

El orden cerrado y la divina proporción

Comentario sobre *Wakolda*, de Lucía Puenzo

Haydée Montesano

Con una lógica narrativa clásica, el inicio de la película presenta los términos que configuran el nudo argumental, que sólo se hará evidente una vez que se despliegue la historia hasta alcanzar su recorrido final o cierre. Esta primera escena -delimitada con el poder discrecional que admite una lectura entre varias- sitúa, en el paisaje desértico de la Patagonia, a la “pequeña” Lilith compartiendo el juego infantil con otros niños que, se puede presumir, son lugareños. Una mirada extraña al paisaje y a Lilith, sostenida desde el personaje de Helmut -luego develado como Josef Mengele-, interviene y afecta el recorrido de la niña. Ella abandona el juego y al subirse al auto familiar, una muñeca cae o es simbólicamente desprendida, desalojada. Helmut se acerca y la rescata del piso polvoriento; se la devuelve a a Lilith, mientras le dice que tal vez “ya no está para jugar con muñecas”. En el intercambio ella le pregunta qué edad él le supone; Helmut, con el cálculo del cazador, le dice 9 años -sabiendo que la edad real de la niña es superior.

En verdad ella tiene 12 años, pero no ha crecido conforme a su edad cronológica. Lilith ha quedado capturada en esa mirada, él deja entrever un saber sobre ella que le abre una promesa; en la maniobra de establecer que ya no es una niña, pero en la respuesta apoyada en su apariencia, funda el señuelo que la atrapa. Esto adquiere sentido en uno de los planos narrativos de la historia, el que sostiene la voz en off de Lilith, que habla de las notas de Helmut; él ha dado cuerpo a la mujer que podrá crecer en ella, dibujó el cuerpo prometido a la par del dibujo que testimonia el desajuste respecto de una armonía proporcional entre su edad y sus medidas antropométricas. Esta última escena funciona en retroacción a la que será fundada como anticipación -la del primer diálogo entre Lilith y Helmut.

Volviendo a la escena inicial, retomando otro de los elementos cruciales de la historia, es el momento de señalar el lugar de la muñeca. *Wakolda*, tal es su nombre, funciona como un objeto polisémico, en el que basculan sentidos opuestos. Desde el nombre *Wakolda* que puede encubrir el mapuche *Guacolda*¹, hasta la doble articulación, que en una dirección envía al padre y en la otra a Helmut, la muñeca es el espacio donde se representa y desdobra Lilith. *Wakolda* en manos de Helmut es el ideal de la belleza, el prototipo a perfeccionar para que sea masivo; en manos del padre es el trabajo minucioso del diseño de una muñeca con corazón, sólo una. Ella será el objeto que organiza la secuencia de una escena clave en la relación de Enzo con su hija. Como si el padre hubiera encontrado en la muñeca el modo de mediar el vínculo con Lilith, la visión de las muñecas producidas en serie lo envía, sin que él lo advierta en el momento, al rescate de su hija. Para construir la secuencia, habrá que retomar una escena que opera

como *otra escena*. Enzo comparte una cena familiar con Helmut. Le pregunta por su actividad y él cuenta que se ocupa de mejorar el ganado, perfecciona la genética de las vacas para un mejor rendimiento; el pequeño de la familia pregunta ¿a una por una?, generando la sonrisa de los adultos. Sin embargo, eso retorna cuando Enzo ve la producción en masa de su prototipo -tal como le propuso Helmut cuando lo asocia en un emprendimiento comercial- y luego la fiebre de su hija acompañada de las marcas en su abdomen -¿cómo Eva embarazada?. Allí el padre advierte cómo el ilusionista había desviado su atención. Es el registro de su hija, única, que lo confronta con su condición paterna fallida en el acuerdo que Eva, su mujer, había establecido con el perverso doctor Mengele.

Otro aspecto presentado en la escena inicial, es el doble registro de la lengua. En un plano, la narración de la película transita y mantiene el rango de la lengua oral del mismo modo en que transcurre el camino del desierto; como en ese paisaje, el decir no tiene relieves, sólo dice lo evidente, describe y comunica lo imprescindible. Pero otro decir se insinúa en el reverso del paisaje desértico, es el paisaje de los caminos umbríos, de lo que prometen los túneles de arboledas cerradas en las que Lilith vislumbra la sexualidad en el beso de su hermano y la jovencita que los acompaña. Pero también se muestra que habrá que recorrer la vegetación cerrada para encontrar la apertura a la orilla del lago desde el que se ve la llegada y partida de los hidroaviones que transportan su carga secreta.

