

El lenguaje del deseo en *La niña santa* y *El niño pez*

María José Punte

Ponencia leída en las X JORNADAS NACIONALES DE HISTORIA DE LAS MUJERES y V CONGRESO IBEROAMERICANO DE ESTUDIOS DE GÉNERO, Universidad Nacional de Luján, Luján (Pcia. Buenos Aires), 16 - 18 de septiembre de 2010.

Lo primero que llama poderosamente nuestra atención en la película *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel, es una voz. Mientras la pantalla se encuentra aún en el marco introductorio, un fondo en color azul sobre el cual se imprimen las letras en amarillo, se hace audible el sonido intradieгético que permite reconocer primero unos acordes en un piano, y luego murmullos de un grupo de personas, superpuestos a un ruido de papeles. A continuación escuchamos la mencionada voz, que es femenina y que comienza a cantar en un registro muy alto. De inmediato el espectador percibe que se trata de una canción con tema religioso¹. Una vez presentados los títulos, y sin que cambie el sonido, se ve una imagen de un grupo de adolescentes vestidas con uniforme de colegio. En el centro de ese grupo más o menos difuso, se sitúa con claridad a la que será la protagonista, Amalia, que resalta porque, además de estar ubicada en el medio del encuadre, tiene puesto un sweater rojo. Su mirada también concita la atención. No aparece distraída como las otras, sino con una expresión concentrada y algo crítica, denotada por un ceño fruncido. Luego de esta introducción, la voz adquiere un rostro, mediante un primer plano que nos muestra a una mujer joven, de aspecto sencillo². Canta con devoción y el texto la conmueve. Se da vuelta más de una vez para esconder las lágrimas. El efecto que en ella produce el canto no parece tener eco en el grupo de las chicas, que o bien se distraen haciendo pasar una foto de un muchacho, o escuchan atentas pero sin mostrar la menor emoción. La escena cierra con un encuadre de un primer plano de las que serán la protagonista y su co-protagonista, Amalia y Josefina. Josefina da una explicación a la reacción de la mujer, de corte

científico. Adjudica las lágrimas a que respira mal, hecho que, según ella, no irrigaría suficientemente al cerebro. Esta aclaración resulta cómica, frente a la solemnidad que la mujer busca imprimir al momento. De alguna manera ya define al personaje de Josefina, desprejuiciado y precoz³.

Una de las cuestiones esbozadas en la película, va a tener que ver con la disociación entre sonido e imagen, así como entre lo sonoro y lo táctil. Martel suele trabajar en sus películas con el recurso de lograr una profundidad de campo que no sólo se obtiene desde lo visual, sino también desde lo sonoro. Estructura planos de sonido que funcionan de manera simultánea pero sin superponerse o sintetizarse, lo cual produce ese efecto de capas, como el que un juego de espejos enfrentados genera en el campo visual. En ese sentido es muy sugerente la introducción de un instrumento musical sumamente extraño, el “Thereminvox”, que vendría a ser como una especie de *freak* de los instrumentos de música⁴. Todo esto remite a un mecanismo de disociaciones que tiende a desestabilizar los sentidos, creando efectos de ambigüedad y de incerteza. Sobre todo porque desarma los sistemas de jerarquización, al ubicar elementos de valencia dispar al mismo nivel. A su vez, promueve la impresión de que lo realmente importante sucede en las capas más subterráneas del acontecer.

El uso de las canciones en la película de Martel apunta a subrayar el tema de la polaridad entre cuerpo y espíritu, a partir de la confrontación entre la canción erótica y la religiosa, y la supuesta síntesis que se produciría en el esfera de la mística (mediante la mención a Teresa de Ávila). Esto se pone de manifiesto en el triángulo que conforman tres figuras femeninas: la profesora de catequesis, Inés (Mia Maestro); Helena, la madre (Mercedes Morán); y Amalia, la “niña santa” (María Alche). El primer personaje es el que abre la película, y reaparece en dos escenas junto con las adolescentes, envueltas en la discusión del tema que será el disparador de la acción dramática, a saber el de la vocación. Esta escena inicial es la que va a dar pie a los sucesos que luego desarrollará la película, la obsesión de Amalia por captar e interpretar este

