



Traducción intersemiótica en narrativas de inmigración. Las dos versiones de *El niño pez* (2004; 2009) de Lucía Puenzo

*Intersemiotic Translation in Immigration Narratives.
The Two Versions of The Fish Child (2004; 2009) by Lucía Puenzo*

Julieta Zarco

Universidad de Génova /
julietazarco.jz@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4622-4459

Date of reception:

22/07/2021

Date of acceptance:

10/02/2022

Citation: Julieta Zarco, "Traducción intersemiótica en narrativas de inmigración. Las dos versiones de *El niño pez* (2004; 2009) de Lucía Puenzo", *Revista Letral*, n.º 29, 2022, pp. 8-30. ISSN 1989-3302.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi29.21830>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.



RESUMEN

Este artículo centra su atención en un análisis comparado de la traducción intersemiótica de la novela *El niño pez* (2004) y de su homónima adaptación cinematográfica (2009), escrita y realizada, respectivamente, por Lucía Puenzo. Considerando que, aunque de modo diferente, el multilingüismo en las dos versiones de *El niño pez* está dado a partir de los pasajes en lengua guaraní, se analizará el espacio otorgado a dicha lengua indígena tanto en el texto literario como en el fílmico. Para ello, se examinarán fragmentos en los que se presentan diálogos en guaraní como también pasajes en los que se evidencia la transposición de una lengua a otra.

Palabras clave: traducción intersemiótica; *El niño pez*; guaraní; inmigración femenina.

ABSTRACT

This article focuses on a comparative analysis of the intersemiotic translation of the novel *The Fish Child* [*El niño pez*] (2004) and its homonymous film adaptation (2009), written and produced, respectively, by Lucía Puenzo. Considering that, although in a different way, the multilingualism in the two versions of *The Fish Child* [*El niño pez*] is composed of passages in Guaraní, the space given to that indigenous language in both the literary and the filmic text will be analyzed. To do this, fragments in which dialogues in Guaraní are presented as well as passages in which the transposition from one language to another is outstanding will be examined.

Keywords: intersemiotic translation; *The Fish Child*; Guaraní; female immigration.

Introducción

La representación de mujeres migrantes indígenas, que se desplazan desde países limítrofes hacia diferentes zonas de América latina, reubica la cuestión de los movimientos territoriales en la crítica cultural actual, en la que se manifiesta un renovado interés de estudio que intenta indagar acerca de nuevas configuraciones, tanto conceptuales como simbólicas, en las que se da cuenta de jerarquías y sistemas establecidos por la sociedad de acogida. Desde un punto de vista lingüístico, es bien sabido que el español es una “lengua migratoria que se ha desplazado según los vaivenes de sus hablantes a lo largo de los siglos y de la geografía” (Moreno Fernández 2013) y, por ello, en este sentido, puede hablarse de migraciones homoglósicas, ya que en el país receptor se utiliza la misma lengua que en el país de origen.

El estudio que aquí nos ocupa centra la atención en un análisis comparado de la traducción intersemiótica de la novela *El niño pez* (2004) y de su homónima adaptación cinematográfica (2009), escrita y realizada respectivamente por la escritora y cineasta Lucía Puenzo. Considerando que, aunque de modo diferente, las dos versiones de *El niño pez* están compuestas por pasajes en guaraní, nuestro intento es analizar el espacio otorgado a dicha lengua indígena tanto en el texto literario como en el fílmico. Para ello, se analizarán fragmentos en los que se presentan diálogos en guaraní como también pasajes en los que se evidencia la transposición de una lengua a otra.

Las protagonistas de *El niño pez* son dos adolescentes, la Guayi y Lala, unidas por una relación sentimental y erótica. Este vínculo llevará a ambas a desarrollar un sentido de sí mismas con respecto a las normas de género y sexualidad ya que el deseo que las aúna no se ajusta al paradigma heterosexual dominante. Lala y la Guayi realizan, cada una por su cuenta, un viaje que cambiará sus vidas para siempre. La Guayi huye de su casa en el Paraguay para comenzar una nueva vida en la Argentina, dejando atrás un trauma que prefiere no recordar; Lala se escapa de su casa en Argentina con la esperanza de reencontrarse con su joven amante en el Paraguay. Cabe destacar que los desplazamientos territoriales de ambas dejarán en evidencia las variantes diatópicas del español de América latina.

La presencia de una protagonista femenina de origen indígena y la introducción de su lengua nativa en el relato le dará un tono mágico a la historia que gira alrededor de la leyenda de un niño milagroso que habita en el fondo del lago Ypacaraí, situado en la ciudad natal de la Guayi. Las dos versiones de *El niño pez* resultan relatos enmarcados por mentiras, asesinatos y confesiones que presentan una mezcla de géneros particularmente evidentes en la versión cinematográfica, estos se deslizan del *road movie* al thriller y del melodrama a la acción. A través de

este pastiche, las amantes lucharán por el sueño compartido de construir una casa a orillas del lago Ypacaraí, lugar en el que sueñan establecerse.

La obra de Lucía Puenzo

Lucía Puenzo es una escritora, guionista y cineasta nacida en Buenos Aires en 1976. Puenzo forma parte del llamado nuevo cine argentino¹. Su primer largometraje es *XXY*² (2007), un filme en el que explora cuestiones relacionadas con la intersexualidad a partir de la historia de Alex, una joven hermafrodita que vive las contradicciones de su cuerpo, su familia y su entorno. Le sigue la película *El niño pez*³ (2009), que desarrolla una relación de amor homoerótico entre dos jóvenes: Lala y la Guayi, en la que, además, aparecen temas como el abuso sexual y de poder, el parricidio, el infanticidio, la corrupción institucional y el derrumbamiento de una familia perteneciente a la aristocracia argentina. En *Wakolda* (2011), su tercer largometraje, relata la llegada a la Argentina de Josef Mengele, un criminal de guerra nazi que en la Alemania nazista practicaba experimentos médicos en los campos de exterminio y que, una vez en la Argentina, pretende continuarlos con una adolescente que presenta problemas de crecimiento y con quien establecerá un vínculo ambiguo. Además de los largometrajes apenas citados, la hija del director de *La historia oficial* (1984), trabajó como coguionista de las cintas *(H) Historias cotidianas* (2000) de Andrés Habegger, *La puta y la ballena* (2003) de Luis Puenzo, *A través de tus ojos* (2006) de Rodrigo Fürth y *El faro de las orcas* (2016) de Gerardo Olivares y como guionista en numerosas series televisivas. Puenzo publicó seis novelas *El niño pez* (2004), *Nueve minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2009), *En el hotel cápsula* (2017), *Los invisibles* (2018) y *Wakolda* (2010). La primera y la última fueron adaptadas y llevadas a la pantalla grande por ella misma. En relación con ello, Puenzo sostiene que la traducción entre diferentes códigos no ha sido una tarea fácil, de hecho, en una entrevista

¹ Junto a Lucrecia Martel, Daniel Burman, Martín Rejman, Lisandro Alonso, Adrián Caetano y Pablo Trapero, entre otros.

² La cinta *XXY* obtuvo más de 20 premios internacionales, entre ellos el Grand Prix de la Semaine de la Critique en el Festival de Cannes de ese año. El filme fue candidato a los Goya y ganó el *Ariel* a la mejor cinta extranjera; recibió también galardones a la mejor película y a la mejor dirección en los festivales de Edimburgo, Bangkok, Atenas y Montreal, entre otros.

