

## La perfección de la forma: Una mirada sobre *Wakolda*

Alejandra Heffes  
Facultad de Cs. Humanas, UNICEN  
aleheffes@hotmail.com

María Agustina Bertone  
TECC, Facultad de Arte, UNICEN  
agustina.bertone@gmail.com

**Resumen:** Al igual que su lengua, constituida por un sistema de opciones entre un conjunto innumerable de posibilidades, cada sociedad tiene su concepción del cuerpo y al igual que la lengua este cuerpo se encuentra sometido a una administración social, donde lo privado y lo público se entrecruzan. El cuerpo como representación simbólica socio-histórica es resultado de una construcción colectiva que obedece a reglas, rituales de interacción y escenificaciones cotidianas; que a su vez contienen ciertas anomalías relativas a sus propias reglas. Este trabajo propone una mirada del film *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013), a partir del uso metafórico del cuerpo en la imagen de su protagonista, cuerpo controlado que se constituye en referencia implícita a una sociedad que lo define mediante la creación de un hombre-modelo y la consecuente represión y corrección del hombre-histórico, de acuerdo a un patrón idealmente construido. El sistema de convenciones que define a esa sociedad, construye paralelamente un “distinto” que le posibilita la conformación de su identidad estableciendo el límite entre una “alteridad” y una “mismidad” enfrentadas. La idealización del sujeto “normal”, que tiende a la perfección de la forma, establece que el exterior determina el interior; al igual que las muñecas de la película, la protagonista es víctima de la “normalización” que atraviesa una sociedad medicalizada.

**Palabras clave:** Metáfora – Cuerpo – Secreto – Alteridad - Medicalización.

**Resumo:** Ao igual que sua língua, constituída por um sistema de opções entre um conjunto inumerável de possibilidades, cada sociedade tem sua concepção do corpo e ao igual que a língua este corpo se encontra submetido a uma administração social, onde o privado e o público se entrecruzam. O corpo como representação simbólica sócio-histórica é resultado duma construção colectiva que obedece a regras, rituales de interacção e encenações quotidianas; que a sua vez contém certas anomalias relativas a suas próprias regras. Este trabalho propõe uma mirada do filme *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013) a partir do uso metafórico do corpo na imagem de sua protagonista, corpo controlado que se constitui em referência implícita a uma sociedade que o define mediante a criação de um homem-modelo e a consequente repressão e correção do homem-histórico, de acordo a um padrão idealmente construído. O sistema de convenções que define a essa sociedade, constrói paralelamente um “diferente” que lhe possibilita a conformação de sua identidade estabelecendo o limite entre uma “alteridade” e uma “mesmidade” enfrentadas. A idealização do sujeito “normal”, que tende à perfeição da forma, estabelece que o exterior determina o interior, ao igual que as bonecas do filme, a protagonista é vítima da “normalização” que atravessa uma sociedade medicalizada.

**Palavras-chave:** Metáfora – Secreto – Corpo – Alteridade – Medicalização.

**Abstract:** As well as the language is constituted by a system of options inside a myriad of possibilities, every society has its own conceptions of the body. As it happens with the language, this conception is submitted to a social administration, where what is public and what is private, overlap. The body as a social-and-historical symbolic representation is the result of a collective construction which obeys to rules, interaction rites and ordinary re-creations. At the same time, the body contains certain anomalies relatives to its own rules. This article proposes an analysis of the film *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013), considered through the metaphoric use of the body, as reflected from the main character, whose controlled body is set up as a reference to a society that defines it through the creation of a model-man and the resulting repression and amendment of an historical-man, according to an ideally constructed pattern. The system of historically established conventions which defines this society, forms a ‘different’, which allows the configuration of its identity, setting the boundary between a confronted ‘otherness’ and ‘sameness’. The idealization of the ‘normal’ subject, which tends to the perfection of the shape, establishes that the outside determined the inside. Just like the dolls, the main character is victim of the ‘standardization’ which occurs within a medicalized society.

**Key-words:** Metaphor – Secret – Body – Otherness – Medicalization.

*“Este secreto fatal se revelará por sí mismo, a pesar de mi silencio”.*

Sófocles  
*Edipo Rey*

## Introducción

Toda sociedad reflexiona sobre las causas profundas de sus conflictos, y el cine por su condición de representación de la realidad se convierte en uno de los medios más utilizados a la hora de narrar determinados sucesos que contribuyen a la reconstrucción de historias. A través del relato de los acontecimientos de un pasado reciente almacenado en la memoria, el cine tiene la facultad de hacerlo presente. Narrar una historia, re-presentarla, es hacerse responsable de los hechos a través del discurso y la forma que toma la enunciación de los acontecimientos elegidos suele ser independiente de su verdad objetiva. Los filmes, a través de las narraciones del pasado, pueden explicitar las estrategias de representación que tienen circulación social.

Estas estrategias de restauración de la memoria, como narraciones del pasado, constituyen formas de nombrar los temas y los objetos a partir de las posibilidades otorgadas por los marcos sociales e interpretativos disponibles, encuadrando los sentidos de la narración. Como todo arte, el cine entendido como una representación de la realidad se produce en un contexto establecido que enmarca y condiciona no sólo su realización, sino también sus posibles interpretaciones y estrategias enunciativas, expresando así la pluralidad de miradas manifiestas a través de las elecciones temáticas y estéticas en la lucha política por la búsqueda de sentido. Las motivaciones que llevan a frecuentar los escenarios del pasado y recrearlos en el cine están, además, íntimamente unidas a la importancia que sigue teniendo esa temática en su vinculación con el presente y de ahí la relevancia que adquiere la imagen. “El cine no pretende sustituir a la historia sino ayudarla en el proceso de convertirla en un elemento cultural e histórico. La imagen en vivo, así como la música y la encarnación de los personajes en la pantalla, nos permite apreciar y sentir lo ocurrido de otra manera a modo de metáfora histórica” (Rosenstone, 1997: 59).

## **Wakolda: donde nada es lo que parece ser**

*Wakolda* a través de su trama propone pensar la cuestión de la segregación como reflejo de una sociedad donde la diversidad no es dócilmente aceptada. Una segregación basada en la mirada que aleja al distinto y lo expulsa del todo social a partir de la búsqueda de la diferencia, expresando de

esta manera su perfil de intolerancia frente a un “otro” construido. En palabras lacanianas, se trata del “advenimiento correlativo a la universalización del sujeto procedente de la ciencia, de un fenómeno fundamental cuya irrupción puso en evidencia el campo de concentración”<sup>1</sup>. La supervivencia del nazismo, como recurso argumental, se presenta como la posibilidad de desenvolver un entramado donde cada personaje se verá confrontado con los diferentes efectos que produce en ellos el ingreso de un personaje en la cotidianeidad de sus vidas.

La región patagónica de los sesenta es el paisaje elegido por Lucía Puenzo para enmarcar una ficción con fuertes elementos históricos, aunque en definitiva, des-cubrir la mirada del nazismo sobre la vida, la persona humana o la ciencia, no es más que la excusa para traer al presente un debate más profundo que remite a la posibilidad de interpelar a la sociedad para que responda al interrogante respecto de cómo se sitúa frente al considerado “diferente”, frente a ese extraño que configura una “otredad” producida por no ajustarse al paradigma ideal aceptado, y sobre la cual se ejerce control social indiscriminado a través de una estructura social asfixiante que impone, explícita e implícitamente, sus regulaciones.

La llegada de ese desconocido, cuya identidad es ignorada, funciona como elemento disruptivo dentro de la vida cotidiana de la familia y de la comunidad. Este personaje, finalmente aceptado como huésped de la hostería que intentan reabrir, será quien persuada a Lilith y su madre para experimentar sobre sus propios cuerpos. Este personaje, del cual algunos aún desconocen su verdadera identidad, se trata de un científico escapado de los campos de exterminio una vez finalizada la guerra. Josef Mengele, llegado al país con pasaporte falso, muy pronto se interesará por la protagonista, ya que sus rasgos físicos se apartan de la norma representada por las tablas de crecimiento que indican la estatura esperable para su edad cronológica. Lilith, pese a poseer una gran belleza natural como “marca ineludible de su origen”, no logra alcanzar los parámetros estéticos convencionales. Este rasgo le valdrá las burlas por parte de sus compañeros y es esta “imperfección” la que permite que se entable la relación de Lilith y su madre con el recién llegado.