llamado que plantea la profesora, al cual ella le adjudica un sentido religioso. Amalia, la niña así llamada “santa”, realiza una interpretación que se desvía de esta norma. Cree estar siguiendo un llamado trascendente en la ambigua tarea de encauzar la conducta del doctor Jano, quien por su lado comete una transgresión que la posiciona a Amalia como víctima⁵. Los otros dos temas musicales utilizados, son canciones melódicas de contenido amoroso, bastante cursis las dos. Una de ellas aparece en relación con Helena, la madre, en una actitud opuesta a la de la profesora de catequesis. Helena baila de manera sensual, al ritmo de una canción de contenido erótico, apenas vestida con un camisón de seda. El otro tema se encuentra a cargo de Josefina, en una escena en la que está con Amalia en la lavandería del hotel. Mientras Amalia está enfrascada en su obsesión de alcanzar visiones, Josefina se entretiene tarareando una canción de amor. La escena concluye con un beso en la boca que se dan las niñas, como parte de un juego para ver quien se rinde primero a quien, tema que estaba presente en la canción inicial.

El canto, articulado en una voz femenina, también cumple un rol fundamental en la película *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo. En este caso sirve para configurar al personaje de la Guayi, la mucama que trabaja en casa de la familia Brönté, alrededor de la cual gira la acción dramática. La Guayi se ubica dentro de una genealogía en donde la actuación y el canto no son ajenos, ya que su padre, interpretado por Arnaldo André, es un actor reconocido en el Paraguay. Ella, sin embargo, para el presente de la narración no ha logrado todavía capitalizar ese talento. Hay un único momento en el que canta para la familia en donde trabaja y vive. Es significativo porque allí está desplegada una cuestión de género, central para el relato. Por un lado, en esta escena se pone en evidencia el funcionamiento de las estructuras patriarcales, vigorosamente arraigadas tanto en el plano de lo colectivo como de lo privado. Y se coloca esta problemática en una perspectiva que es histórica, pero a la vez actúa de manera sincrónica en el seno familiar. Por el otro lado, mediante el tema del canto se habla del deseo entendido como vocación y como horizonte de expectativas. La escena consiste en un *flash-back* en el cual la protagonista, Lala,

recuerda una de las últimas noches en las que todavía primaba cierto orden familiar, antes de que comenzaran a desencadenarse los hechos que tendrán un primer punto culminante en la muerte del padre. Se reúnen alrededor de la mesa, el padre, el hijo mayor, Nacho, y Lala, a los que luego se sumará la presencia de la Guayi, a quien el padre menciona como “parte de esta familia”. Su intención momentánea y fugaz, en un gesto que exhibe fuertes visos paternalistas, será integrar a la joven criada en ese momento de celebración íntima. Lo que están festejando es una cena en común antes de que Nacho vuelva a la granja, en donde está llevando a cabo una cura de rehabilitación. La familia de todos modos no está completa, porque falta la madre, a la que no parecen extrañar en absoluto⁶. El padre es el único que se ve entusiasmado por esta reunión e intenta motivar a los tres jóvenes. Pero lo que sucede es que Lala ya se ha dado cuenta de que el padre desea a la Guayi, de la cual, como el espectador ya sabe, ella está enamorada. Hay una rivalidad entre padre e hija alrededor de esa mujer, que es el objeto de deseo de ambos⁷. Pero mientras que la hija considera su amor hacia la Guayi como auténtico, sabe que para el padre sólo responde a un mero impulso carnal o al reflejo masculino de dominación. La Guayi, en realidad, es el personaje que encarna el objeto de deseo de varios personajes a lo largo del relato. Ahora bien, son las figuras masculinas las que dan forma a las diversas variantes de la relación de subordinación de la mujer. Si bien la Guayi se considera por momentos dueña de su elección, como le querrá hacer saber a Lala en la escena de la bailanta, en definitiva aparece siempre sometida a los mandatos masculinos. Tanto en la figura de su mismo padre, como del padre de Lala y del jefe de policía al final.