³ En 2009 realizó la adaptación cinematográfica de su novela *El niño pez*. En 2013 llevó a la pantalla grande *Wakolda*, otra de sus novelas. Esta película es conocida por el público español como *El médico alemán* y por el internacional como *The German doctor*.

realizada con motivo del estreno de *El niño pez* en España, la cineasta comenta que para la adaptación tuvo que liberarse de todo lo literario y que, “[e]n este proceso el género se impuso y la película se hizo más densa y más oscura” (Luchini s. p.). En otra entrevista, sostiene que su interés está en “generar en la novela y en la película empatía con esos personajes absolutamente amorales” (Quintín s. p.). Si bien aquí nos ocuparemos de analizar la traducción intersemiótica de *El niño pez*, cabe notar que podría delinearse una serie de puntos recurrentes, en términos de estructura y temática, que Puenzo desarrolla en sus obras, entre ellos⁴: el pasaje de la niñez/adolescencia hacia la edad adulta, la familia disfuncional, el amor homosexual, el contraste de clases sociales y el tema del abuso. *El niño pez* añade, además, el tema de la atracción sexual entre una joven de familia adinerada y la empleada doméstica que trabaja en su casa⁵.

La traducción intersemiótica de *El niño pez*: entre cambios, pérdidas y compensaciones

En “La traducción intersemiótica en el cine de ficción” (2009), Lauro Zavala realiza un estudio en el que pasa revista a los diversos tipos de traducción intersemiótica. Para ello, presenta varios modelos de análisis semiótico con relación a los diferentes sistemas de comunicación y expresión, entre ellos, el cine y la literatura. En primer lugar, señala que el término lingüístico “traducción intersemiótica” ha sido utilizado primeramente por Roman Jakobson (1985), quien distingue “la traducción intrasemiótica” de la “traducción intersemiótica”. La primera, que es también intralingüística, es la que va de una lengua a otra (del español al inglés, por ejemplo), la segunda, por su parte, es la que va de un sistema semiótico a otro (de la literatura al cine, por ejemplo) (47-48)⁶. En el caso del texto cinematográfico se

⁴ Para ampliar, véase el artículo escrito por Nuria Girona Fibla: “¿Qué es un niño? Imágenes y narrativas de la infancia en Lucía Puenzo”, *ob. cit.*, como también el estudio de Carina González, *ob. cit.* y los diferentes trabajos que María José Punte le ha dedicado a la obra de Puenzo, *ob. cit.* Cabe añadir que la crítica especializada ha puesto gran interés en el valor transgresor en la representación de las obras.

⁵ En una dirección similar podrían enmarcarse también los largometrajes *La niña santa* (2001) y *La ciénaga* (2004), ambas dirigidas por Lucrecia Martel.

⁶ Recorriendo una misma línea, Zavala propone las formulaciones de Bajtín, quien aborda la traducción de cronotopos en la que “pone énfasis en la dimensión sociocultural del texto de partida y el de llegada”; para Peter Torop, “la traducción intersemiótica es una traducción entre dos tipos textuales”, mientras que Louis Hjelmslev advierte acerca de la traducción glosemática, es decir, la que “permite retomar todas las dimensiones estudiadas en los modelos existentes para el estudio de la traducción intersemiótica, y distinguir entre la forma de la expresión (es decir, la dimensión estructural del texto) y la forma

analizarán los siguientes elementos formales: inicio, imagen, sonido, puesta en escena, narración, género, ideología, intertexto y final; en el caso de la narración literaria: inicio, tiempo, espacio, narrador, género, lenguaje, intertexto, ideología y final (50), ya que en la traducción intersemiótica este contraste presenta diferencias y similitudes de carácter formal y, por ello, guiará nuestro análisis. Antes de abordar nuestro estudio presentamos brevemente la trama para analizar los cambios, las pérdidas y las compensaciones que se producen en la traducción intersemiótica de un código (el novelístico) a otro código (el audiovisual). En todos los casos se trata de aspectos funcionales para la adaptación del texto fuente.

El argumento de la novela se desarrolla a partir de la historia de amor y pasión entre la Guayi y Lala Brontë, una adolescente que pertenece a una familia disfuncional y burguesa afincada en la zona Norte de Buenos Aires cuyo padre es un escritor de *best-sellers* con tendencias suicidas (en la versión cinematográfica la profesión de escritor cambia a la de juez). Sasha, su madre, pasa el tiempo entre meditaciones, medicinas alternativas y viajes al exterior con su amante. Pep, su hermano —que en la película se llama Nacho—, cultiva marihuana en su casa e intenta superar sus adicciones entrando y saliendo de la granja que lo recibe cada vez que siente que su rehabilitación está en peligro o bien que su familia no se interesa por él. Lala y la Guayi, la sensual mucama paraguaya que desde los quince años trabaja al servicio de la familia Brontë, están enamoradas y sueñan con huir de Buenos Aires para “irse a vivir juntas a Paraguay. No a la capital, a Ypacaraí” (Puenzo, *El niño pez* 18)⁷ (que en guaraní significa “Lago Conjurado”), pueblo en el que nació la joven paraguaya. Para concretar este sueño, Lala roba objetos de valor a su familia y la Guayi se los lleva a su amigo el Vasco para que los venda al mejor precio posible. Las jóvenes juntan el dinero y cuando faltan solo algunos días para escapar estallan los celos de Lala al descubrir que su padre y la Guayi son amantes, entonces se pone a triturar pastillas de queta, luego prepara dos vasos de leche, a uno le pone azúcar y al “otro, una de azúcar y una de queta. Una de azúcar y una de queta. Una de azúcar y una de queta” (25), porque “lo único que no quería era seguir estando en el mismo lugar que Brontë” (*ibíd.*). Como consecuencia del asesinato de su padre, Lala huye al Paraguay donde esperará en vano la llegada de su amante. Una vez en Ypacaraí conoce a Charo, el abuelo de la Guayi, quien le revelará los motivos que llevaron a la joven a emigrar a la Argentina. Esto le servirá a Lala para

del contenido (es decir, los componentes que distinguen al código utilizado, y que son una construcción del analista)” (47-48).

⁷ En este trabajo las citas de la novela hacen referencia a la edición de la casa editorial Caballo de Troya publicada en 2009.

reconstruir la historia de la Guayi, desde su embarazo, producto del abuso al que fue sometida (en la versión cinematográfica es su padre quien la somete al incesto), hasta la leyenda de “el niño pez”⁸. En la novela se trata de una historia inventada por Charo y en la película, en cambio, la historia es una leyenda imaginada por la Guayi. En el primer caso la historia le servirá a Charo para apaciguar el acto cometido por su nieta; en el segundo caso la historia le servirá a la Guayi para superar el trauma vivido, quizá también como un modo de soportar “el trauma del abuso y de la decisión de ahogar al bebé” (Grinberg Pla 112). Mientras Lala trata de hilvanar algunos detalles en Paraguay, la Guayi es detenida en la frontera, trasladada a Buenos Aires, condenada por el asesinato de Brontë y, como consecuencia, internada en un instituto de menores. Al enterarse de ello, Lala vuelve a Buenos Aires con la intención de asumir las consecuencias de sus actos, pero no es capaz de probar su inocencia y con la ayuda de Vasco (que también es amante de la Guayi), toma un arma, entra en la mansión en la que una red de policías corruptos prostituyen a las menores detenidas y en una escena de cine de acción al mejor estilo hollywoodense mata a varios guardias y salva a la Guayi. Así, el final abierto de la novela presupone un nuevo inicio y un posible, aunque incierto, final feliz para las jóvenes amantes.

