un deseo que se mantiene en las sombras pero que desemboca en la violación y abuso de la Guayi. Mientras sea público, el animal accede al intercambio erótico, Serafín se deja tocar, acariciar y gozar en un baño que es también el deseo homoerótico de las jóvenes. Bronté permanece alejado, resignando su vida nutricional, en la ubicación del vogueur.

Corrí, tropecé y rodé por la escalera. Llegué a la puerta al mismo tiempo que la Guayi la abría para buscarme. Simulé un intento de huída (hubieran sospechado si me entregaba al baño sin pelear), pero ya empezaba a sentir cómo todo se despertaba al pensar en todas sus manos, frotándome. *Las dejé arrastrarme clavando mis uñas en el pasto. La Guayi puso mi cola entre sus piernas y Lala mi cabeza entre las suyas.* (18, *énfasis nuestro*)

La naturaleza animal que asoma en la corteza humana de Bronté se desarrolla en forma paralela al devenir animal de su hija. En este sentido, el crecimiento de Lala (su *bildungroman* particular) tiene que ver con el descubrimiento de lo

no-humano del hombre, con la indefinición que la impulsa a recuperar su vida desnuda guiada por la naturaleza animal de la Guayi. La transformación de Lala tiene que ver con la transgresión de la vida desnuda, aquella que corre descalificada por la mirada pública. En este sentido, el aprendizaje se encausa hacia una conversión que deslocaliza las normas de clase y género; primero debe evitar que “el barrio se le notara siempre, en la ropa, en el perro” (65), dejar la comodidad jerárquica de San Isidro para volcarse a la comunidad viviente de Ypacaraí. Estos cambios que marcan el *bildungroman* de Lala hacia la vida animal exigen esta transformación: abandonar las apariencias de la familia Brontë para volverse mito. Por ello, la joven renuncia a lo social, se deshace del *bíos* para ser leyenda en Ypacaraí y heroína de televisión cuando ingrese triunfante en la villa de “Los chinos” para rescatar a la Guayi. En cierta medida, el *bildungroman* se invierte; no es el camino que la lleva a la integración sino, por el contrario, a la provocación; no se trata de acomodarse a las normas sino de romperlas. De esta manera, los obstáculos que se interponen al desarrollo de su naturaleza animal se miden siempre en función del quiebre con la ley, ya sea la del género que la impulsa a desautorizar la performance simbólica de una sexualidad dada o la del crimen que desafía también la sentencia moral del parricidio.

El *bildung* del cuerpo y la vida desnuda

La transformación que permite el surgimiento de lo animal reprimido se inscribe en el territorio del cuerpo. Los cambios que experimenta Paula Bronte (desde el comienzo, Lala) se manifiestan a través de la mirada de la Guayi quien le muestra su verdadera identidad, aquella que reniega de la moral familiar y se acomoda al deseo. En el descubrimiento apasionado de la nueva relación, Lala accede a la existencia

de la vida animal-humana en donde encuentra una imagen más auténtica de sí misma, con “ojos enormes, más hondos que nunca, la boca entreabierta, el pelo pegado a la piel... (74)”. Sin la máscara social, se descubre por primera vez en la foto que la Guayi le toma para mostrarle su verdadero rostro: “Esa es la cara que quiero...Decía que había un momento, breve, brevísimo, en el que se transformaba. Quería mostrarle; quería que ella se viera...Y era verdad: nunca volvió a estar más feliz como ese día” (74). Esta revelación que las reúne en el abrazo del amor no se asienta en la simetría del género sexual o en la performance de la práctica lésbica sino en la animalidad que las hermana dentro de la misma especie, una en la que el hombre asume su naturaleza no-humana. La transformación viviente supera la alteración homoerótica mediante un cambio de orden; se trata de eludir la escisión impuesta para bloquear la vida animal, más que de traspasar las barreras del género. Por esta razón, la conversión de ellas no se inscribe en los polos de una orientación sexual determinada sino en un espacio liminal que ronda ambas naturalezas formando una vida que es solamente vida. Mientras Lala se deja conducir por la desorientación de su deseo, su cuerpo se adapta a las transformaciones exigidas por las formas de vida que escapan a la norma. La indefinición del género, los cambios de comportamiento, la actuación performativa del devenir animal se nota en el ingreso de Lala al instituto de menores donde las presas: “La confundieron con un hombre, todas. Vista desde arriba era entendible. En realidad era entendible vista desde cualquier parte. Lala se había ido desprendiendo de la que fue; había que mirarla bien para saber qué era” (89). Este no saber “qué es” está asentado en la aparición de la vida nutriente, en la reimpresión del borde que vuelve a fundir al hombre con el animal.