Eva, educada en un colegio de tradición alemana con marcada orientación filonazi, al que también asisten sus hijos, turbada por el crecimiento retardado de Lilith, consiente aun oponiéndose a la decisión del padre, en iniciar el tratamiento al que las somete Mengele. En un primer momento sobre su propio cuerpo y el de sus hijos en proceso de gestación, al recetarle vitaminas, y luego sobre el cuerpo de su hija. Aquí cobra entidad el secreto que entreteje la trama; unida por el lazo de lo no dicho y lo ocultado se conforma una pequeña comunidad de silencio. La sumisión al ideal con-

---

1 Lacan, J. *Proposición del 9 de octubre de 1967*. Traducción de la primera versión. Disponible en: [http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=el\\_pase&SubSec=articulos&File=articulos/lacan\\_proposicion.html](http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=el_pase&SubSec=articulos&File=articulos/lacan_proposicion.html). Traducción de Irene Agoff. Consultado el 9 de junio de 2015

vencional pareciera dejar a Lilith indefensa ante la perversión del científico y el sentimiento de frustración materna, ya que Eva decide aceptar el tratamiento experimental a espaldas de su esposo, cuya palabra no detenta el poder suficiente como para establecer límites que sean respetados.

El padre de Lilith, dedicado a actividades artesanales, instala una clínica que se dedica a reparar muñecas, hasta que mediante la contribución de Mengele la acción de “reparar” se transforma en la de “fabricar”. La fabricación en serie de muñecas es una metáfora que guarda el sentido de la producción masiva de individuos, promovida por el nazismo. La idea es homogeneizar borrando toda diferencia, aquello que hace único y singular a cada sujeto. Wakolda, la muñeca “imperfecta”, representa en su rareza la parte diferencial que no se deja absorber dentro del patrón universal, ese espacio rebelde e indómito que resiste a cualquier intento de normativización. En tanto discurso de la ciencia, la expresión no deseada de la naturaleza es concebida como una alteración a suprimir y sofocar mediante un saber anónimo que se dirige y aplica sobre ese sujeto reducido a posición de mero objeto. La película permite pensar cómo el objeto, producto de la ciencia y el mercado, ocupa el lugar del ideal y ejerce desde allí su fascinación, al punto que, simbolizado en Lilith, el sujeto indefenso debe convertirse en objeto de admiración no sólo de su madre sino de la sociedad toda. Debe pagar el precio de pertenecer.

### **Wakolda: la gran metáfora**

*Wakolda* puede leerse como el desarrollo de una gran metáfora donde nada es lo que parece ser. Este artículo propone un recorrido por el film a través de la interpretación de algunas de las metáforas insinuadas por la directora<sup>2</sup> como eje organizador de todo el entramado ficcional.

El análisis de la metáfora, desde el punto de vista epistemológico, se vincula con el carácter performativo del lenguaje. La utilización de la metáfora habla de su papel heurístico, ella posibilita el conocimiento, explica el mundo dirigiendo el pensamiento desde lo conocido hacia lo desconocido. Permite comprender el funcionamiento de un sistema estableciendo similitudes con otro, que no pertenece al mismo campo, donde el funcionamiento se hará más evidente. No es posible pensar o hablar sin metáforas, las metáforas son un síntoma, reflejan la sociedad que las utiliza. Una vez aceptado un campo metafórico, no sólo se explica el mundo de una determinada manera, sino que también se excluyen otras formas de explicación y cualquier otro marco metafórico es desechado

---

2 Lucía Puenzo, directora de *Wakolda* (2013), tanto en sus novelas como en sus producciones cinematográficas, crea personajes que a través de metáforas expresan su vivencia de la pubertad como una etapa traumática en sus vidas. La circunstancia de ser distinto tanto física como psicológicamente se convierte en condición estigmatizante para sus protagonistas, en las que el cuerpo desarrolla un papel que va más allá de la historia y el desenlace.

por im-pensable: la lógica metafórica que se establece es tan poderosa que se acepta como “real”.

La metáfora, dentro del campo cognitivo, tiene la función de poner nombre conocido a lo inexplicable desde otro lugar. Si bien no implica una identificación total biunívoca entre sujeto y concepto, la metáfora selecciona connotaciones que además del sentido arrastran al término. Un sistema metafórico refleja el imaginario colectivo que la crea y la difunde, impone una lógica aprendida y sentidos socialmente compartidos.

### Des-enterrando la palabra

*“Quien guarda un secreto involucra a los demás, a todos aquellos que no deben conocerlo, los incluye en su interior y los cobija junto a su secreto”.*

Claude Giraud  
*Acerca del Secreto*

Tanto el texto literario como la ficción cinematográfica crean zonas oscuras reservadas al secreto y al misterio. La historia que se cuenta, el drama que se desarrolla, combina encubrimientos y revelaciones que hacen que el espectador oscile entre el saber y la ignorancia. Está claro que el secreto no equivale al silencio, entendido como un vacío, como algo que no se nota y no causa efectos por estar tapado y apartado; de hecho Simmel (1986) lo concibe como una forma activa de la vida que estructura relaciones sociales, permitiendo la creación de mundos paralelos e identidades desdobladas.

El secreto puede entenderse como información silenciada, una información desviada, una imposibilidad en el decir. El pudor, la reserva y la palabra retenida son evidentemente marcadores sociales aprendidos e incorporados, pueden incluso ser considerados hábitos que remiten tanto a un período de la vida de las personas como a un grupo social particular. Hablar sobre el secreto, en el campo de lo social, propone revelar cómo la forma y el qué es escondido y silenciado, se desprenden de lazos comunitarios y transaccionales preestablecidos.

La infancia y su prolongación en la adolescencia se caracterizan por ser etapas de la vida psicobiológica, en el curso de las cuales, se experimenta la libertad ganada por la palabra y la constitución de secretos que provienen de la toma de conciencia progresiva de las prohibiciones de esta palabra. Los secretos compartidos conforman el imaginario social y el descubrimiento de la posibilidad de articular la palabra reducida a los círculos íntimos de contornos indefinidos y variables. Los re-

cuerdos de estas épocas son así evocación de los secretos y las experiencias asociadas, aquellas que se vinculan con la autonomía y la pertenencia.

Pero el secreto existe en la medida exacta en que oculta, de alguna manera y bajo alguna forma, una información; identifica a los otros a partir de su capacidad para modificar su vida, poner fin a un estado, formular un juicio negativo, perturbar un proyecto o una decisión. El secreto refiere a algo que no se puede decir, y por alguna razón, se oculta. Su efecto directo es el silencio que conlleva la construcción de la “máscara” para evitar que los otros develen algo que se considera oscuro, de allí su inevitable relación con el misterio y la tragedia.

El secreto es, en efecto una cuestión de misterio, que procede de lo imaginario mismo de lo oculto. Lo velado, como conocimiento singular de informaciones consideradas importantes cuya difusión está limitada y controlada, admite necesariamente negativas a su difusión. Estas negativas significan a la vez, la posible ampliación de los que saben y un riesgo cada vez más firme e innegable. La expansión del círculo de los que comparten el secreto, sería un riesgo que reactivaría ese misterio que encarna.

El secreto implica invisibilidad pero paralelamente significa su imposibilidad de pertenecer a una sola persona. El secreto no puede permitirse ser exclusivamente individual, ya que siempre hay otro implicado que lo comparte, sostiene y protege. Esta situación lleva a generar una gran cohesión entre aquellos que comparten el mismo conocimiento, evidenciándose la fuerza de ese lazo inclusive al momento de develarse el secreto. Éste, que siempre supone un otro, hace imposible la autonomía del sujeto, quien construye su vida alrededor de lo ocultado en su permanente esfuerzo por guardarlo. Lo que conmueve del secreto es la fuerza del lazo que crea entre aquellos que comparten el mismo conocimiento y, al mismo tiempo, la condición de fragilidad evidente a partir de que el secreto se devela y que al descubriéndose ese saber estalla y convierte en luz la oscuridad.

El secreto habilita un recorrido social casi independiente de su contenido y sólo a partir de que es revelado puede considerarse como peligroso o protector. Por eso, se convierte en un universo en el cual se hacen posibles las acciones que regulan los intercambios y las exclusiones. El secreto pone en juego la propia existencia y la relación con los otros, precisamente porque no se trata sólo de esconder, sino de mostrar que algo se esconde, dejar huellas. Algo que se ignora no es propiamente un secreto, no lo es hasta que alguien toma conciencia de que algo le es sustraído a su conocimiento por alguna voluntad que lo coloca por fuera.