Puede decirse que la novela *El niño pez* contiene un marcado ritmo cinematográfico y que la película *El niño pez* da cuenta de cierta literariedad. Ambos son recursos de los que se sirve la autora y cineasta para darle voz a las protagonistas. Con relación a la escritura de Lucía Puenzo, la estudiosa Nora Domínguez apunta que “es tan fiel a sus intereses literarios y visuales (estudió cine y literatura) como a sus marcas generacionales” (Domínguez s. p.). En una misma dirección, Blanco y Petrus⁹ sostienen que la autora y cineasta “sigue en su escritura uno de los modelos narrativo-literarios más populares de trabajo de subjetivación presente en el occidente latinoamericano: la novela de aprendizaje o formación, el *Bildungsroman*” (313). Quizá, por

⁸ En relación con la creación de esta leyenda, en una entrevista la autora comenta “Yo encontré en unos diarios amarillistas una noticia que decía: “Nació un niño pez”, y había un niño que tenía pedazos de gelatina en los ojos. Era casi cómico, pero me quedó dando vuelta la idea de un niño pez, y también la idea de cómo es todo el camino de una leyenda, desde que empieza hasta que termina, porque en general son originadas por crímenes o casos muy oscuros. Muchas veces detrás de las leyendas hay algo que no pudo ser resuelto y que la gente por la oralidad le fue encontrando como un relato posible, que es mucho más luminoso que la realidad. Sucede también en los cuentos populares. Todos los relatos que están en la base de las historias de los hermanos Grimm detrás tenían materiales mucho más tóxicos, muchas veces son relatos de incesto, relatos muy sexuales, muy oscuros” (Engler s. p.).

⁹ Acertadamente los autores afirman que “el viaje de[] personaje, la peripecia sexual y el sinsentido tanto de la exploración como del aprendizaje en la experiencia de sus protagonistas” (314).

ello no sorprende la elección de la autora de adaptar el texto literario al fílmico¹⁰. En relación con los cambios en la trama a partir del trasvase del código novelístico al código visual, María José Punte señala que en la obra de Puenzo “imagen y escritura se complementan y se potencian en esa circulación de materiales, que se mueve de una orilla a la otra, enhebrando una frontera tan productiva como desestabilizadora” (Punte, “La escritura errante de Lucía Puenzo” 43).

Si bien la novela y la película comparten el tema principal: la historia de amor y pasión entre Lala y la Guayi, la diferencia de clase y el pasaje de la adolescencia a la edad adulta hay una diferencia fundamental entre ambas: la obra literaria está narrada desde la perspectiva de Serafín, un perro amoral y ausente de juicio que con tono sarcástico pone humor en los momentos más críticos del relato¹¹. El animal cuenta todo lo que ve, lo que escucha y lo que se imagina¹². Serafín introduce al lector en una concatenación de actos que van desde el derrumbe de la estructura de una familia burguesa, las drogas, el abuso (físico y de poder) y la prostitución hasta los homicidios cometidos por las protagonistas. La elección de una voz canina como narrador¹³ de estos actos le otorga a la novela cierra armonía a partir de “las observaciones de un animal testigo de la acción” (Cisneros 53), pero también evidencia ciertas pérdidas porque al tomar la palabra “acusa el silencio del hombre que calla ante sus propias atrocidades” (González 19).

Este recurso no se traslada a la transposición fílmica y ello hace que el animal ocupe un rol secundario. En la película, el punto de vista del relato estará claramente anclado en Lala (interpretada por Inés Efrón) y, a diferencia de la novela en la que

¹⁰ En el marco de una conferencia dictada por la autora en *Casa de Américas*, Puenzo comenta “*El niño pez* fue mi primera novela, la escribí cuando tenía 24 años, con la absoluta impunidad que te da no haber sido publicada nunca y no saber si te van a publicar [...], y lo escribí en dos/tres meses y siempre supe que algún día lo quería filmar; después se transformó en mi segunda película [...], ya el germen de esa historia, que está en la película, estaba en la novela”, (05/10/11).

¹¹ Para abordar el tema de lo animal en la novela *El niño pez*, véase González, Carina. “La invención de lo real: animales y voces en la primera novela de Lucía Puenzo”, *ob. cit.*

¹² También es diferente la llegada del animal en ambas obras. En la novela, Serafín es un perro que llega a la casa de los Brontë de la mano de Lala, quien lo compra como regalo para su madre. En la película, en cambio, es la Guayi quien encuentra al perro abandonado y decide llevarlo a la casa de los Brontë y regalárselo a Lala.

¹³ Con relación a la elección, Puenzo declara que el personaje del perro está “cargado de humor pero que era intraducible esa perspectiva a la película porque no me interesaba esa voz en off y lo único que quedaba era el punto de vista de la cámara a la altura de un perro, y eso no me interesaba”. *El País*. “Entrevista digital con Lucía Puenzo”, 24/10/2009.

el lector conoce todo lo que sucede, incluso en los pasajes en que Lala no está presente, el espectador verá solo lo que ella ve y sabrá solo lo que ella sabe. Por ello, es interesante dar cuenta de cómo en el trasvase de la novela al filme se ve, en ocasiones, alterada la trama, no sólo desde la perspectiva de quien relata la acción, sino también desde un punto de vista lingüístico. De hecho, en algunos de los diálogos en los que la joven paraguaya (interpretada por Mariela Vitale “Emme”) utiliza el guaraní como lengua de comunicación, Puenzo realiza cambios relacionados con el trasvase del texto de partida al texto de llegada. Esto se evidencia en la elección de la realizadora de no traducir ni subtitar en la película los diálogos en lengua indígena, traducción que sí encontraremos en la novela. Estas comparaciones, entre el texto literario y el texto fílmico, cobran importancia durante el proceso de adaptación de un código a otro, ya que ponen en evidencia los cambios, las pérdidas y las compensaciones entre ambos textos. En la novela, por ejemplo, una vez que Lala llega a Ypacaraí y conoce a Charo, éste será el encargado de contarle acerca del embarazo de su nieta y de la historia de “el niño pez”. En la traducción intersemiótica de la película, esta escena conserva su esencia pero sufre dos cambios: el primero es que se suprime el personaje de Charo; el segundo es que ese lugar es ocupado por Sócrates Saldívar, el padre de la Guayi. En este cambio cabe destacar la magnífica interpretación de Arnaldo André¹⁴ en el papel de un famoso actor de telenovelas que vive en Asunción y que desde hace años no ve a su hija. También cambia el papel del padre del niño de la Guayi. Mientras en la novela el bebé es el fruto de la relación desigual que la joven paraguaya tiene con Néstor Sócrates “sin acento” (Puenzo, *El niño pez* 40), un vecino que la había conquistado cuando ésta vivía en Ypacaraí; en la película es Sócrates Saldívar quien somete a su hija al incesto. Lo que comparten estos personajes, además del nombre (artístico), es que ante la confesión de la joven acerca de su embarazo los dos parten para Asunción, abandonando así a la joven.