Por el contrario, el crecimiento de la Guayi realiza un recorrido inverso. La joven extranjera en el mundo de los

Brontë aprende a despojarse de su provinciana inocencia, ésa que la impulsaba a seguir su vida animal, libre de prejuicios y ajustada a la satisfacción de su deseo, porque “le gustaba todo lo que la mirara con esos ojos, hombres, mujeres, hasta su propio reflejo...El deseo del otro era el suyo” (123) y es arrastrada impunemente por la realidad de la vida política, en la que las mucamas están al servicio de sus amos y las presas son forzadas a la prostitución. La misma ingenuidad interrumpida se manifiesta en el abandono de las ilusiones que terminan siempre en el fracaso. Frente a la idealización del sueño mediático que transforma la vida en personaje y frente a la redención de la vida en la ficción, (cuando Brontë le promete escribir una novela en la que ella sería la protagonista: “Tuvo que agarrarse del mármol de la mesada porque temblaba imaginándose heroína” (121)) se solidifican las barreras de lo real, encaramado en las reglas de la polis. De esta manera, la Guayi descubre el cinismo y reconoce las normas de la vida “calificada”, las que invalidan la vida animal pero a su vez, se asientan en la realidad bestial que domina las instituciones de poder. “El idealismo se lo pisotearon los primeros meses de encierro. Cuando la pelirroja le propuso cambiar cogidas por favores la Guayi se sintió una elegida” (155). Esta misma transformación que la introduce en el ámbito de la ley (de la escritura en oposición al mundo oral y de la vida humana en contraste con la animal) le exige el reconocimiento de una sentencia. Por eso, en el viaje de regreso, de La Plata a Ypacaraí, la culpa accede a la expiación y es a partir del aprendizaje crudo de la vida humana que la Guayi confiesa su verdadero crimen, el infanticidio que da origen a la leyenda del niño pez.

En sentido inverso, Lala se convierte a la vida animal a partir del crimen, el veneno que mata a su padre es la forma de su exceso, el paso que abre el abismo hacia el orden pavoroso del hombre que se sabe vida desnuda. Ella simplemente culmina lo que Brontë no puede acabar, convocada por

sus propias palabras: “Cuando me ponga viejo, cuando me dé lo mismo, vos me vas a ayudar... Vas a ser protagonista...” (117). Al final, ambos delitos son el mismo; uno que se explica con la asunción de la responsabilidad del *bíos* “lo hice por mí” confiesa la Guayi una vez que entiende que las normas morales condenan a las madres solteras y que la vida pública impone una coartada para aquellos que la desafían. Y Lala también asume que el asesinato del padre implica la imposibilidad de seguir viviendo en la misma realidad velada por lo público. Aunque mitigado por la intervención del azar (salomónicamente Lala vierte veneno en los dos vasos de leche que ambos degustan la noche de la muerte) el crimen es, más que la respuesta abnegada de la hija que cumple con la voluntad débil del padre, una venganza hacia los privilegios que la vida pública incentiva y sostiene ilegalmente.

Por otro lado, la transformación de Lala sólo puede llevarse a cabo a partir de las mutaciones. El cuerpo es el territorio que ambas vidas ocupan, el lugar simbólico de la batalla que terminará por fundirlas, *zoé* y *bíos*, en una materia viviente que es a la vez política. Entonces, los cambios físicos que Lala imprime en su cuerpo no son sólo producto de una performance genérica que realza la elección homosexual sino una especie de despojamiento que acentúa la vida nutriente. Este acercarse a la pura vida animal, parte de una transformación corporal “Fue arrancándose los pelos de las cejas de a uno, siguió con los tijeretazos y terminó pasándose la afeitadora por la cabeza” (73) para convertirse en la imagen andrógina que la Guayi impulsara “Tenés las orejas más lindas del mundo (...) te tendrías que rapar” (91). En el plano performativo, no se trata de volverse hombre ni de “actuar” la homosexualidad de la mujer sino de convertirse en una forma de vida que ignora estas separaciones. Por eso Lala copia el modelo estilístico del manga oriental donde la inocencia del dibujo confunde los sexos “sus ojos ya eran grandes cuando

tenía el pelo largo, ahora, sin pelo ni cejas, parecía uno de esos dibujitos animados japoneses” (73). Esta primera relación simbólica con el dibujo de los medios marca el devenir menor del cuerpo hacia el animal, -hacia la intensidad-, pero también señala el devenir oral de la narración que regresa a la lengua madre, el guaraní.