*Wakolda* está atravesada por secretos en toda su trama; los personajes, las situaciones, inclusive los discursos. Todo se estructura a partir de una gran simulación. Desde su inicio, la película permite

leerse como una gran metáfora del secreto, donde todo posee un doble juego. Josef Mengele, médico al servicio del nacionalsocialismo, llega al país cruzando la frontera con identidad falsa y se presenta como un científico que está trabajando sobre una hormona de crecimiento que promueve el mejoramiento del ganado. La fotógrafa y archivera del colegio alemán pertenece al Mossad (Servicio Secreto Israelí), que en ese momento está desplegando un operativo tras las pistas de otro jerarca nazi<sup>3</sup>. El preceptor del colegio es el contacto nazi en la región, él conoce la verdadera filiación de Mengele y se convierte en su mano derecha, lo ayuda a instalar su laboratorio consiguiendo todo aquello que el científico le pide, desde los insumos para sus experimentos y el laboratorio donde aparentemente desarrollaría su actividad, hasta la infraestructura para instalar la futura fábrica de muñecas. Inclusive los espacios físicos están disimulados, tal el caso de la casa vecina, donde en realidad funciona un hospital y centro de residencia de refugiados nazis, a orillas del lago Nahuel Huapi.

Pero además, el secreto linda con la mentira y nos recuerda que las mentiras importantes, aquellas que sustentan la vida, precisan de un tiempo sosegado, dilatado, para poder ser mantenidas con la connivencia del silencio. El secreto sería así lo que permite mantener las relaciones sociales, lo que impide que uno quede descubierto por la mirada del otro sin un espacio íntimo en el que protegerse: “El secreto en este sentido, el disimulo de ciertas realidades, conseguido por medios negativos o positivos, constituye una de las más grandes conquistas de la humanidad [...] el secreto significa una enorme ampliación de la vida, porque en completa publicidad muchas manifestaciones de ésta no podrían producirse” (Simmel, 1986: 361). El secreto es la prueba de la opacidad para aquellos que lo enfrentan. Al mismo tiempo que buscan saber se encuentran con el silencio o la mentira; la experiencia de la opacidad comienza con el descubrimiento de informaciones periféricas al secreto que provocan señales, son estos agujeros de luz los que se convierten en indicios que permiten ver la oscuridad. La experiencia de la oscuridad supone el malestar, la incomprensión, la dificultad de situarse en la relación con los otros. Lilith sustrae secretamente los planos de la muñeca creada por su padre para entregárselos a Mengele, quien lo incita a instalar una fábrica de muñecas para producirlas en masa, perfectas, todas iguales. Enzo, el padre de Lilith, recién logra tomar conciencia de esta acción al recibir el prototipo de su muñeca, lista para ser reproducida, seriada de manera industrial.

La mentira es un rechazo de la realidad, es una solución que parece reducir las dificultades y adormecer a los protagonistas, como ocurre con la madre de Lilith, quien aceptará que Mengele experimente con su hija “defectuosa” y también sobre su propio cuerpo durante su embarazo de gеме-

3 En ese momento, 1960, la fundación Simon Wiesenthal logra concretar la captura de Adolf Eichmann, después de diez años de tareas de inteligencia. Eichmann formó parte del cuerpo jerárquico del nazismo, fue uno de los ideólogos de la Solución Final, llegado al país en 1950 se ocultaba en las afueras de Buenos Aires, bajo identidad y actividad falsa.



los, sabiendo de la oposición de su marido a dichos experimentos. La mentira aporta una solución cuya única eficacia es no permitir, a quienes poseen los indicios, validarlos plenamente y poder hacer el duelo de sus creencias y esperanzas. El engaño se identifica como una suerte de infracción a la “buena fe”, elemento constitutivo del vínculo social. De su revelación, de su descubrimiento esclarecedor al fin, se deriva una reacción que vehicula valores y actitudes purificadoras, cuando no directamente catárticas, ya que el valor negativo que en lo ético tiene la mentira no debe engañarnos sobre su importancia sociológica, en la conformación de ciertas relaciones concretas (Simmel, 1986: 365).

La mentira estratégicamente intencionada o autoinfligida, se convierte en frontera de la construcción social del secreto, la ocultación, el silencio y sus respectivas dialécticas constitutivas: la relación continua entre lo que se dice y lo que se silencia, entre lo que se muestra y se oculta, entre lo que se enjuicia certeramente y el auto-engaño. Para Derrida, la mentira nunca es un hecho, sino un estado intencional en el que se manifiesta un querer decir que se sabe, parcial o totalmente, tergiversador de una determinada situación. El padre de Lilith se enteraría del tratamiento experimental una vez iniciado, cuando pudieran verse los resultados concretos, esto es, cuando esta lograra crecer algunos centímetros.

Mentimos, en un sentido más profundo, no tanto como respuesta a una intencionalidad previa fielmente diseñada, sino por mera necesidad, por la urgencia de un refugio en el que poder habitar; frente al querer mentir, o quizás junto a él, siempre está un se miente y, en este mentirnos, en las formas tan diversas que podemos emplear, encontramos cierta seguridad, un territorio que empezamos a conocer y que hay que proteger; y esta necesidad de refugio recorre lo social en sus diferentes dimensiones (Mendiola y Goikoetxea, 2014: 3).

La mentira habita en un espacio social poroso, inmanente al vínculo comunicacional, e inasible si nos detuviéramos únicamente en la dimensión más visible de lo social, esto es en el plano del discurso. La mentira dota de congruencia, establece relaciones e inaugura recorridos discursivos al tiempo que limita otros. El modo en que se tejen y entreveran los distintos materiales de la experiencia va confiriendo forma a la propia existencia y, así, la mentira deja de ser una mera dimensión accesoria y/o contingente de lo social, un elemento del cual podríamos prescindir, una desviación, actitud indeseada, con tintes morales, para erigirse en uno de los pilares determinantes de la posibilidad misma del vivir con otros y junto a otros, hasta devenir la condición misma de la posibilidad de la coexistencia. “La sociedad humana está condicionada por la capacidad de hablar; pero recibe su forma –lo que, naturalmente, sólo se manifiesta aquí y allá– por la capacidad de callar” (Simmel, 1986: 397).

Entre lo que se dice y lo que no se dice, lo manifiesto y lo oculto, lejos de trazarse una férrea línea divisoria, opera un movimiento ininterrumpido en el cual el sentido, la identidad y la relación con los otros adquieren una forma indeterminada y fluctuante, que contiene tanto lo que se dice como lo que no, el plano y su correspondiente contraplano, en intrínseca correlación.

La mentira, para serlo, no precisa ser dicha: la mentira también prosigue su labor de-constructora de lo social en silencio, en los pliegues del discurso, en aquello que no se enuncia pero que da forma, precisamente por su silenciamiento, a lo enunciado; y este silencio remite a lo cotidiano, se teje con los materiales que proporciona el silencio, la ocultación. La metáfora del secreto se manifiesta a través de un léxico específico que posee campos semánticos que le son propios. En el transcurso de la trama de *Wakolda* se van presentando objetos que, al leerlos como símbolos, expresan metafóricamente la visión de lo prohibido. Durante su desarrollo, van apareciendo elementos insinuados o directamente ocultos, encubiertos, velados, enterrados, escondidos o sepultados, objetos que refuerzan el sentido de lo oculto silenciado: candados, maletines cerrados, bolsillos internos en los abrigo, paquetes, sobres cerrados, cajas, cadenas, tapas, mensajes cifrados, vendajes, escondites.<sup>4</sup> El cajón del escritorio, la pequeña puerta con doble fondo en la sala de revelado, muestran que todos estos muebles complejos especialmente realizados, “son un testimonio sensible de la necesidad de secretos, de una inteligencia del escondite” (Bachelard, 1990: 86). La homología entre la categoría de escondite y la psicología del secreto, permite establecer una relación entre el carácter reservado, enigmático, de Mengele, y sus variadas formas de ocultamiento. Su identidad ficticia, el halo de misterio que lo envuelve, sus supuestas actividades, se ven reforzadas mediante la exhibición de objetos que lo acompañan, en forma cerrada, clausurada, encadenada, precintada de modo que el acceso al interior aparece impedido.