El siguiente cambio está relacionado con la leyenda de “El niño pez”, el *mitay pira* en guaraní. Mientras en la novela la Guayi sostiene que “el viejo inventó una historia porque no aguantó lo que hice” (182), Charo afirma que se trataba de un mito creado por la gente del pueblo y que mientras “[a]lgunos creían que se había muerto en el parto”, otros “decían que

¹⁴ Arnaldo André nació en San Bernardino (Paraguay) en 1943 y es uno de los actores de telenovelas más reconocido a nivel nacional e internacional. Su carrera comenzó en la Argentina y se desarrolló en América latina. Adquirió gran popularidad con las telenovelas particularmente con *Amo y señor* realizada en la Argentina durante 1984. André ha sido y es muy recordado por las bofetadas muy convincentes que le propiciaba a sus contrapartes femeninas, particularmente las que le diera en varias telenovelas a la actriz Luisa Kuliok. André abandonó esta “práctica” a causa de los cambios en la sociedad con respecto al abuso físico dentro del seno familiar.

teníamos un monstruo en la casa...” (58)¹⁵. Esta fábula le permitía a Charo mitigar el acto cometido por su nieta. Así relata éste la relación de la Guayi con su pequeño hijo y la “desaparición” del bebé en el fondo del lago:

Charo: —El bebé crecía y la bañadera se hacía cada vez más chica. Al quinto mes dejó de tomar la teta, de un día para el otro. Lin se enfermó con él: no comían, no dormían...

El viejo hizo una pausa y miró el lago.

Charo: —Una madrugada me pidió que la ayudara a traerlo hasta acá. Se metió en el agua con el bebé. Nadaron juntos hasta que se hizo de noche. Y cuando la ayudé a subir a la canoa el bebé ya no estaba (59).

En el trasvase a la película Puenzo realiza cambios que, de algún modo, alteran el pasaje apenas descrito. De hecho, en el largometraje esta escena desaparece y es reemplazada por otra que la cineasta sitúa al final del filme, momento en que las jóvenes amantes están escapando de la casa en la que la Guayi y otras detenidas son obligadas a prostituirse. Ambas escenas comparten el intento de la Guayi de reconstruir su trauma y confesarle a Lala los motivos que la llevaron a ahogar a su hijo en el lago:

[...] ... me imaginé en esa casa, sola, sin mi abuelo, sola con él... “Lo hago por él”, eso pensé... que lo hacía por él, para que durmiera tranquilo, para que descansara... era más fácil así, sostenerle la cabeza un minuto, un minuto nada más, debajo del agua, era más fácil (182).

El relato cinematográfico, por su parte, presenta diferencias relacionadas con la misma escena:

[...] me imaginé en esa casa, sola, sin mi papá, sola con el bebé... “Lo hago por él,” eso pensé... que lo hacía por él, para que viviera tranquilo, para que respirara. Nadamos juntos hasta que se hizo de noche. Cuando salí del agua el bebé ya no estaba conmigo (Puenzo, *El niño pez* 01:22:22 – 01:23:12).

Si bien los pasajes apenas descritos siguen una misma dirección, es decir el relato/confesión de la Guayi sobre la muerte del bebé, de las citas se desprende que en el trasvase del texto literario al filmico se producen cambios y compensaciones. El primero de ellos es la “desaparición” del abuelo de la Guayi, presente en la novela y, en su lugar, la “aparición” del padre de ésta. En el texto literario, esta escena se desarrolla cuando la Guayi

¹⁵ Para ampliar las cuestiones relacionadas la infancia y monstruosidad en la obra de Puenzo, se sugiere abordar los diferentes estudios de María José Punte (2012; 2015; 2019), citados en la bibliografía de este artículo.

siente temor por quedarse sola en la casa, incluso sin la presencia de su abuelo, en el texto fílmico se mantiene el temor de la Guayi ante la soledad, pero esta vez no quiere quedarse sola en la casa, sin la compañía de su padre. Nótese el contraste semántico en las palabras de la Guayi a través del uso de verbos diferentes durante la confesión: “dormir” y “descansar” en la novela y “vivir” y “respirar” en la cinta. La elección de Puenzo de usar distintos vocablos puede relacionarse con una intención diferente en cada situación. En la novela, tanto “dormir” como “descansar” nos llevan a pensar en el sueño y el descanso “eterno”, acción de la que no se vuelve, se trata en estos casos, pues, de acciones relacionadas más que nada con la muerte. En la película, “vivir” y “respirar” nos remiten al primer acto que realiza un ser humano cuando sale del vientre materno, en este caso las acciones están más bien relacionadas con la vida.

Podemos decir, como indica Nuria Girona Fibla, que en la novela se “equipara el sacrificio del bebé con el asesinato del padre” (207), lo que se evidencia a partir de las afirmaciones de las protagonistas; así la Guayi declara “Lo hice por él” (Puenzo, *El niño pez* 182), en relación con la muerte del niño, mientras Lala enuncia “Lo hago por él. Le voy a hacer un favor” (183), en relación con la muerte de su padre¹⁶.

En la escena siguiente al rescate de la Guayi, ya en el coche, Lala se encuentra en un estado poco lúcido a causa de la herida de bala y la consecuente pérdida de sangre, en ese momento le dice a su amante:

Lala: —Vi a tu hijo

La Guayi: —¿Qué?

Lala: —Al niño pez [...]

Lala: —Nadamos juntos en el lago [...]

Lala: —Tu abuelo me contó todo.

La Guayi: —Basta, Lala (Puenzo, *El niño pez* 181 — 182).

El pasaje citado anteriormente presenta una notable diferencia en el trasvase de la versión literaria a la cinematográfica. En la novela, Lala sostiene que Charo es quien le cuenta acerca de la leyenda de “el niño pez”; en la cinta, en cambio, es el padre de la Guayi quien se encarga de relatar el origen de la leyenda y, según él, se trata de una historia inventada por los habitantes de Ypacarái:

Lala: —Vi a tu hijo.

La Guayi: —¿Qué?

Lala: —Al mitay pirá [...]

Lala: —Nadamos juntos en el lago [...]

¹⁶ En el filme, con el intento de salvar a la Guayi de la red de prostitución que la obligaba a prostituirse, Lala comete un segundo asesinato.

Lala: —Tu papá me contó todo.

La Guayi: —¡Basta Lala! (Puenzo, *El niño pez* 01:19:59 — 01:20:28).

La escena que describe las sensaciones de la empleada paraguaya luego de haber ahogado al bebé también representa un cambio del texto literario al fílmico, “El frío se me quedó adentro... el frío del agua... no me lo puedo sacar... no puedo... ni cuando te conocí a vos...” (Puenzo, *El niño pez* 183); por su parte, en la versión cinematográfica la Guayi confiesa: “El frío se me quedó adentro... el frío del agua no podía sacarme de adentro... hasta que te conocí a vos... (Puenzo, *El niño pez* 01:23: 17 — 01:23:31). Si bien la primera parte de la afirmación se repite en ambas citas, otorgando a las expresiones un mismo significado, no sucede lo mismo con la frase final. En ella, Puenzo le da un giro a la cuestión a partir de un enunciado que cambia el sentido de lo que la Guayi está expresando, tanto a nivel semántico como de contenido. Así, esta frase mínima duplica la confesión de la joven paraguaya: primero alude a la muerte de su hijo y luego al cambio que se produce en ella al conocer a Lala.

La lengua guaraní en *El niño pez*

El guaraní es una lengua indígena que forma parte de la familia lingüística tupí-guaraní. Hoy en día es hablada aproximadamente por unos 8 millones de personas y la usan, en su mayoría, la población no-indígena. Se trata de una lengua que conjuga la herencia, el legado y la persistencia de la cultura guaraní en el Paraguay, donde es lengua oficial junto con el español. También es hablada en el Noroeste de la Argentina como en algunas zonas del sur de Bolivia y en el centro-suroeste de Brasil.