La lengua alemana arrasada por el nazismoⁱⁱ, su degradación simbólica, es la que hace mella en la potencia del efecto sujeto. Es el intercambio de palabras que tiende a reducir la condición del efecto significante; aparece en el primer intercambio verbal de Eva y Helmut que recortan una pertenencia excluyente del resto de la familia, de los hijos que entienden y no hablan y de Enzo que declara no entenderla y no hablarla. El efecto siniestro de una “lengua materna” que deja sin habla a los hijos y que vincula a la madre con el extraño personaje que se sumará a la caravana por el camino solitario, deja expuesta la condición inquietante de lo ominoso que se teje en los dos planos de la historia: el nazismo aún vigente en los pliegues de la comunidad del sur y el drama de los integrantes de una familia que sucumbe, cada uno desde su punto vulnerable, a la seducción perversa del doctor Mengele.

Respecto del término “perverso” con que se calificó reiteradamente al personaje de Helmut / Mengele, queda fundamentada en la posición subjetiva que asume ante el Otro y los otros. Se presenta como el oficiante de la tarea depuradora que conserve intacto el Ideal de la Divina Proporción de cualquier mácula, este Ideal es el Otro sin fallas. Trabaja sobre la ruptura de la armonía y las simetrías: Mengele no puede resistirse al desajuste de la desproporción, ¿qué lo lleva a experimentar? el hecho de descubrirse fascinado por la “extraña armonía” de la desproporción. Con el experimento rompe, degrada al otro que ubica como objeto desproporcionado, pero que sin embargo lo captura; “la extraña armonía en la desproporción” escribirá sobre Lilith en sus notas.

Para cerrar este análisis, se hará referencia a otra de las formas en que el argumento trabaja la modalidad de lo encubierto. Una es la elección de los nombres de Eva y Lilith: la madre y la hija, la Eva bíblica y su oscura Lilith, la figura presente en la mística judía. Ella funciona como evidencia de su “legado” enfermo, la impureza genética representada en el imaginario de la desproporción.

La otra modalidad se encarna en el personaje de Nora, la fotógrafa espía, que sigue los rastros de los nazis refugiados en Argentina. Su máscara trastabilla frente a la imagen de la mano de Lilith tratando de llegar a la estantería de los diccionarios. En el recurso de la niña de escribir sobre la piel la palabra que intenta traducir, Nora se estremece ante la similitud con los tatuajes de los campos de exterminio.

Como se puede ver, el abordar la trama argumental de la película *Wakolda* nos confronta con una multiplicidad de planos narrativos que, en la decisión de recorrerlos, muestran la complejidad de su composición. Para ordenar retrospectivamente una lectura que permita hacer inteligibles algunos aspectos que hacen al interés de la ética en su relación al campo del sujeto, se propone como articulador de dicha relación la cadena significativa, tal como la define Lacan en su escrito *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*: “Con la segunda propiedad del significante de componerse según las leyes de un orden cerrado, se afirma la necesidad del substrato topológico del que da una aproximación el término de cadena significativa que yo utilizo ordinariamente: anillos cuyo collar se sella en el anillo de otro collar hecho de anillos”ⁱⁱⁱ.

Este soporte conceptual permite pensar la articulación de las escenas del film bajo el criterio topológico de un recorrido que se cierra en una vuelta, permitiendo leer algo específico de cada escena, pero con la posibilidad de la articulación a *la otra escena* que permite interpretar el efecto sujeto. A lo que se debe agregar que el recorrido así planteado, entraña evidentemente la relación al Otro^{iv}.

ⁱ Guacolda es una mujer mapuche de gran belleza, cuya existencia real está puesta en duda.

ⁱⁱ Tanto en el libro “*LTI*” de Victor Klemperer, que propone al nazismo como una lengua carente de metáfora, como el texto de George Steiner que señala la degradación de la lengua alemana por efecto del nazismo (“El milagro hueco”, en *Lenguaje y silencio*); en los dos casos se diagnostica su efecto arrasador.

ⁱⁱⁱ Es importante aclarar que la condición de ser un “orden cerrado”, en el contexto del escrito se refiere a la propiedad topológica de superficie cerrada, que Lacan propone para pensar la realidad particularizada, en tanto el orden simbólico necesariamente es abierto. En el contexto de este artículo es interesante señalar que la denominación “orden cerrado” pertenece también al lenguaje militar, donde designa la serie de instrucciones destinada a enseñar a la tropa cómo moverse y desplazarse formando una unidad cohesionada. Es el primer adiestramiento que recibe un soldado con una doble finalidad: enseñarle los rudimentos básicos del desplazamiento organizado, e introducirle en el ambiente de obediencia y subordinación a sus mandos.

^{iv} Esta relación queda propuesta por Lacan en el seminario 9 “La identificación”, en el que presenta los dos toros abrazados, como la estructura de la relación: sujeto-Otro. Esta figura es coincidente con las vueltas de los anillos de un collar que se sellan en otro collar hecho de anillos, citada previamente.