La lengua de la infancia

En una operación narrativa que se involucra con la oralidad, Puenzo retoma la instancia del origen y vuelve al momento en el que la vida era sólo una, fundida en *zoé* y *bíos*, corporizada en el guaraní enrarecido de los pueblos originarios. Esta lengua que vuelve a ligar el *phonos* con el *logos*, la vida animal y el espíritu del hombre, se inscribe en un orden anterior al desdoblamiento del lenguaje, aquél que buscaba la representación a partir de un referente, pero también el que insistía en apartar el sonido de la vida humana hasta enmudecerla.⁶ Volviendo a unir la voz a la palabra, la novela pone en escena una fábula que reconcilia las dos vidas indivisibles del hombre. Esta misma dualidad se funde en el texto a partir de las estrategias de la oralidad que hacen de la escritura una experiencia con la lengua.

El niño pez encara el regreso a la voz de la infancia a partir de la incorporación de una lengua indígena. El guaraní es una de las lenguas ágrafas que persistieron a la conquista española y que congrega a los pueblos de ascen-

⁶ Agamben describe a la infancia como ese periodo, previo al lenguaje, en el que se funda la experiencia. Un estadio mudo que inscribe al infante fuera del hombre, inaccesible a la palabra y sus misterios. De esta manera, las oposiciones fundamentales que dividen al hombre se repiten separando los ámbitos, lo privado y lo público, las vidas *zoé/bíos* y los modos de comunicarse, el *phonos* o la voz que lo inscribe en la naturaleza animal, y el *logos* o la palabra que le otorga su carácter de humano.

dencia tupí-guaraní en la zona del Brasil, Paraguay y el literal argentino.⁷ La oralidad de su entorno hace del guaraní una lengua natural, “uno de los idiomas más hermosos que existe porque tiene algo de canto de pájaros” según las declaraciones de la misma Lucía Puenzo quien recuerda haberlo escuchado durante su infancia en el entorno familiar.⁸ Sin embargo la asociación con el pasado y la tradición se actualiza con el movimiento migrante que cambia la geografía de la lengua. Al imaginario de la comunidad oral se suman los conflictos políticos y las prácticas de exclusión que usan la lengua como límite y símbolo de pertenencia. En la ficción, el guaraní adquiere este estatuto ambiguo; por un lado, es la lengua de la intimidad, la que Lala tiene que aprender a usar para saber cómo decir lo que quiere la Guayi, “Decímelo en guaraní (...) Ro jai ju...roy potá ye yicara (...) y parecía que cantaba” (16). De repente el *phonos*, esa zona que el hombre comparte con el animal, el sonido del canto, se reúne con el *logos*, la palabra humana. Esta simbiosis lingüística refleja el encuentro del hombre con su naturaleza animal, el regreso a una oralidad donde la lengua ciertamente se “confunde”. Por otro, el guaraní sirve también como separación de un territorio comunitario, una barrera lingüística que impone el límite de lo privado. Cuando Lala se instala en Ypacaraí, el abuelo de la Guayi

7 Martín Prieto señala la contradictoria situación de estas lenguas que fueron producto de la conquista ya que, en cierta medida, se desarrollaron y difundieron más después de que los misioneros las adoptaran como lenguas didácticas perpetuando sus gramáticas. “Así, paradójicamente, siendo éstas lenguas originalmente dominadas por la conquista española, acabaron por convertirse en lenguas de dominación” (11)

8 En una entrevista en *Página/12*, (24 July 2004) Puenzo admite que el guaraní es la voz del encantamiento pero también una lengua íntima que habilita procesos de exclusión. Por momentos, tanto Lala como el espectador/lector quedan fuera de ese universo que admite una carga política desafiante por parte de las comunidades nativas.

manipula constantemente la lengua resaltando su ajenidad, usando la “mala” traducción para mantenerla fuera del entendimiento, como si hubiera ciertas cosas que las palabras no pueden explicar. Un solo ejemplo basta: ante la ausencia de la Guayi, Charo, pronuncia una sentencia en guaraní que él mismo traduce como “-Que saques al perro” (30), sin embargo, Serafín se encarga de rectificar la verdadera frase, “Pero no había dicho eso. Lo que dijo es que dejara de esperarla” (30). Lala es la extranjera que no entiende, la excluida que sigue perdida en el laberinto de la traducción.