Como señalábamos más arriba, en las últimas décadas los estudios culturales han demostrado un fuerte interés en indagar cuestiones relacionadas con la incorporación de lo indígena en las producciones culturales, es el caso de Franco (2009), Nickson (2009), Ubilluz (2010), Lustig (2011), Peeler (2011) y Gimeno Ugalde et Poe Lang (2017), entre otros¹⁷. El cine latinoamericano actual evidencia este interés a partir de diferentes apuestas narrativas en la que sujetos indígenas y, con ello, sus lenguas, conforman una parte importante del relato. Esto se pone de relieve a partir de un número notable de largometrajes que demuestran una fuerte atracción por la temática. Jean Franco, por su parte, propone una interpretación relacionada con el interés por lo indígena, tanto académico como cultural, la estudiosa sostiene que esta tendencia se manifiesta a partir de una apresurada

¹⁷ y con respecto a la novela el artículo de Donoso Macaya, Ángeles et Melissa M. González, *ob. cit.*

globalización, en la que el proceso inmigratorio se ubica entre las causas que más aflige a los hablantes de una lengua indígena (26). En esta misma dirección, hoy podría establecerse una categoría compuesta por largometrajes que abordan, en ocasiones a partir de adaptaciones de textos literarios, historias de mujeres indígenas que trabajan como empleadas domésticas¹⁸ o como cuidadoras de enfermos y que, además en todos los casos, usan alternadamente como vehículo de comunicación tanto el español como la lengua indígena. Dentro de este grupo destacan, entre otros, los largometrajes¹⁹: *Play* (2005) de la cineasta chilena Alicia Scherson, en la que Cristina, una joven de origen mapuche, con el objetivo de mejorar su situación económica se traslada a Santiago de Chile donde se dedica a cuidar a un enfermo terminal; *La teta asustada* (2009) de la directora peruana Claudia Llosa, relata la historia de Fausta, una joven que vive en la periferia de Lima que, con el intento de reunir el dinero necesario para el funeral de su madre, consigue un trabajo como empleada doméstica de una familia adinerada afincada en Lima. Mientras Fausta realiza las tareas domésticas entona melodías en lengua quechua y ello despierta la atención de la señora de la casa, quien se encuentra con dificultades para escribir su música. Del mismo modo que lo hace Fausta en *La teta asustada*, en *El niño pez*, la Guayi, la empleada doméstica paraguaya de la adinerada familia Brontë, entona canciones de cuna en lengua guaraní y sueña con cantar profesionalmente en su lengua materna. Por su parte, *Nosilataj. La belleza* (2012) es una cinta escrita y dirigida por Daniela Seggiaro y ambientada en el norte argentino. Allí, Yolanda, una joven de origen wichí, cuenta en su lengua materna la historia de cómo, cuando era empleada doméstica en una casa “criolla”, le cortaron el pelo injustamente siendo este un rasgo que conforma su belleza. Este evento comprometerá sus vínculos culturales con el mundo “criollo” y definirá su destino. Más recientemente destaca el aclamado largometraje *Roma* (2018) del director mexicano Adolfo Cuarón, que narra la vida de una familia de clase media/alta y de su empleada doméstica Cleo, quien comparte las labores con su amiga Adela, también empleada. Ambas son originarias de Oaxaca y en varios pasajes del filme

¹⁸ Con relación a los estudios de cine que abordan la temática del empleo doméstico realizado por mujeres en América latina, véase el trabajo de Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfaro. *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, Cham, 2020.

¹⁹ Existe también un grupo de películas en la que el guaraní es la lengua principal, entre ellas destacan: *Hamaca paraguaya* (2006) de la directora Paz Encina; *7 cajas* (2012) dirigida por Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori y *Guaraní* (2015) del director argentino Luis Zorraquín, entre otras. Estos filmes tuvieron un gran impacto tanto a nivel nacional como internacional, acumulando gran cantidad de premios. Para una lectura más amplia sobre películas en guaraní paraguayo. Para ampliar véase Cabrera, Damián, *ob. cit.*

Cleo y Adela mantienen diálogos tanto en español como en mixteco. Aquí se evidencia que estos filmes están unidos por su temática ya que comparten un escenario que, “[b]ajo la apariencia de un intercambio libre, se encubren relaciones desiguales entre personas que son valoradas de una manera diferente: algunas de ellas están para servir y otras, para ser servidas” (Soto, et al. 34).

Aunque de manera diferente, en dos de sus novelas y adaptaciones cinematográficas, *El niño pez* y *Wakolda*, le otorga espacio a la representación del mundo indígena. En ambas lo hace a partir de la inclusión de mujeres que forman parte de comunidades lingüísticas diferentes respecto a las protagonistas. Tanto en una como en otra encontramos a jóvenes blancas y de clases sociales elevadas que utilizan el español como lengua nativa y que se relacionan con dos jóvenes indígenas. En *El niño pez*, Lala conoce a la Guayi y en *Wakolda*, Lilith a Yanka, quienes usan el guaraní y el mapuche respectivamente como lenguas maternas.

En una entrevista realizada por Silvina Freira para *Página/12*, Lucía Puenzo sostiene que el guaraní es “uno de los idiomas más hermosos que existe porque tiene algo de canto de pájaros” (s. p.). En *El niño pez* se evidencia la predilección de Puenzo en la incorporación de la lengua indígena, tanto en la novela como en la película, elección que refuerza la representación de “dos clases sociales que son consecuencia de la experiencia histórica de la conquista de América [...]” (Punte, “La escritura errante de Lucía Puenzo” 34), esto se relaciona con el espacio subalterno que ocupan las inmigrantes: por el género, por la raza y por la etnia. En este contexto, el trabajo de “mujeres migrantes en el sector de los cuidados ocurre en sociedades caracterizadas por múltiples formas de desigualdad” (Clyde Soto et al., 2012: 34). La traducción de dichas experiencias permite observar la subalternidad a la que cotidianamente están sometidas las inmigrantes en las sociedades de acogida. Lo interesante de la narrativa de Puenzo reside en el intento logrado de darle voz a sus protagonistas y transmitir su tradición a partir de estrategias de autorrepresentación positiva, elementos comunes a las narrativas de inmigración y diáspora que contrarrestan así su “invisibilidad” social (Spivak 208). De este modo, la Guayi encuentra su lugar de enunciación.

Como hemos mencionado más arriba, si bien las dos versiones de *El niño pez* comparten la trama principal, la mayor diferencia reside en que la novela asume el punto de vista de un perro y la cinta, el de Lala, la joven blanca e hispanohablante protagonista del filme. En la novela y la película se presentarán diálogos en lengua indígena “visible y audible sobre todo en el uso del guaraní” (Grinberg Pla 108), estos no serán reproducidos del mismo modo en ambas narraciones. Entretanto, en la película, los diálogos no serán doblados ni subtítulados; en la novela, en

cambio, los conoceremos a través de Serafín, el perro portavoz del relato y “compañero de ruta de la protagonista” (Blanco et Petrus 314), quien se encargará de traducir las frases que la Guayi, Charo y Guida dicen en guaraní:

Charo: —Eipota anive rejaharo haengu doumo aveima. Oye-tota chupeteta ochua chuhuate.

Lala apagó la tele, encendió la luz y le dijo a Charo que no había entendido nada.

Charo: —Que saques el perro —le repitió el viejo.

Serafín: —Pero no había dicho eso. Lo que dijo es que dejara de esperarla: que a la Guayi la habían detenido en la frontera. No hacía falta que entendiera. Lala sabía que la Guayi iba a tardar en llegar (Puenzo, *El niño pez* 31).