Los cortinados entrecerrados y algunas puertas entreabiertas, simbolizan estos pasajes entre aquellos que son vistos y lo saben, entre aquellos que son vistos y no lo saben, entre los que se creen al abrigo de las miradas y aquellos que saben que son mirados en un momento, entre aquellos que se exponen y aquellos que se protegen, produciéndose un juego de luces y penumbras donde se puede ver sin ser visto. En el imaginario, aquello que se encuentra entreabierto permite de forma limitada, deja filtrar la luz, los olores y los ruidos, aísla, protege, separa, tamiza y modula la delicada relación entre interior y exterior.

Las prácticas del ocultamiento dan lugar a la elaboración de proximidades sociales incluso de

---

4 En la escena del intento de detención de Mengele, se instala una metáfora de descubrimiento: al entrar a su cuarto, esto es su intimidad, se muestra el interior como espacio simbólico. Las pruebas que conducen a la revelación de la verdad, son las muñecas expuestas en forma serial, el cajón del escritorio cerrado con llave y su libreta de anotaciones atada. El cajón es violentado con un elemento cortante y su libreta abierta y leída. La mentira es descubierta y la verdad aparece como el desencadenante de la tragedia.

coaliciones de afinidad pero, paralelamente, el secreto segmenta, aísla y termina por destruir todo lazo social. El secreto se convierte en una producción vincular. Desde esta perspectiva, un miembro de ese vínculo pasa a ser excluido por otro, de un saber que les pertenece a ambos. “La función inconsciente del secreto remite a evitar el dolor psíquico inherente a develar actos que conllevan la ruptura de ideales personales, familiares o grupales, y que podrían acarrear la afectación o la pérdida de la pertenencia a nivel familiar, social o grupal. Se conforma así una modalidad vincular, caracterizada por la exclusión de unos, “los que no 'saben' de aquellos que 'saben'” (Giraud, 2007: 160). El grupo queda así escindido en una organización dualista y opuesta. Se puede considerar que, en el mismo sentido que el secreto vincula a los miembros de la familia, crea una segmentación relacional que refuerza por un tiempo un “nosotros” al interior del escenario familiar. La realización del tratamiento es un secreto que une en comunión a Lilith, su madre y Mengele; otro es el secreto que sólo la une con el científico cuando le entrega los diseños de su padre. Siempre que algunos queden incluidos en la información, se hará imprescindible la exclusión de algún otro para dar entidad a aquello que se esconde.

El secreto como metáfora exige también una semántica propia que responda al campo de lo auditivo. Los secretos se guardan, se callan, se retienen o, dada la circunstancia, se susurran o se cuentan. Lo importante para la existencia del secreto es precisamente su silencio, de ahí su carácter de palabra retenida. El silencio de unos y otros en torno al secreto da lugar a una experiencia singular en la medida en que el silencio es un zumbido de signos. Las miradas, los evitamientos, los sobreentendidos, son interpretados por los protagonistas y estas interpretaciones refuerzan el ruido alrededor del silencio. Eso callado, no dicho, posee la fuerza de la palabra contenida.

En la película la metáfora es producto de la tensión existente entre el sonido y el silencio, entre lo hablado y lo callado; o en el caso de la utilización de la lengua alemana, funciona como lengua materna en el caso de la madre de Lilith, cuyo esposo dice no entender ni hablar el alemán, al contrario de sus hijos que lo entienden pero no lo hablan. En este caso, la lengua hablada, lo enunciado, es aquello que determina la frontera entre el “nosotros” y “otros”. Lo dicho acá, también tiene la condición de secreto, el idioma<sup>5</sup> establece claramente las marcas divisorias entre quienes lo hablan, aquellos que sólo pueden escucharlo sin reproducirlo y quienes quedarán absolutamente excluidos de la comunicación. La condición de incomunicado implica el quedar por fuera de la comunidad de hablantes.

---

5 En el caso de Lilith, si bien ella entiende el idioma, de alguna manera siempre queda por fuera de la situación comunicacional. La lengua alemana es utilizada en la escuela a la que concurre, en el laboratorio del científico y hasta en su propio hogar, cuando la madre habla con el científico que hospeda. Sus compañeros al momento de burlarse de ella, también lo hacen en lengua alemana, convirtiendo ese idioma en metáfora de un sonido ajeno, que en cierto modo también la aísla y excluye.

Si bien el secreto atraviesa toda la historia hasta su brutal desenlace, las metáforas están reforzadas por la construcción de oposiciones binarias que se entrecruzan en la narración. Estas son concebidas como categorías analíticas que otorgan sentido a una estructura. Cada elemento de este par se define a sí mismo en la determinación recíproca con el otro término que lo compone, de modo que esas contradicciones aparentes entrañan en sí mismas una ambivalencia constitutiva al no configurar una relación contradictoria excluyente, sino complementaria. Es en esta tensión donde cobran sentido y unidad los elementos<sup>6</sup> que aparentan ser opuestos pero que finalmente se funden en una síntesis. El binomio adentro-afuera también aparece trabajado en la película, reforzando la idea de interioridad-exterioridad o abierto-cerrado, simbolizado en un elemento como la puerta: “la puerta es todo un cosmos de lo entreabierto, es por lo menos su imagen principal, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en un trasfondo, deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes... A veces bien cerrada, con cerrojos echados, encadenada, a veces abierta de par en par” (Bachelard, 1990: 193).

El par interior-exterior es representado no sólo en la corporeidad de Lilith, sino en los espacios que funcionan como escenario de las acciones de los personajes, aunque el binomio invierte su valoración. Habitualmente el peligro existe en el mundo exterior y la protección y seguridad se ubican en el interior simbolizado en el ámbito del hogar, pero en *Wakolda* el riesgo se encuentra espacialmente invertido. Lilith está rodeada de peligros siempre que se encuentra en espacios interiores, como su casa, el laboratorio, los cuartos, las aulas o el baño de la escuela, estos lugares funcionan como contextos espaciales de peligrosidad, en los cuales ella siempre se hallará desprotegida e indefensa. Su propio hogar presupone el amparo del refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores, espacio de resguardo, que permite la permanencia dentro de cierta trama de hábitos y rutinas que conforman recorridos conocidos, caras familiares; es en este espacio, donde se construye la vida afectiva familiar. El hogar significa también el espacio donde se amortiguan los efectos de los otros sobre uno mismo. Sin embargo, para Lilith fracasa el mecanismo a través del cual el mundo de la cotidianeidad erige una pasarela entre el mundo controlado y tranquilo del adentro y las incertidumbres y peligros del mundo exterior. El escenario donde se desarrolla la narración son los bosques del sur argentino convertidos en espacio de acción, un paisaje con montañas, lago y senderos ocultos, cuya elección “no resulta inocente para un imaginario local, debido a su vinculación con la historia de los exiliados del sistema nacional-socialista” (Punte, 2012: 2). Este

6 La teoría crítica define una oposición binaria como un par de términos o conceptos relacionales antagónicos en significado. El binarismo concibe un sistema por el cual lenguaje y pensamiento, como dos opuestos teóricos, se encuentran estrictamente definidos y establecidos por el contraste entre dos términos que se excluyen mutuamente (dentro y fuera, arriba y abajo). Este concepto sustancial del estructuralismo, interpreta estas distinciones como fundamentales para el lenguaje y el pensamiento, para esta corriente, la oposición binaria es un organizador fundamental de la filosofía humana, la cultura y el idioma que contribuye a configurar las percepciones que posee una sociedad sobre el mundo a partir de las cuales los individuos construyen una cosmovisión.

afuera construido aparece como una continuidad no sólo espacial, a través de los inmensos ventanales que permiten el ingreso del paisaje exterior hacia las salas de la hostería, sino simbólica en relación a los peligros que acechan a Lilith, tanto dentro como fuera de sus lugares de refugio. El bosque como paisaje, pese a su belleza natural, no inspira sensaciones paradisíacas de tranquilidad. Por el contrario, representa un escenario que debido a los secretos que cobija<sup>7</sup>, se torna misterioso y amenazante. El adentro y el afuera para Lilith se funden convirtiéndose en una misma zona de acecho constante.