Las relaciones de dominación son las que se ponen en escena en esta comida familiar, así como la imposibilidad del subalterno de articular el propio deseo. La subalternidad se ve doblemente reforzada en este caso porque se trata de una mujer identificada con uno de los pueblos originarios, los guaraníes, dominados por el conquistador europeo. La Guayi afirma que sólo puede cantar en guaraní. Si bien el padre, cuando la incita a cantar, la insta a buscar su

vocación, por lo tanto a aprender a identificar su deseo (“¿Que es lo que querés... de la vida?”, le pregunta), el canto despierta en él la avidez y el ansia de dominio, como queda en evidencia a partir de su mención de la Conquista de América. Luego de terminar su canto, el padre que parece haber caído en un estado de éxtasis, comenta: “Así los hechizaron a los españoles las guaraníes, cantándoles”. Mediante ese comentario, se instaure como dominador, y la reunión se diluye. El hijo, que evidentemente lo reprueba, se va. La Guayi deberá volver a su lugar, la cocina. Sólo quedan los dos rivales, Lala y su padre. Y Lala cierra la escena con la enunciación de una amenaza: “No te metas con ella”, que el padre no termina de comprender.

Tanto en la película de Martel como en la de Puenzo, la utilización del canto genera un efecto de intensa sensualidad. En *La niña santa* es colocado en el momento de apertura, en una escena que define la temática de todo el film. En *El niño pez*, se integra en la escena descrita que está en la primera parte, en donde se desatan muchos de los sentidos implicados en el texto total, que trabaja cuestiones de género de manera más explícita. Ambas películas tienen en común una fuerte presencia del agua como elemento que apunta a dar expresión a lo sensitivo y erótico. En la película de Martel, el agua es recurrente a partir del escenario en donde pasa gran parte de su tiempo Amalia, que es la piscina del hotel⁸. En *El niño pez*, el agua remite al lago Ypoá, del pueblo de donde viene la Guayi⁹. Ese sitio adquiere aquí un carácter de espacio onírico y legendario. El primer aspecto, el de lo onírico, da forma a una dimensión que incluye los sueños de la Guayi, o diversas ensoñaciones de ambas jóvenes. En gran medida, porque en ese lugar es que surge la leyenda del niño pez y sobre él se proyecta. Este relato, el de la leyenda, que se encuentra insertado dentro del relato mayor, funciona como horizonte utópico para las dos protagonistas. Materializa el proyecto compartido de escaparse e iniciar una vida juntas. Pero también abre un resquicio para narrar parte de la historia de la Guayi, de la cual es imposible hablar: el embarazo producto de la relación incestuosa con el padre, y el subsiguiente asesinato del bebé resultado de esa relación. Las escenas en el fondo de la laguna, altamente estetizadas,

provocan una ruptura considerable con el carácter mimético general del relato. En parte la evocación sirve para fundir las dos figuras femeninas, porque es el espacio en donde ambas se conectan. Esto aparece remarcado en la analogía de las escenas del sueño de la Guayi y de su confesión final sobre el destino del bebé. Lala, en el sueño, lleva el mismo vestido que la Guayi de doce años del relato, la que da a luz a su bebé sola, al niño que luego se convertirá en pez y en objeto de culto popular.