Tanto en la novela como en la película, el guaraní es la lengua reservada para la intimidad. La Guayi utilizará el guaraní con Guida, el guarda de seguridad del barrio, a quien por las noches le abre la puerta de su cuarto sin que nadie, a excepción de Serafín, se diese cuenta:

La Guayi: —Eche ruve cheve larey potava. Coete 21ía otoca ndeve —le decía la Guayi mientras lo desnudaba.

Guida: —Siempre otoca cheve. Otoa ndeve — le contestaba Guida.

[...]

Serafín: —Ella siempre le pedía lo mismo: que la llamara Señorita Lala... y lo obligaba a decírselo una y otra vez (15).

La novela cuenta con pasajes más explícitos que la película y todos ellos son narrados por Serafín. En las escenas que se proponen a continuación se evidencia esta afirmación. En la primera Lala descubre que la Guayi y Guida son amantes porque los encuentra juntos en la habitación de su amada. Su reacción no se hace esperar y en un arranque de celos Lala le pide que no lo vea más:

Lala: —¿Lo querés? —le preguntó Lala cuando la Guayi se sentó a su lado.

La Guayi: —No.

Lala: —No lo vuelvas a ver. Ni a él ni a nadie [...]

Lala: —Quiero que seas mi novia

La Guayi: —Decímelo en guaraní.

Lala: —No sé cómo se dice...

La Guayi: —Roaychy. Roypota che chycara.

Lala: —Ro ai chi...

La Guayi: —No. Ro jai ju... roy potá ye yicara... —dijo la Guayi, y parecía que cantaba.

Lala tuvo que decirlo un par de veces antes de que la Guayi, riéndose, le tapara la boca con un beso (16 — 17).

Si bien en la película se describe la misma idea, es decir que el diálogo se liga al texto escrito, la escena aquí citada no es del todo “fiel” a la propuesta en la película. En ella, Lala ve a la Guayi hablando en guaraní con Guida y como se trata de la segunda vez que los encuentra juntos intuye que pasa algo entre ellos, pero no puede saberlo con certeza porque los diálogos que mantienen son en guaraní, lo que sí resulta evidente es el tono de la conversación con el que Guida quiere seducir a la joven empleada. Ambas escenas conducen a un mismo pedido y nuevamente el guaraní vuelve a funcionar como lengua de intimidad:

Lala: —¿Lo querés?

La Guayi: —No.

Lala: —Entonces no lo veas más. A él ni a nadie.

La Guayi: —Decímelo en guaraní.

Lala: —No sé cómo se dice...

La Guayi: —Ro jai ju... roy potá ye yicara

Lala: —Ro jai ju... roy potá ye... (Puenzo, *El niño pez* 00:07:36 – 00:08:09).

De estas dos citas se desprende la necesidad de la joven paraguaya de escuchar su lengua nativa en los momentos de intimidad. Es la Guayi quien le enseña a Lala el guaraní porque desea escucharlo de su boca. También le pide a Guida que la llame “señorita Lala”, es decir que en ese momento de “cercanía” la Guayi desea ser Lala. Cuando Lala está en Ypacaraí viste las ropas de la Guayi para nadar hasta el fondo del lago donde ve y nada por primera vez con “el niño pez”²⁰, en ese momento Lala desea ser la Guayi. Esto en la película se muestra a partir de planos secuencia en los que se subraya un “paralelismo (mismo vestido, mismo escenario, misma iluminación, mismo recorrido, mismo ángulo de cámara)” (Grinberg Pla 112). Casi como en un juego de espejos, la paraguaya está en Buenos Aires y la porteña en Ypacaraí oponiéndose, de este modo, las geografías, las clases sociales y, sobre todo, las lenguas maternas.

En las dos versiones de *El niño pez* la Guayi sueña con tener una “casa grande de dos pisos”, algo que su amante ya tiene. Lala sueña con vivir a orillas del lago Ypacaraí, deseo que, en

²⁰ Así describe Serafín el encuentro de Lala con el niño pez: “Vio a un nene de unos cinco años, sonriéndole con los ojos abiertos, sumergido en el agua. Tenía la piel tan clara que se le adivinaban las venas, los ojos grises con las pestañas de punta, el pelo verdoso y espeso como las algas. Cuando Charo dejó de remar el nene soltó el pie de Lala y pasó nadando por entre sus piernas a una velocidad impresionante. Nadaba con las manos abiertas, y Lala alcanzó a ver que tenía una membrana entre los dedos” (2009: 36).

primera instancia, le pertenecía solo a la Guayi²¹. Aquí se enfrentan de manera especular los mundos de las protagonistas, quienes a lo largo de ambos relatos transformarán sus roles. Lala, la joven ingenua y temerosa, mata a su padre para liberar a su amante y se convierte en heroína cuando salva a ésta de una red de prostitución dirigida desde el centro de detención de menores. La Guayi realiza su transformación desde un recorrido inverso, ya que cuando entra al “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” (González 25).

En ambas versiones se pone en evidencia lo que Judith Butler denomina “vulnerabilidad lingüística”, que en este caso puede entenderse, en primera instancia, “a través de una reflexión sobre el poder del nombre” (Butler 13). De hecho, lo primero que sabremos de Ailín es su nombre, pero a pesar de ello a lo largo de la novela y de la película la conoceremos con el apelativo de “la Guayi” (por ser del Paraguay). Si el apelativo o la interpelación en su dimensión performativa (en cuanto acto enunciativo que produce efectos) da cuenta de la llamada del *Otro*, también pone de manifiesto la vulnerabilidad lingüística de ese *Otro*. En *El niño pez*, esa vulnerabilidad se hará presente mediante los silencios de la Guayi como también a través de sus conversaciones en lengua guaraní que, hasta el momento, estaban reservadas solo para los nativos-hablantes o para la intimidad con Lala. Esto se pone de manifiesto sobre todo a través del canto en su lengua nativa. En una de las escenas con mayor tensión del filme se ofrece una cena familiar en la casa de Lala a la que participa la familia Brontë, con excepción de la madre que está de viaje con su amante. Fernando Brontë le pide, más bien insta, a la joven empleada paraguaya a sumarse a la cena. La Guayi no comprende bien el motivo, pero, una vez más, obedece a sus órdenes. Una vez en la mesa, el padre de Lala interpela así a la empleada:

Fernando Brontë: —[...] ¿Qué querés? Digo, de la vida, ¿qué querés? [...]

Lala: —Dejala en paz.

Fernando Brontë: —No te pongas celosa, vos... ¿Qué querés? ¿Seguir limpiando mi casa toda la vida?

[...]

La Guayi: —Una vez me ofrecieron ser actriz —dijo.

—Y era la primera vez que contaba algo en cuatro años.

²¹ En este sentido, el tema del deseo está presente también en la novela *Wakolda* y en su homónima adaptación cinematográfica. Allí veremos como Yanka, una joven indígena, desea un objeto que le pertenece a una joven blanca. La joven mapuche sueña con tener una “Herlitzka”, una muñeca de porcelana como la que tiene Lilith (la joven blanca) ya que no quiere tener una “Wakolda”, una muñeca de madera y de trapo. Sus argumentos convencerán rápidamente a Lilith, quien accederá sin demora al intercambio de muñecas.

La Guayi: —Pero dije que no. Las cámaras no me gustan, pero lo libros...

[...]