En este adentro-afuera que se funden, se exponen objetos que en un primer momento aparecen en situación de clausura, para ser forzados a abrirse hacia el final de la narración “al instante en que el cofre se abre, acaba la dialéctica del adentro y el afuera, el afuera queda borrado de una vez y todo se convierte en novedad, sorpresa, aparece lo desconocido, se llega a la dimensión de la intimidad” (Bachelard, 1990: 89). De esa tensión generada entre el adentro y el afuera, nace finalmente la verdad.

### Des-cubriendo el cuerpo

*“Lo importante es buscar el efecto fundador, si uno encuentra un patrón claro y hereditario, puede trabajar para mejorar la raza...”*

Mengele, Wakolda

El cuerpo, como primer territorio de poder, establece su centralidad como dimensión vital y biológica constituyente del sí mismo. La existencia del hombre es corporal, el cuerpo es el primer espacio que habitamos, espacio que delimita nuestro interior con el mundo exterior. Producto de la acción individual y colectiva, es el centro del simbolismo social, el cuerpo es considerado como un elemento de gran alcance para analizar sus diversas formas de existencia en las diferentes estructuras sociales, ya que a lo largo de la historia, cada sociedad se esforzó en instituir un estilo propio creando una respuesta singular al enigma primario en el que el hombre se arraiga. Sin el cuerpo que le proporciona un rostro el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna ya que las representaciones del cuerpo y los saberes acerca de él son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y de una determinada

7 Una de las escenas se filmó en las ruinas de lo que se conoce como el posible búnker de Hitler en la región patagónica, estratégicamente ubicado a las orillas del lago Nahuel Huapi y cubierto por la espesura del bosque. Actualmente son restos de gruesos muros de hormigón armado que permiten intuir la necesidad de ocultamiento. Quienes creen que Hitler no se suicidó antes de finalizada la guerra, sugieren que habría estado escondido en este búnker, en Villa Tacul, a escasos kilómetros de Bariloche, edificación que aún hoy no se encuentra registrada en el catastro municipal.

definición de persona.

Cada sociedad moldea una visión del mundo que proyecta un saber singular sobre el cuerpo, razón por la cual ese cuerpo no puede concebirse como realidad en sí misma, sino como una representación simbólica, producto de una determinada construcción social y cultural.

La socialización del sujeto, resultado del proceso de enculturación, crea ese sentimiento de habitar naturalmente un cuerpo del que es imposible diferenciarse. En la cotidianeidad, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la incansable repetición de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales, de modo que, muchas sociedades no distinguen entre el hombre y el cuerpo como lo hace la sociedad occidental.

Las concepciones del cuerpo al ser tributarias de las nociones de persona y de la conciencia del arraigo corporal, sólo se manifiestan en períodos de tensión del individuo. Entonces nace el sentimiento provisorio de una dualidad que rompe la unidad de la presencia: el sujeto se siente cautivo dentro de un cuerpo que no le corresponde.

A Lilith su cuerpo la increpa, la interpela, la expone a dificultades que la enfrentan a situaciones límite al pensar que, es el propio cuerpo, quien se volvió en su contra. Su cuerpo, pura fisicalidad y mera representacionalidad, se convierte así, en signo y representación, en él confluyen el “cuerpo como metáfora de lo social y lo social como una metáfora del cuerpo” (Le Breton, 2002b).

En esta doble faz simultánea, el cuerpo expresa cómo la concepción de las formas culturales trabaja y presiona sobre él, “nuestros cuerpos hacen las veces de nuestra casa, el hogar primero” (Bachelard, 1990: 30), son el espacio interior que reconoce Bachelard, los cuerpos están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellos. El cuerpo-hogar simboliza el refugio afectivo y emocional del sí mismo-de nosotros, es ese primer lugar que habitamos. “El cuerpo actúa como superficie de inscripciones de los sucesos, mientras que el lenguaje lo marca y las ideas lo disuelven” (Id.: 184). Es el terreno de objetivación de lo social. En tanto que espacio-lugar, el cuerpo indica, parece hablar desde sí, se revela enviando señales como signos de una superficie a ser leída, como espacio persistente atravesado por las macro regulaciones. Es el vehículo primero de la sociedad, de su conquista y dominación, es finalmente quien define el éxito o el fracaso de todo proyecto social.

Las sociedades occidentales poseen una concepción de persona que permite al sujeto pensar su cuerpo como una posesión. Esta representación que nace de la emergencia y el desarrollo del individualismo se convertirá en principio estructurante propio de las sociedades modernas. El cuerpo se convierte en recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad, el objeto privilegiado de una

voluntad de dominio<sup>8</sup> A partir de este sentimiento de individualidad, puede pensarse como él mismo, sentirse dueño de sí, inclusive antes de concebirse miembro de la comunidad, el cuerpo se erige como la frontera precisa que marca la diferencia entre un hombre y otro.

Esta concepción moderna del cuerpo implica la ruptura del sujeto con los otros, conforma una estructura social, de carácter individual, que constituye el recinto objetivo de la soberanía del ego. La experiencia humana, más allá del rostro insólito que adopte, está basada en lo que el cuerpo realiza, en aquello que el cuerpo muestra, el hombre habita corporalmente el espacio y el tiempo de la vida. El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que habita el sujeto, es un vector semántico por medio del cual se constituye la evidencia de su relación con el mundo, sus actividades perceptivas, la expresión de sus sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y expresivas, la “puesta en escena” de la apariencia. La existencia es, en primer término, corporal. Las acciones que tejen la trama de la vida cotidiana implican la intervención de esa corporeidad humana que representa un fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de estereotipos e imaginarios.

Lo que el hombre pone en juego en el terreno de lo físico se origina en un conjunto de sistemas simbólicos. Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva. Es el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo en el que la existencia encarna. Como emisor o como receptor, el cuerpo produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural dado. El cuerpo, al no existir en estado natural, siempre está inserto en una trama dentro de la cual cobra sentido.

El proceso de socialización de la experiencia corporal, inherente a la condición social del hombre, deja sus marcas más profundas especialmente durante el período de la adolescencia y las pausas y modelos apprehendidos se muestran insuficientes para comprender la propia existencia.

Los modos de relación, la dinámica afectiva de la estructura familiar, la manera en que la persona se sitúa en esta trama de la sumisión o la resistencia que oponga, da lugar a coordenadas que son consideradas cada vez más importantes en el proceso de socialización. El cuerpo existe en la totalidad de sus componentes gracias al efecto conjugado de la educación recibida y de las identifica-

---

8 La concepción que se admite con mayor frecuencia en las sociedades occidentales se basa en la anatomofisiología, es decir, en el saber que proviene de la biología y la medicina, El cuerpo como factor de individuación se vuelve un blanco de investigación anatómica a través de la experimentación y disección del cuerpo humano. El surgimiento de los anatomistas produce un cambio, y el cuerpo deja de agotarse en la significación de la persona humana. Para el pensamiento moderno, las partes poseen más importancia que el todo, el individuo preexiste a la totalidad. El cuerpo adquiere protagonismo, disociado del hombre, se convierte en objeto de estudio como realidad autónoma, a partir de ahora existe la posibilidad de interrogarlo científicamente. La misma medicina clásica también hace del cuerpo un alter ego del hombre ya que sólo considera procesos orgánicos. Esta medicina se interesa por el cuerpo, por la enfermedad y no por el enfermo.

ciones que llevaron al actor a asimilar los comportamientos de su medio. Si bien el orden social se infiltra a través de las acciones del hombre para tomar allí fuerza de ley, este proceso no termina nunca por completo ya que el cuerpo es la interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico.

Como la expresión corporal se modela socialmente, son los otros quienes contribuyen a dibujar los contornos de su universo y a darle al cuerpo el relieve social, le ofrecen la posibilidad de construirse como actor a tiempo completo de la colectividad a la que pertenece. Dentro de una misma comunidad social, todas las manifestaciones corporales de un actor son virtualmente significantes para sus miembros. Únicamente tienen sentido en relación con el conjunto de los datos del simbolismo propio del grupo social. “No existe nada natural en un gesto o en una sensación” (Le Breton, 1992: 88). “En aquellas sociedades donde aún perviven estructuras relativamente tradicionales y comunitarias el 'cuerpo' es concebido como el elemento que liga la energía colectiva. A través de él, cada hombre está incluido en el grupo” (Id.: 91).