El canto, en ambos casos, evoca la figura mítica de las sirenas. La serie semántica que se teje en las distintas tradiciones alrededor de esta figura, tiende a identificar lo monstruoso con lo femenino, mediante la creación de personajes híbridos, mitad mujer, mitad pájaro o pez. Siguiendo algunos de estos lineamientos, podemos incluir también a la Esfinge, que es la que propone el enigma a Edipo. Las sirenas solían ser seres temibles, que atraían con su canto bellissimo, pero escondían intenciones siniestras. Se las terminó identificando con la imagen de la seducción fatal, así como con los aspectos engañosos y arteros del deseo y de las pasiones (Chevalier/Gheerbrandt 1982, 888). El relato que las tiene como protagonistas, se erige como un llamado a la racionalidad y el sentido común, es decir la vuelta al orden patriarcal. El juego de dualismos que tan claramente expresa el mito de las sirenas, encuentra también cabida en interpretaciones que son recurrentes dentro del psicoanálisis, como hacen notar numerosas críticas de cine desde la teoría feminista. Un trabajo que se confronta de modo específico con la voz y su rol configurador en el cine clásico, es el realizado por Kaja Silverman en su texto *The acoustic mirror* (1988). Silverman constata la existencia de ciertas fantasías en torno al tropo de la voz materna, que son culturales, y que aparecen como divergentes, dando como resultado dos versiones opuestas. El punto de partida es la noción de la voz materna como una forma de envoltorio sonoro, que rodea al infante y lo provee de su primer sistema de impresiones. Esta fantasía que ella llama “de origen” resulta de una naturaleza ambigua profunda, de modo que puede dar pie a dos sistemas de interpretación. Uno lo ve desde sus aspectos positivos o

compensatorios, y remite a la unidad idílica entre madre e hijo a través de la voz. El otro pone el acento en las ideas de agobio o de opresión, también presentes en la imagen del envoltorio. La autora interpreta esta concepción negativa como un síntoma de la paranoia masculina y su miedo a la castración. En el cine clásico de Hollywood, con su fuerte codificación patriarcal, la voz femenina aparece o bien como amenaza, en el sentido de funcionar para el hombre como ese “espejo acústico” que devuelve una imagen primigenia reprimida¹⁰. O bien puede mostrarse desde el confinamiento femenino incluido en el momento del pre-lenguaje. Es decir, como la imposibilidad de articular una palabra con sentido, prerrogativa que sólo se le concede al hombre. La voz materna sería el espacio del caos originario, del envoltorio sonoro identificado con el mundo pre-natal, o una “noche uterina”, al que se le aplicarían sólo características negativas: la carencia de sentido, la cerrazón, la sensación de estar preso dentro de una red o tejido. La interioridad se convierte, por lo tanto, en una condición indeseable, como consecuencia de ligar lo materno al subdesarrollo tanto perceptivo como semiótico del infante. Y por supuesto, con la impotencia discursiva¹¹. Silverman hace notar que ambas interpretaciones se desligan, curiosamente, del hecho de que la madre es quien organiza el universo lingüístico del niño, por ser la que le enseña el lenguaje, la que funciona como comentadora y como narradora de historias (Silverman 1998, 100). Es la que, en primera instancia, lo introduce en la noción de la otredad. A su vez, la voz materna cumple un rol central durante el estadio del espejo, en la medida en que a través suyo se define e interpreta la imagen reflejada, y se adapta la imagen al niño. Silverman acota, para concluir, que es la voz materna la proveedora de ese espejo acústico, en el cual el niño se escucha antes que nada a sí mismo.

Volviendo al análisis filmico, en ambas películas se introduce un canto que está a cargo de una voz femenina. Se trata de un canto de sirenas, en la medida en que atrae, seduce, invita a la persecución del deseo. En el caso de Amalia, travestido detrás de una cuestión religiosa (la vocación salvífica), se encuentra su despertar sexual. Este juego venía siendo sugerido mediante