Fernando Brontë: —No te pregunté qué te ofrecieron... te pregunté qué querés vos...

La Guayi: —Cantar.

Fernando Brontë: —¿Querés ser cantante?

La Guayi: —Quiero cantar en guaraní.

Fernando Brontë: —¿Solamente en guaraní?

La Guayi: —Si no es en guaraní no sé cantar

Fernando Brontë: —A ver cantame un poquito...

Lala: —Basta... [...]. No cantes. (Puenzo, *El niño pez* 131 — 132).

En la versión cinematográfica, se produce una añadidura con respecto al texto literario, ya que luego de la interpelación de Brontë a la empleada extranjera, ésta entonará una canción de cuna en lengua guaraní (interpretada magníficamente por la cantante y actriz Emme)²². La escena se desarrolla así:

Fernando Brontë: —¿Qué querés?... De la vida,

Lala: —¡Dejala!

Fernando Brontë: —No te pongas celosa vos...

La Guayi: —Cantar.

Fernando Brontë: —¿Querés ser cantante?

La Guayi: —En guaraní.

Fernando Brontë: —¿Solo en guaraní?

La Guayi: —Yo no sé cantar si no es en guaraní.

Fernando Brontë: —Cantame un poquito.

Lala: —No cantes si no querés...

Fernando Brontë: —Sí que quiere... (Puenzo, *El niño pez* 00:20:22 — 00:20:54).

En el trasvase de la novela al filme, Puenzo decide no doblar y no subtítular los diálogos en los que la Guayi habla en guaraní con dos nativos hablantes: Guida y Chapulina, el primero es su amante, la segunda es la empleada doméstica de la casa de al lado. Tampoco dobla o subtítula la escena siguiente a la apenas citada, es decir, cuando la Guayi accede al pedido de Fernando Brontë y durante la cena comienza a entonar una dulce canción en guaraní, quizá porque en la cinta el punto de vista está puesto en Lala. En esta dirección, Puenzo intenta y logra que el espectador, al igual que Lala, quede afuera de ese “otro” mundo lingüístico.

²² Al respecto, en una entrevista televisiva para RTVE, Lucía Puenzo comenta que la actriz y cantante Mariela Vitale “Emme” no conocía el guaraní y que tuvo que aprenderlo por fonética para la película, “Entrevista en RTVE”, *ob. cit.*

La melodía entonada por la Guayi resulta ser un elemento exótico y de fascinación para los comensales y “sirve para desatar los vínculos familiares opresivos” (Punte, “La mirada tras el espejo” s. p.). Mientras la Guayi canta a través de primeros planos y planos medios la cámara pone en escena una especie de lucha de miradas en la que participan el padre y la hija, ambos seducidos y cautivados por la bella melodía. Una vez terminada la canción, en lugar de felicitar a la joven por sus dotes, Fernando Brontë cambia el tono de la conversación y, entre otras cosas, declara “Así los hechizaron a los españoles las guaraníes, cantándoles” (Puenzo, *El niño pez* 00:21:37 – 00:22:42). Esta afirmación “exhibe con crudeza la construcción de un discurso que convierte a las víctimas en supuestos victimarios, con lo que se justifica el sometimiento” (Punte, “La mirada tras el espejo” s. p.). Este será el canal impuesto para establecer una vez más en la Guayi una condición de subalternidad múltiple y, de este modo, la Guayi — y con ella todas las mujeres de su comunidad— ocupará el lugar de dominada y Brontë el de dominador.

Resulta interesante señalar que en la versión italiana del filme, cuyo título es *Il bambino pesce*, se mantiene la lengua original (el español) pero la película está acompañada por subtítulos interlingüísticos (en italiano), por lo tanto, en esta versión el espectador accede tanto a los diálogos que los personajes mantienen en lengua guaraní como también a la letra de la canción de cuna que interpreta la Guayi²³.

Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos señalado que existe un grupo de producciones culturales en los cuales la presencia de migrantes indígenas ocupa un espacio importante. Estas producciones están conformadas por la representación de mujeres indígenas que, si bien pueden comunicarse en español, ya que emigran desde países fronterizos hacia diferentes territorios de América latina o bien desde la provincia de su país de origen hacia la capital, prefieren hacerlo en su lengua madre. Aquí nos hemos ocupado principalmente del viaje emprendido por una de las protagonistas: la Guayi, quien se traslada del Paraguay a la Argentina para trabajar como empleada doméstica en la casa de la familia Brontë.

Como se ha señalado, *El niño pez* presenta también la historia de Lala, la hija menor de los Brontë, una familia disfuncional perteneciente a la alta burguesía argentina a la que le

²³ Se propone aquí la traducción de la canción a partir de los subtítulos en italiano: *La luna canta per me / Ed io canto per te / Perché tu dorma / Piccolo mio / Perché tu dorma / Piccolo mio* (Puenzo, *Il bambino pesce* 00:21:01:31). *La luna canta para mí / Y yo canto para ti / Para que duermas / Hijo mío / Para que duermas / Hijo mío*. La traducción es nuestra.

interesan más las apariencias que el bienestar de su hija. A la trama se suman temas comunes a ambas obras como el abuso sexual y de poder, el incesto, el parricidio y el infanticidio, la corrupción y la prostitución, como también el pasaje de la adolescencia al mundo adulto.

A través de la traducción intersemiótica de *El niño pez* hemos indagado acerca de los cambios, las pérdidas las compensaciones y las añadiduras que se presentan en el pasaje que va del texto de partida (el literario) al texto de llegada (el fílmico). Es innegable que el trasvase del código lingüístico al código visual ha puesto en evidencia inevitables diferencias de carácter representativo y formal. Las dos versiones de *El niño pez* están narradas en tiempos no lineales y, por ello, sus inicios presentan situaciones diferentes. La novela comienza con las palabras de un narrador canino²⁴ que declara “[...] soy negro, macho y malo. Aunque ahora me vean así, entubado, a punto de ser fiambre” (Puenzo, *El niño pez* 9), para luego describir la excitación que le causan las caricias de Lala. Seraffín, el fiel amigo de Lala, seguirá *a sol y a sombra* las acciones de cada uno de los personajes, alternando el tono de su relato entre comentarios con tintes eróticos y descripciones de los acontecimientos cargadas de cierto fatalismo. En la cinta, en cambio, la cámara cinematográfica no tomará esa dimensión ya que ese espacio estará siempre mediado por la perspectiva de Lala. Puede decirse que durante los créditos del filme se desliza el nudo de la trama de la historia en la que a través de planos breves veremos a Lala despertándose, mirando un vaso vacío sobre su mesilla y saliendo de su casa, luego a Seraffín y la Guayi subiendo las escaleras y buscando a su amante, pero en su lugar encontrarán al juez Brontë en su despacho y sin vida. Todo ello se alternará con amplios planos que mostrarán la inmensidad del fondo del lago Ypacaraí.

Este no será el único cambio realizado en la trasposición ya que, como se ha visto a lo largo de este estudio, son varios los pasajes formales en los que el filme se desvía del argumento de la novela cambiando no solo la voz del perro por el punto de vista de Lala, sino también suprimiendo el personaje de Charo, el abuelo, y sustituyéndolo por el de Sócrates Saldívar, el padre. El personaje de Néstor Saldívar desaparece y su lugar lo ocupa, aunque parcialmente, el padre de la Guayi.