En las sociedades comunitarias, como la que habita Bariloche a principios de los sesenta, la existencia de cada uno se funde en el principio de “lealtad al grupo”, “fidelidad a la naturaleza”. El cuerpo no existe como elemento de individuación, como categoría mental que permite pensar culturalmente la diferencia de un actor con otro, ya que nadie tiene permitido distinguirse del grupo. Este ideal queda expresado simbólicamente en la propuesta de Mengele de producir muñecas idénticas siguiendo un único patrón físico. Los juguetes no sólo serían fabricados en serie, elemento que evidencia la superación del trabajo artesanal<sup>9</sup> por la industrialización capitalista, sino que la imagen plasmada en esas muñecas perfectas, rubias y de ojos celestes, representa una clara metáfora del imaginario anatómico que identifica a los pueblos arios.

Cada uno deja de ser una singularidad dentro de la unidad diferencial del grupo. La concepción de esta comunidad, implícitamente sostiene que las características biológicas del hombre hacen a su posición en el conjunto y que ésta es la que le corresponde como un hecho de justicia. En lugar de hacer de la corporeidad un efecto de la condición social del hombre, este pensamiento hace de la condición social, el producto directo de su cuerpo.

Se trata de someter las diferencias sociales y culturales a la primacía de un imaginario biológico, de naturalizar las desigualdades de condiciones justificándolas a través de observaciones fisonómicas “científicas” como rasgos, peso, altura, color a través de una multiplicidad de mediciones se

---

9 Los carteles que el papá de Lilith pega en el centro de la ciudad, para promocionar la reparación de muñecas, llevan como inscripción que en su clínica “están los más renombrados cirujanos, oculistas, pedicuros y manicuras del mundo infantil”.



exigen pruebas irrefutables de la pertenencia a una “raza”, de los signos manifiestos, inscriptos en el cuerpo. El destino del hombre queda escrito en su conformación morfológica, legitimándose la “inferioridad” y “debilidad” como anomalías dentro del todo social que los estigmatiza. De esta manera, el orden del mundo obedecería a un orden biológico, y para demostrarlo alcanza con encontrar las pruebas en las apariencias corporales. La corporeidad entra en un cono de sospechas y se convierte fácilmente en el cuerpo del delito. Las cualidades del hombre se deducen de la apariencia de su rostro o de las formas exteriores. Se lo percibe como una emanación moral que no puede escapar de su aspecto. El cuerpo se vuelve señalamiento testigo frecuentemente a cargo de la persona a la que encarna. “El hombre no puede hacer nada en contra de esa 'naturaleza' que lo revela, su subjetividad no puede hacer otra cosa que bordar un dibujo particular que no tiene ninguna incidencia en el conjunto” (Le Breton, 1992: 18).

Concebido como lugar y espacio de valores, el cuerpo es territorio de fantasías, de vínculos indiscutibles cuyas lógicas sociales es preciso comprender. La lógica social del racismo es establecer una “relación fantasmática con el cuerpo”<sup>10</sup>. La “raza” es una especie de gigantesco gen que, en el imaginario racista, convierte a cada individuo que la constituye en un eco incansablemente repetido de ellas, posible de replicar indefinidamente, “el cuerpo metaforiza lo social y lo social metaforiza el cuerpo, dentro de él se despliegan simbólicamente los desafíos sociales y culturales”(Id.: 19).

El proyecto “científico” de Mengele era aumentar la tasa reproductiva de las “razas deseadas”, de ahí su gran interés por experimentar sobre los cuerpos de mellizos, gemelos y siameses.<sup>11</sup> La historia individual, la cultura, la diferencia, aquello que no es propio, queda neutralizado, borrado, a favor de la fantasía de un cuerpo colectivo, subsumido en nombre de una única raza.

Esta concepción estructurada a partir de un procedimiento discriminatorio está fundada en un ejercicio de clasificación que vincula entre sí los rasgos fácilmente identificables e impone una ver-

10 Le Breton, utiliza el concepto de “fantasmático” en el sentido de una representación mental imaginaria provocada por el deseo o el temor, como una construcción irreal, imaginaria.

11 De acuerdo a sus propias anotaciones los hermanos gemelos eran sometidos a exámenes semanales y mediciones de sus atributos físicos, los experimentos practicados incluían amputaciones innecesarias de labios, inoculaciones intencionadas con tifus y otras enfermedades a uno de los gemelos y transfusiones de sangre de un hermano a otro. Si uno de los gemelos moría a causa de la enfermedad inoculada, se mataba al otro hermano para realizar informes comparativos *post mortem*. Una vez finalizadas las pruebas, a veces los gemelos eran asesinados y sus cuerpos diseccionados. Los experimentos de Mengele con los ojos incluyeron intentos de cambiar el color del iris a través de la inyección de sustancias químicas. Los experimentos en gemelos dentro de la estructura concentracionaria donde desarrollaba su actividad, se crearon para probar diferencias y similitudes en la genética, así como para probar que el cuerpo humano podía ser alterado en su naturaleza al ser manipulado con herramientas “científicas”. A las personas con anomalías físicas, como el enanismo, les tomaba mediciones corporales, les extraía sangre y dientes sanos y les administraba de forma innecesaria drogas y rayos X. Muchas víctimas eran enviadas a la cámara de gas y después sus esqueletos se mandaban a Berlín para continuar con las investigaciones. Mengele buscó mujeres embarazadas, a las que realizaba experimentos antes de enviarlas a la cámara de gas. Una testigo describió cómo cosió por la espalda a dos gemelos gitanos en un intento de crear gemelos siameses, pero ambos murieron por los efectos de la gangrena después de varios días de sufrimiento. Muchas de las víctimas murieron en el transcurso de los procedimientos, según datos de la ciencia alemana, sobre más de mil quinientos pares de gemelos, sólo sobrevivieron doscientos bebés.

sión deificada del cuerpo. La diferencia desaparece o muta hasta convertirse en estigma.

La fabricación de muñecas, como metáfora de lo social, toma el sentido de la producción seriada, actividad que remite al procedimiento de miniaturización de la realidad. La miniatura tiene virtudes dinámicas, significa la posibilidad de colocar el mundo en diminutivo. Esta imaginación miniaturizante insinúa cierta omnipotencia ante “la posibilidad de controlar la realidad o algunos de sus factores” (Punte, 2012: 6), “Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo” (Bachelard, 1990: 186)

Pero el proceso de miniaturización exige otra lógica, ya que aquí “lo grande sale de lo pequeño, no por la lógica de una dialéctica de los contrarios sino gracias a la liberación de todas las obligaciones de las dimensiones, liberación que es la característica propia de la actividad de imaginación” (Bachelard, 1990: 190). Pero si lo grande deviene de lo pequeño, el proyecto de fabricar muñecas arias, remite a “la materialización de una fantasía del dominio del cuerpo, vía la manipulación genética o sencillamente orgánica, que alcanza niveles impensados de perversión en la figura de Mengele” (Punte, 2012: 7), quien está obsesionado por la posibilidad de lograr la pureza de la raza. Esta forma de reproducción miniaturizada, cuyo objetivo es obtener sujetos idénticos y perfectos a partir de una única matriz, le permite imaginariamente, multiplicar ese patrón idealizado en forma ilimitada. La fabricación industrial de las muñecas arias, funciona como una posibilidad de dominar en forma pequeña su deseo de controlar la biología humana a partir de la manipulación genética. La elección de objeto-juguete opera como un conjuro mágico, un claro desplazamiento del sujeto al objeto, del humano a su representación virtual donde la anomalía del distinto, como cuerpo extraño, es expulsada del cuerpo social. El hombre no es más que la expresión de su apariencia física, de ese cuerpo “fantasmático” que produce la raza. Un cuerpo-objeto sobre el que operan discursos y mecanismos disciplinarios que sitúan al cuerpo humano en una zona de indistinción entre el espacio de lo público y lo privado.

Josef Mengele, a través de su tratamiento experimental, intenta adentrarse en la biología de ese “otro” representado en Lilith. Una vez trazado su mapa genético, pretende descifrar su cuerpo, codificarlo, repetirlo, disciplinarlo o modificarlo a voluntad. Procura conocerlo para poder definirlo, modificarlo y predecirlo utilizando medios científicos de dudosa eficacia. La ciencia, para él, es “la” posibilidad de deshacer y rehacer lo que la naturaleza rebelde manifiesta, él concibe el cuerpo de Lilith como una superficie de inscripciones sobre la cual es posible imprimir marcas hasta lograr convertirlo en “objeto” de experimentación, haciendo clara referencia a la metáfora que transfiere el proceso de modelación del cuerpo biológico individual al modelado o búsqueda de la perfección en el cuerpo social colectivo. La desviación conduce a la sanción social que exige la reparación de la parte

que desenaja con el todo social.