el uso de las diversas canciones, que superponían lo erótico a lo espiritual, en una síntesis muy cercana a lo que suele ser codificado como el rapto místico. Amalia todavía no logra separar estas dimensiones, y confunde el “llamado” a rescatar un alma perdida con lo que en realidad es pulsión libidinal y acoso sexual¹². Entra a rivalizar con la madre, alrededor de ese objeto de deseo que es el doctor Jano, en lo que también puede ser la competencia de la hija con la madre en torno de la posesión del padre¹³. En el caso de Lala, el canto de la Guayi la impulsa a actuar, porque la advierte de la dimensión del peligro. Lala ya ha sido seducida, pero en ese momento toma conciencia de que no es la única. De hecho, ella espía luego al padre teniendo relaciones con la Guayi, y esto es el detonante para consumar su asesinato. La voz, en ambos casos, conecta de modo directo con el deseo, y pone en funcionamiento una dinámica que desarticula sistemas opresivos montados desde el patriarcado. No caben dudas de hasta qué punto puede ser aterrador para el universo masculino. Lala se apodera del falo y lo vuelve en contra de todos los hombres de la película: mata a su padre, viola la red de prostitución montada por la policía, y se escapa con la chica. Amalia, al dar vuelta el rol de abusador/abusado, en su fatal ingenuidad, desbarata todas las ilusiones de sociedad sobre las que se asienta la vida del resto de los personajes: las relaciones filiales, las estructuras familiares, y las estrategias de seducción de los adultos. Judith Butler reflexiona sobre el deseo a partir de una de las aporías que plantea el lenguaje. El deseo resulta algo difícil de expresar por medio de una representación lingüística (Chiacchio/Casale 2009, 38). No sólo es objeto de habla, es lo que nos impulsa a hablar. Por eso el lenguaje está forzado a buscar modos indirectos. Constata una tensión entre el lenguaje como formador del deseo y como vehículo mediante el cual es desplazado. La pregunta que ella plantea es qué narrativa sería posible sobre el deseo (39). Vemos que las películas analizadas sitúan la corriente del deseo en un espacio intersticial, el de estos personajes femeninos adolescentes, a medio camino entre la niñez y la adultez. En ellas no existe aun el sistema de restricciones y jerarquizaciones, que traba o pervierte las acciones de los adultos. Las voces

femeninas, los cantos de sirena, sirven para azuzar a estas niñas terribles en la impetuosa consecución del propio deseo, que termina arrastrando todo a su paso, pero dejando limpio el terreno.

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure Editorial.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Édition revue et augmentée. Robert Laffont/Jupiter, Paris.
- Chiacchio, Cecilia y Rolando Casale (comp.) (2009). *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*. Buenos Aires, Catálogos.
- Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra.
- Forcinito, Ana (2006). “Mirada cinematográfica y género sexual: Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. 35 (2). Noviembre 2006, 109-130.
- Jago, Eva-Lynn y John Cant (2007). “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 169-190.
- Page, Joanna (2007). “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 157-168.
- Puenzo, Lucía (2008). *El niño pez*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Roberts-Camps, Traci (2009/10). “Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N° 43, Año XIV, Nov. 2009/Feb. 2010, (sin paginación).
- Ríos, Hugo (2008). “La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel”. *Atenea*, Vol. XXVIII Num. 2, diciembre 2008.
- Silverman, Kaja (1988) *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