Los puntos de contacto en las dos versiones de *El niño pez* se encuentran en el relato que está organizado en torno al contraste entre sus protagonistas: Lala y la Guayi. La primera es una adolescente blanca y la segunda una indígena, una usa el español como lengua nativa y la otra el guaraní, una viene de una familia rica y la otra es la empleada doméstica que trabaja para esa

²⁴ Para un análisis más profundo de esta temática, véase Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, ob. cit.

familia. Aun así, cabe señalar que existen puntos de encuentro entre ellas: ambas matan a un familiar, la Guayi ahoga a su hijo (en sus palabras para salvarlo y salvarse); Lala envenena a su padre (en sus palabras para salvarlo y salvarse) y, asimismo, ambas realizarán un viaje, tanto físico como simbólico, con el intento de abandonar las imposiciones imperantes de una sociedad heteronormativa.

La Guayi mantiene diálogos en guaraní con el custodio del barrio, un hombre paraguayo que intenta seducirla. Lo interesante de estas conversaciones es que, en la versión en lengua original de la película, éstas suceden en presencia de Lala y los espectadores tienen el punto de vista de ésta y es justamente por ello que la cinta no presenta ni doblaje ni traducción intralingüística. En este sentido, la ausencia de la traducción (guaraní-español) y su consecuente decodificación como desterritorialización, en tanto protocolo lingüístico, subordina la lengua indígena y la incorpora como un “otro” subordinado.

Jean Franco propone una reflexión interesante a partir de la idea de que no se puede escribir en una lengua indígena sin invocar toda la historia del colonialismo, tanto desde la imposición lingüística como desde las relaciones de poder que ello comporta (25). El desarrollo de estas representaciones da cuenta de la posición que la mujer, sobre todo la indígena, ocupa en la sociedad. Lo interesante es que las narrativas de Puenzo se alejan de todo ello, permitiéndoles a Lala y la Guayi emanciparse de sus padres a partir de un nuevo inicio cargado de incertidumbre “— Es un final feliz... No sé —dijo la Guayi” (Puenzo, *El niño pez* 189). Quizá por ello, la representación de la mujer indígena encuentra y, en nuestra opinión, seguirá encontrando, un espacio sólido de representación en el cine.

Bibliografía

Blanco, Fernando et Petrus, John. “Argentinian Queer Mater. Del *Bildungsroman* urbano a la *Road Movie* rural: infancia y juventud post-Corralito en la obra de Lucía Puenzo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVII, n° 73, 2011, pp. 307-331.

Butler, Judith. “Sobre la vulnerabilidad lingüística” (trad. de Mágina Averbach, 2007). “*Introduction. On Linguistic Vulnerability*”, *Excitable Speech, A Politics of the Performance*. Nueva York, Routledge, 1997.

Cabrera, Damián. “Guaraní en el Cine. Películas en guaraní paraguayo, sobre Guaraníes y con Guaraníes”, disponible en:

<https://archive.revista.drclas.harvard.edu/book/guarani-en-el-cine> [10/07/2021].

Cisneros, Vitelia. “Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, “El niño pez”, y Claudia Llosa, “La teta asustada”. *Hispania*, vol. 96, n° 1, 2013, pp. 51-61.

Domínguez, Nora. “Narrar el presente, narrar desde el presente”. *Encrucijadas* n° 40, 2007, disponible en: <http://www.uba.ar/encrucijadas/40/sumario/enc40-narrarel-presente.php> [06/07/2021].

Donoso Macaya, Ángeles, and Melissa M. González, “Orthodox Transgressions: The Ideology of Cross-species, Cross-class, and Interracial Queerness in Lucía Puenzo’s novel *El niño pez* (*The Fish Child*)”. *American Quarterly*, vol. 65, n° 3, 2013, pp. 711–733.

Engler, Verónica. “Diez preguntas a Lucía Puenzo”. *Página/12 digital*, 08/05/2009, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4907-2009-05-08.html> [09/07/2021].

Franco, Jean. “Overcoming Colonialism Writing in Indigenous Languages”. *Latin American Studies Association Forum*, vol. 40, n° 1, 2009, pp. 24-27.

Girona Fibla, Nuria. “¿Qué es un niño? Imágenes y narrativas de la infancia en Lucía Puenzo”. *Voz y Escritura. Revista de estudios Literarios*, n° 24, 2016, pp. 200-223.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

González, Carina. “Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVII, n° 74, 2011, pp. 193-214.

Grinberg Pla, Valeria. “Desestabilizando el estigma de la víctima. Sobre la representación de la mujer indígena en *El niño pez* de Lucía Puenzo”. *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción)*, Gimeno Ugalde, Esther et Poe Lang, Karen (eds.), Costa Rica, UCR Editores, 2017, pp. 101-115.

Luchini, Laura. “Lucía Puenzo y su 'El niño pez' convencen a los escépticos”. *El País digital*, 08/02/2019, disponible en:

https://elpais.com/diario/2009/02/08/cultura/1234047603_850215.html [11/07/2021].

Moreno Fernández, Francisco. “Integración sociolingüística en contextos de inmigración: marco epistemológico para su estudio en España”. *Lengua y migración* vol. 1, n° 1. España, Universidad de Alcalá, 2009, pp. 121-156.

Puenzo, Lucía. “Entrevista en RTVE. Versión Española”, disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/nino-pez/2053607> [12/07/2021].

Puenzo, Lucía. “Entrevista digital con Lucía Puenzo”. *El País*, 24/10/2009, disponible en: https://elpais.com/cultura/2009/04/24/actualidad/1240587000_1240592132.html [12/07/2021].

Puenzo, Lucía. “Lucía Puenzo primero escribe y luego rueda”. *Casa de Américas*, disponible en: <http://www.casamerica.es/cine/lucia-puenzo-primero-escribe-y-luego-rueda> [10/07/2021].

Puenzo, Lucía. *El niño pez*. Madrid, Caballo de Troya, 2009.

Puenzo, Lucía. Dir. *El niño pez*. Argentina/Francia/España Video Home, 2009. DVD.

Puenzo, Lucía. Dir. *El niño pez [Il bambino pesce]*. Argentina Video Home, 2010. DVD.

Punte, María José. “La escritura errante de Lucía Puenzo: un más allá de la zona de confort”. *Revista Letral*, n° 22, 2019, pp. 30-46.

Punte, María José. “Variaciones en torno del niño-monstruo, o en qué coinciden Lucía Puenzo y Miguel Vitagliano”. *Revista Orillas*, n° 4, 2015, disponible en: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/10Punte_rumbos.pdf [12/07/2021].

Punte, María José. “La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez*”. *Imagofobia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA)*, n° 6, 2012, disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/333> [10/07/2021].

Quintín, Eduardo. “Lucía Puenzo, solidez en el exceso”. *El País digital*, 07/09/2013, disponible en:

https://elpais.com/cultura/2013/09/03/actualidad/1378227323_540985.html [10/07/2021].

Soto, Clyde, González Miriam et Dobrée Patricio. *La migración femenina paraguaya en las cadenas globales de cuidados en Argentina*. República Dominicana, ONU Mujeres, 2012.

Spivak, Gayatri C. “Puede hablar la subalterna?” (orig. “Can the Subaltern speak?”, (trad. de M. R. Martín Ruano). *Revista Asparkía* XIII, 2002, pp. 207 -214, disponible en: <https://grupos-humanidades14.files.wordpress.com/2014/01/gayatri-chakravorty-spivak-puedehablar-la-subalterna.pdf> [12/07/2021].

Zavala, Lauro. “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”. *Revista Ciencia Ergo Sum*, vol. 16, n° 1, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2009, pp.47-54.