Desde siempre los grupos fueron, para los humanos, “unidades de supervivencia” (Elias, 1988) y en todos los grupos podemos distinguir dos dimensiones que “pueden ser representadas por un eje horizontal y otro vertical: solidaridad y jerarquía, la jerarquía es la dimensión del respeto y del desprecio, la solidaridad es la dimensión del afecto y de la enemistad, entendiendo las uniones entre solidaridad y jerarquía se clarifican las funciones de la vergüenza”, la “vergüenza ocurre cuando los lazos de solidaridad y jerarquía son dañados” y esto se vive como doloroso. “El dolor físico ocurre cuando hay algo que está mal con el cuerpo, es una señal, o advertencia, de que el cuerpo social está lastimado, en un sentido similar, la vergüenza es una señal de que hay algo que está mal en una formación social” (Goudsblom, 2008: 23).

En la búsqueda de aprobación de la mirada del “otro”, a partir de la apelación a su anuencia, es que se establecen las reglas del juego del intercambio social, así es posible concebir la vergüenza como dolor social, “deriva del miedo, del miedo a perder los dos premios más preciados de la vida social, el respeto y el afecto” (Id.: 21). No hay emociones que no sean aprendidas y ya que ninguna emoción existe genéticamente fijada a un patrón, la vergüenza puede pensarse como una emoción exclusivamente social, surge en la interacción social y sólo funciona en ella” (Id.: 22). El maltrato y las burlas que Lilith recibe de sus compañeros, por no alcanzar el ideal normativo deseable para esa comunidad, vuelven problemática su relación con el mundo<sup>12</sup>. Lilith intenta encontrar sus marcas y se esfuerza por producir un sentimiento de identidad que la reconcilie con su apariencia. De algún modo, tropieza con el encierro físico del que ella misma es objeto, sin embargo, al separarse de los otros y del mundo, aumenta la atención que brinda a su propio cuerpo.

“Los seres humanos son sensibles a la presiones del grupo, a menudo sin querer o sin darse cuenta, dejan que sus propias ideas y acciones sean influenciadas por lo que otras personas, pares o superiores hacen y dicen” (Id.: 14). por eso, el cuerpo de Lilith, como último reducto, es el que percibe y padece los diversos grados de humillación y dolores. Su propia corporeidad exige aceptación a fuerza de metamorfosis y transformaciones. Dado que el cuerpo es el lugar que marca la diferencia individual, él es quien tiene el privilegio de otorgarle la reconciliación posible. El experimento al que se somete, con la complicidad de su madre, busca el secreto perdido del cuerpo, para convertirlo en una posibilidad de inclusión que le permita lograr la pertenencia.

“El dolor social es dolor es un doble sentido: es infligido socialmente por la gente que 'aver-güenza' (como castigo) y demostrado socialmente por la otra persona que es avergonzada (como ex-

---

12 En una de las clases de educación física, los alumnos aparecen en traje de baño, y siguiendo una costumbre masculina del colegio, los varones otorgan puntaje al cuerpo de sus compañeras. Lilith es calificada con “cero, menos que cero”.

piación)” (Id.: 23).

En una cultura que tiende a privilegiar las sensaciones estéticas visuales y la mirada por encima de cualquier otro sentido, las experiencias corporales se concentran en el sentido de la vista, estimulando la exterioridad por encima de la interioridad, desvalorizando el sentido de la persona humana. Las personas y sus actos son determinados por la impresión producida en los sentidos. Y es esta la razón del triunfo de las ideas racistas, el predominio de la imagen frente a la explicación, de lo sensorial frente a lo racional, la posibilidad de crear un hombre-modelo idealizado que intentará imponerse a las formas físicas del hombre-histórico real y su consecuente corrección en función de las exigencias de ese patrón estándar que circulaba en el imaginario de esta ideología.

La justificación de los programas nazis que comprendían eutanasia involuntaria, esterilización forzada, eugenesia y experimentación humana, se fundaba en su concepción de la integridad humana. La idea de que toda vida humana tiene una dignidad inherente, se sustituyó por la idea selectiva de que algunas vidas humanas no merecen ser vividas, legitimando desde esta mirada eugenésica la “supervivencia del más apto”.

Sin embargo los orígenes de estas atrocidades no se encuentran en la experiencia concentracionaria, que tienen sus raíces en creencias promovidas por filosofías y prácticas sociales iniciadas en los hospitales alemanes hacia las últimas décadas del siglo XIX, marco en el cual se difunden las ideas del darwinismo social.<sup>13</sup> El descubrimiento de que las variaciones se producen al azar y se transmiten genéticamente planteó la posibilidad de que el cambio podría ser dirigido y la estirpe mejorada a través de la auto-dirección de la evolución humana.

Hacia la década del veinte, algunos científicos intentaron demostrar que cualidades como la inteligencia, la enfermedad mental, la criminalidad y la pobreza podían ser hereditarias. “Mejorar” la sociedad significaba animar a los depositarios de los “buenos genes” a reproducirse, desalentando paralelamente a los portadores de aquellos genes no deseados.<sup>14</sup>

Para esta ideología, el valor último del ser humano no yace en su individualidad, sino en su pertenencia a una colectividad racialmente definida. El objetivo principal del colectivo racial es garanti-

---

13 Esta enumeración de principios es fundamento del ideario propio del darwinismo social: 1) las leyes que gobiernan la naturaleza, incluidos los seres humanos, son leyes puramente biológicas; 2) el crecimiento de la población agota los recursos, dando lugar a la lucha por la existencia; 3) los rasgos físicos y mentales que confieren ventajas competitivas pueden extenderse a la población por medio de la herencia; 4) la selección y la herencia lleva a la aparición de nuevas especies y a la extinción de otras; 5) las cuatro puntos anteriores se aplican a la cultura humana, por eso el pensamiento humano como la religión o la política también evolucionarán por selección natural, donde sólo sobrevivirán aquellos que se adapten.

14 La ley seca impuesta en la década del '20 en los Estados Unidos de América comparte esta misma tendencia, no sólo prohibiendo la ingesta de alcohol, sino también restringiendo la inmigración e inclusive obligando a la esterilización a ciertas personas, como parte de su proyecto de higiene racial.

zar su propia existencia, dado que existe un instinto colectivo de supervivencia, centrado en la pertenencia a un grupo, un pueblo o una raza; es preciso salvaguardar la pureza racial. La mezcla de razas conduciría a la degradación y degeneración genética, al punto de diluir sus características distintivas condenándolas a una inevitable extinción.

La mayoría de los alemanes estaban convencidos de su pertenencia ancestral a un grupo racial reconocido por su superioridad biológica.<sup>15</sup> El racismo, como principio fundante, sostiene que las características biológicas innatas y heredadas determinan el comportamiento humano.<sup>16</sup> Por tal motivo, para definir una raza, los darwinistas sociales construyen estereotipos, tanto positivos como negativos. Tipifican la apariencia, el comportamiento y la cultura de los grupos étnicos, ya que los consideraban invariables y arraigados en la herencia biológica. Estos rasgos se pensaban como inmutables en el tiempo e inmunes frente a las transformaciones del entorno, el desarrollo intelectual o la socialización. Para los nazis, la asimilación de un miembro de una raza, por parte de otra cultura o grupo étnico, era imposible debido a que los rasgos hereditarios originales no podían cambiar: solamente se podían degenerar a través del cruzamiento racial; resistir frente a este principio de superioridad de “unos” sobre “otros”, es el sentido del título de la película, *Wakolda*<sup>17</sup>, nombre de la muñeca mestiza de Lilith.

## Des-andando la historia

15 En una de las escenas de la película, Mengele le habla a Lilith sobre los Sonnenmensch. Este es el nombre que toma el héroe solar concebido como salvador y redentor en los cultos paganos. Si bien es un ser humano, posee una condición superior al haber sido bendecido por los dioses, sólo sus seguidores estarían destinados a alcanzar la grandeza.