- 1 La canción está basada en una poesía bastante conocida de Santa Teresa de Ávila (1515-1582), “Vuestra soy, para vos nací”, muy difundida en vida de la santa.
- 2 Siguiendo el concepto creado por Michel Chion, lo que sucede es que esta voz se “desacusmatiza”, es decir, deja de ser una voz “acusmática”, una voz sin cuerpo. Esto provoca que pierda en gran medida su poder o misterio. Este tema aparece desarrollado sobre todo en el capítulo 1, “El acusmático” (Chion 2004, 29-41). En la película de Martel se da esta pérdida de la virginidad que implica ver el cuerpo atado a esa voz, pero además la caída en la carne, que ya venía siendo sugerida en la caída de las letras de los títulos.
- 3 En un análisis muy lúcido de la película, los críticos Jagoe y Cant, que también se detienen en esta escena, hacen notar que allí se ve cómo la nueva generación ya no puede encarar su experiencia con el cuerpo de la misma manera que la generación anterior, y que la religión tampoco les da respuestas para lograr la convivencia de lo social y lo sensual, tema de la película (Jagoe/Cant 2007, 170). Eso explica la expresión de “desánimo” de las chicas frente a la profesora de catequesis, así como el comentario de Josefina, que ya tiene otra conciencia del cuerpo, mucho más concreta y material (179).
- 4 El “Thereminvox” es la invención del ruso Lev Sergeyvitch Termen (o León Theremin), quien lo creó en 1919 y lo patentó en 1929. Consiste en una caja con dos antenas de radio, que emite sonidos cuando el intérprete mueve sus manos en torno a ellas. Lo particular del “Thereminvox”, que puede ser considerado el primer instrumento electrónico, es que se ejecuta sin necesidad de que el intérprete toque de modo directo la caja, sino con el mero movimiento de sus manos cerca de las antenas. Esto le confiere un rasgo de cierta inmaterialidad. También es muy especial el sonido, en su intento de parecerse tanto a la música del violoncelo como a la voz humana. Tiende a evocar sonidos poco naturales, por lo que tuvo más éxito en el cine, sobre todo en el de películas de clase B con temáticas de ciencia ficción.
- 5 Jagoe y Cant centran su argumento en la idea de que Amalia representa una manera nueva de encarar la relación entre cuerpo y espíritu, y entre la sexualidad y las normas sociales. La adolescente no entró todavía al sistema de restricciones, usual en el mundo de los adultos y que le genera tanta culpa al doctor Jano. Más bien, ella estaría tratando de explorar la posibilidad de lograr una síntesis, o como dicen los autores, una “convivencia”. Amalia se dedica a estudiar la “dialéctica del lenguaje y el deseo” (Jagoe/Cant 2007, 170), la manera en que circulan los deseos y los temores de los adultos, y cómo se relacionan los afectos con los dictados morales.
- 6 La madre es una gran ausente, dedicada a sus delirios místicos y sus amantes. El padre tiene una fuerte impronta autoritaria, a pesar de sus modos civilizados y racionales. En esa escena se ve que la única manera de comunicarse con los tres jóvenes, es a través de órdenes. Y luego, en otro *flash-back*, Lara recordará una anécdota que le narra su hermano, cargada de sadismo del padre hacia el hijo. Esta temática de la familia disfuncional, según Traci Roberts-Camps, es habitual en la obra de Puenzo, tanto en la novela como en sus películas.
- 7 El padre, en ese momento, todavía no interpreta el verdadero sentido de la rivalidad. Piensa que Lala está celosa de esta especie de “hermana” que es la Guayi, integrada de modo temprano a la familia porque vive con ellos desde los 13 años.
- 8 En este film el agua tiene connotaciones positivas. Además de aludir a una estética determinada por la fluidez, y que aparece remarcada en varios elementos, el agua remite al mundo de lo femenino, de la sensualidad, de la armonía del sujeto con el propio cuerpo (Jagoe/Cant 2007, 177).
- 9 También hay una escena en donde ambas jóvenes están juntas en la bañadera, en la que hablan sobre sus proyectos futuros, y queda claro que las dos están involucradas en una vida en común.
- 10 “Thus, whereas the mother's voice initially functions as the acoustic mirror in which the child discovers its identity and voice, it later functions as the acoustic mirror in which the male subject hears all repudiated elements of his infantile babble” (Silverman 1988, 81).
- 11 Silverman sostiene que “In both the cinematic and theoretical paradigms, the discursive potency of the male voice is established by stripping the female voices of all claim to verbal authority. And in both instances that divestiture most pointedly negates the mother's earlier role as language teacher, commentator, and narrator” (Silverman 1988, 77).
- 12 Hay que decir que en realidad Amalia da vuelta la situación a su favor, porque el acoso surge del doctor Jano y la tiene como víctima, pero ella logra convertirse en perseguidora. La joven tiene una potencia sexual con la que el hombre no contaba.
- 13 El padre está ausente, ya que ha dejado a la familia para formar otra. Este tema circula en la película sobre todo mediante la figura de la madre, que todavía no ha podido digerir ese abandono.