Esa misma lengua es la que desnuda a la Guayi cuando, transfigurada, accede a cantar en guaraní la última noche del año, con una voz que era “(...) otra, grave, aterciopelada, india, (que) venía de la boca de su estómago pero parecía llegar de más adentro, de más abajo, de la tierra, y a medida que conquistaba el espacio se hacía cada vez más espesa, como el canto entrelazado de todos los pájaros” (119). La misma lengua del amor que la devuelve a la vida anterior a las divisiones “Pero ahora se reía mientras bailaba desnuda. Y si las cosas hubieran empezado a volar por el aire no me hubiera sorprendido. La Guayi tenía eso: había momentos en que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio” (20), una vida que no es humana (una de ustedes) ni animal (una de nosotros) sino el umbral incapaz de decidirse reclamándole a la máquina antropológica la expropiación de una parte de su naturaleza. La expresión del *phonos* marcada en el guaraní, rescata una naturaleza anterior a las vidas escindidas que es necesario ubicar “en el medio”.

Finalmente, *El niño pez* regresa a un realismo dimensionado por el habla que no trata de obtener una impresión realista copiando la voz de los personajes populares sino de hacer surgir la “oralidad”, el sonido que acerca al hombre con el animal, que lo devuelve a su vida desnuda. Por esta

razón, la novela se construye estilísticamente sobre elementos naturales que le dan fuerza a la comunidad oral, el agua que migra junto con la Guayi desde el lago de Ypacaraí y que pasa por casi todos sus múltiples estados, convirtiéndose en llanto, lluvia, y baños de luna.⁹ Puenzo enfatiza esta relación entre la lengua y el mundo natural en la versión cinematográfica usando imágenes que remiten a la estética de los pintores prerrafaelistas. Lala es una Ofelia sumergida en las profundidades del lago de Ypacaraí y una Magdalena enamorada que lava los cabellos de la Guayi con divina admiración. Por eso, si en la película la voz del animal debe ser sacrificada por las convenciones del cambio de medio (el narrador perro en el que radica la efectividad de los cortes narrativos en la novela es abandonado por la secuencia narrativa de los personajes), la oralidad se refuerza en los elementos de la naturaleza y en la relación de estas nuevas subjetividades con su vida desnuda. El animal, el agua son, de alguna manera, el regreso a la vida original del hombre.

*Carina González es egresada de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires y ha realizado sus estudios de doctorado en la Universidad de Maryland. Se especializa en escrituras migrantes y excentricidad. Ha publicado *Contra la comunidad. Estética de la repulsión y políticas del caos*

9 El agua es un componente simbólico de la oralidad en toda la novela. Aparece ligada a la Guayi y al guaraní, “como extraño esa oscuridad cargada de susurros en guaraní (...) Parecía la más fuerte de todos la Guayi, pero era la única que lloraba: lloraba cuando escuchaba a Sasha y a Brontë gritándose. Cuando Pep le tocaba el culo frente a sus amigos. Cuando Lala no le abría la puerta aunque se lo rogara. A veces lloraba en medio de una frase cualquiera, sin ninguna razón, y muchas otras frente a la pecera que Lala tenía en su cuarto” (14): El agua del llanto se derrama sobre la bañera en la que renace el niño pez y se repite en el lago en donde sobrevive su leyenda.

en la narrativa de Juan Rodolfo Wilcock. Buenos Aires: Biblos, 2013 y numerosos artículos en revistas académicas de México, Argentina y Estados Unidos tales como *Hispanamérica*, *Revista Iberoamericana*, *Signos Literarios* y *lingüísticos*.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto* (2006). *El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (2007). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, Judith (2006). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Contreras, Sandra (2005). "En torno al realismo". *Pensamiento de los Confines* 17: 19-31.
- _____. (2006) "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* 12 (2006) [<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>]
- Lacan, Jacques (2001). "Los cuatro fundamentos del psicoanálisis". *Seminario 11*. Buenos Aires: Paidós.
- Moretti, Franco (2000). *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. Trans. Albert Sbragia. Verso: London.
- Ong, Walter. (1982) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Sherp. México: Fondo de Cultura
- Puenzo, Lucía (2004). *El niño pez*. Rosario: Viterbo.
- _____. "La literatura es para mí un espacio de libertad". *Página/12, Espectáculos*, 24 Julio, 2004.