16 El racismo como ideología propone que las características, actitudes, habilidades y comportamientos de la persona son determinados por su presunta constitución racial. Desde este punto de vista, todos los grupos, razas o pueblos poseían rasgos inherentes e inmutables que se transmitían de generación en generación. Ningún individuo podía superar las cualidades innatas de la raza. Toda la historia humana podía explicarse en términos de lucha racial. Para formular esta ideología, el nazismo tomó ideas del darwinismo social alemán de fines del siglo XIX. Al igual que ellos, creían que los seres humanos se podían clasificar colectivamente en “razas” y que cada una de ellas poseía características distintivas genéticamente transmitidas desde la aparición del hombre. Estas características heredadas no sólo se relacionaban con la apariencia externa y con la estructura física, sino que también influían en la vida mental, los modos de pensar, las habilidades creativas y organizativas, la inteligencia, el gusto y la valoración de la cultura, la fortaleza física y la destreza militar.

Los nazis también adoptaron la visión de los darwinistas sociales respecto a la evolución y a la “supervivencia del más apto”: la supervivencia de una raza dependía de su capacidad para reproducirse y multiplicarse, la acumulación de tierras para mantener y alimentar a esa población en crecimiento, y el cuidado en mantener la pureza de su patrimonio genético para así preservar las características “raciales” únicas con las que la “naturaleza” la había dotado para que tuviera éxito en la lucha por sobrevivir. Como cada “raza” buscaba expandirse, y dada la finitud del espacio en la Tierra, la lucha por la supervivencia se traducía “naturalmente” en conquista violenta y confrontación militar, como parte de la natural condición humana.

17 Las crónicas hablan de Guacolda como compañera de Lautaro, líder guerrero del pueblo mapuche. Se cree que había sido criada en casa del conquistador Pedro de Villagra. Para los mapuches, los españoles no eran dioses sino seres humanos, hombres de la tierra, como ellos, susceptibles de ser derrotados. Cuando Lautaro dio por finalizado su aprendizaje, partió a unirse a la sublevación de su pueblo en la Guerra Araucana. Guacolda se unió a él y lo acompañó en todas las rebeliones contra las fuerzas del invasor español durante la conquista europea. Su nombre pasó a la historia como símbolo del mestizaje y rebeldía.

*“Quería ser tan alta como esa chica  
que me mostró en el dibujo...”*

Lilith, Wakolda

Dentro de la estructura del film pueden identificarse rupturas y continuidades que van marcando las distintas situaciones vividas por los personajes, acompañadas por una serie de mecanismos que transmiten alternadamente sensación de apertura y clausura, apoyándose en la gestualidad y las acciones de los personajes.

La película se inicia con un ambiente de apertura, con escenas y objetos que transmiten esta sensación. Iniciada la narración, una de las primeras escenas muestra al más pequeño de los niños recibiendo de manos del científico una lupa de regalo, se habilita la hostería que estuvo cerrada por dos meses, aparecen puertas abiertas, se corren las cortinas, se abren los ventanales, la claridad penetra hacia el interior de los ambientes, mientras se va gestando la palabra contenida, lo no dicho, el secreto.

Una vez que el secreto terminó de tejer su trama, se produce un desplazamiento en las relaciones entre los personajes. Se van escindiendo los grupos, conformándose alteridades y mismidades, los espacios se tornan asfixiantes y los objetos refuerzan esa imagen, exhibiéndose en situación de clausura. Las cajas, los cajones, los frascos, los objetos aparecen tapados con candados o cadenas, de modo que es imposible llegar a su interior; inclusive las muñecas fabricadas en forma industrial aparecen con los ojos vacíos, sin posibilidad de “ver”. Sin embargo, el padre de Lilith, además de guardar una actitud de alerta y desconfianza hacia la figura del científico que hospeda y hacia todos los profesores y médicos filonazis que lo rodean, mantiene una posición de permanente sospecha intentando “ver” más allá de lo visible. Resulta significativa la escena donde se encuentra con sus propias muñecas ya producidas en serie e intenta armar una de ellas colocándole los ojos.

El secreto atraviesa la condición de cada uno de los personajes, sin embargo las tensiones entre ellos se manifiestan de forma distinta. Si bien Mengele y Eva cuidan las formas sociales, el idioma compartido y el silencio que los une los vincula en un lazo especial, al igual que con el resto de la comunidad filonazi, donde permanecen sus antiguos vínculos. Klaus, su antiguo compañero de escuela, actual preceptor de sus hijos, es la mano derecha del científico y el contacto nazi en la región patagónica.

En oposición a ellos, la fotógrafa y Lilith son los personajes en los que se instala la posibilidad de “ver”. Ambas son excluidas por verse “diferentes”, en ellas aparece el cuerpo como una marca que las distingue del resto social y la curiosidad como condición que las identifica. La protagonista es

quien va guiando al espectador, todo lo que está oculto y lo visible, puede verse a través de sus ojos, a la vez que es ella quien narra la historia. Por donde ella camina, va el espectador, lo que ella espía es de lo que va enterándose. Nora, la fotógrafa, bibliotecaria y espía (es agente de los Servicios de Inteligencia Israelíes), conoce la verdadera filiación de Mengele, trabaja a través de la imagen. Es ella quien logra fotografiarlo para enviar la información probatoria sobre su localización real y quien finalmente ingresa a la habitación en que se hospeda. Queda en sus manos descubrir el secreto, al llegar al interior del cuarto (intimidad simbólica del personaje) fuerza el cajón y abre la libreta de anotaciones “científicas” como una prueba más de la verdadera identidad del científico y de las monstruosidades que había llevado a cabo, en nombre de la ciencia, con la familia de Lilith.

Ya en el desenlace, es el personaje de Enzo quien descubre las huellas del tratamiento en el cuerpo de su hija al levantarle la ropa (“a ver, dejame ver”) durante un estado febril y quitará las cadenas de la tranquera, en clara alusión simbólica al descorrimiento del secreto y toma de conciencia de esa verdad tan temida. Es en estos tres personajes donde se ubica la mirada distinta, ellos se convierten en “los ojos” del espectador, en permanente búsqueda de un “ver más allá” de lo evidente.

Ni la aparente calma del lago, ni el frondoso bosque, consiguieron resguardar los secretos eternamente, las mismas muñecas rubias y perfectas quedan con los ojos de vidrio celeste mirando hacia la puerta. Todo era posible en la hostería Peumayén, el “lugar soñado”, en el que habitaban los personajes de la historia. Cuando el secreto se descubre y la mentira se desentierra, todo queda a la intemperie. La mentira y el secreto permiten que los vínculos sociales funcionen, el descubrimiento significa la des-protección de los lazos construidos frente a una verdad silenciada que permitía guardar la perfección en las formas.

“¿Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad...! ¡Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir!” (Bachelard, 1990: 194).

Pero... ¿es acaso el mismo ser el que abre una puerta y el que la cierra?

## Bibliografía

Bachelard, G. (1990). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.

Berger, P. y Luckmann, T. (2008). *La construcción social de la realidad*. Madrid: Amorrortu.

Elias, N. (1988). *El proceso civilizatorio. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (1991). *Obras completas*, vol. XIII "Tótem y tabú", Buenos Aires: Amorrortu.

Gallego Dueñas, F. (2013). "Sociometafórica del secreto". *Aposta: Revista de Ciencias Sociales*, (57).

Giraud, C. (2007). *Acerca del secreto: contribución a una sociología de la autoridad y del compromiso*, Buenos Aires: Biblos.

Goudsblom, J. (2008). "La vergüenza como dolor social" en: Kaplan, C. (coord.) *La civilización en cuestión*, Buenos Aires: Miño y Dávila.

Lacan, J. Proposición del 9 de octubre de 1967. Traducción de la primera versión. Disponible en: [http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=el\\_pase&SubSec=articulos&File=articulos/lacan\\_proposicion.html](http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=el_pase&SubSec=articulos&File=articulos/lacan_proposicion.html). Traducción de Irene Agoff. Consultado el 9 de junio de 2015

Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (2002 [1992]). *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Mendiola, I., Goikoetxea, J. (2014). "Sociología de la mentira", Recuperado de: [www.unavarra.es/pu-roesoc/pdfs/\\_ponencias/mendiola/pdf](http://www.unavarra.es/pu-roesoc/pdfs/_ponencias/mendiola/pdf). Consultado en línea junio 2014.

Punte, M. (2012). "Instrucciones para escapar de la casa de muñecas: *Wakolda* de Lucía Puenzo". *XXV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*, Barcelona: Ariel.

Simmel, G. (1986). *Sociología: Estudio sobre las formas de socialización*, Madrid: Alianza.