

Instrucciones para escapar de una casa de muñecas: *Wakolda* de Lucía Puenzo

María José Punte

El viaje de Caperucita es un tránsito, una verdadera travesía que va de la condición de púber a la de abuela. El bosque es en realidad el tiempo a lo largo del cual se van cosechando experiencias (para meterlas en la canastita).
Luisa Valenzuela, “Ventana de hadas”

El más reciente texto de Lucía Puenzo, *Wakolda* (2011), vuelve a abordar temas que esta autora había trabajado tanto en sus novelas como en sus películas¹. Una de esas recurrencias es el tópico de la infancia, que Puenzo suele utilizar para desmontar nociones establecidas acerca de la familia y de los lazos de parentesco². *Wakolda* supone algunas variaciones al respecto, ya que los temas de la familia disfuncional y de la revuelta contra el Padre, no van a estar colocados en el primer plano. En este caso, el imaginario anudado a la niñez aparece subrayado por la recreación de un ambiente que evoca los relatos infantiles de origen popular y anónimo, pero que han sido codificados en varios momentos desde el siglo XVII en adelante, los así llamados “cuentos de hadas”. Esta vuelta a los países encantados de los cuentos se realiza en función de mostrar más bien los aspectos siniestros y ominosos que no dejan de estar presentes en la infancia y su sistema de representaciones. Desde el paratexto mismo, se le proporcionan al lector varias pistas acerca de la protagonista y de su espacio de acción. Vemos en la tapa una foto de la artista Flavia da Rin, que exhibe una de sus clásicas “ninfas”, una niña etérea de ojos desproporcionados, atractiva e inquietante a la vez, que mira de reojo hacia un fondo de bosque invernal y brumoso. Por otro lado, esta configuración, como veremos, despista, porque si bien nos da a entender que la historia girará alrededor de una niña, el título *Wakolda* no se refiere a

ella sino a una muñeca, lo que remite a un juego de simetrías y de complementaciones en el que se cruzan los vectores de espacio y corporalidad. La novela elige como escenario el sur argentino, más precisamente la ciudad de Bariloche, uno de los paisajes de este país que con sus montañas, lagos y bosques, mejor se presta para rememorar una iconografía centroeuropea (de donde provienen los cuentos de hadas)³. Este paisaje no resulta inocente para un imaginario local, debido a su vinculación con la historia de los exiliados del sistema nacional-socialista⁴, tema que será abordado de manera explícita a partir de la figura de Joseph Mengele.

La protagonista de la novela es Lilith, una niña de doce años que nació sietemesina y cuyo cuerpo no se ha formado de acuerdo con los cánones considerados normales. Es demasiado enana para su edad; sus miembros resultan desproporcionados entre sí. A pesar de esta anomalía que la coloca en un lugar exterior con respecto a la norma, Lilith es narrada como participando de una forma de belleza, lo que produce un efecto entre perturbador y atrayente. Se dice de ella que es como “un personaje mitológico, mezcla de ninfa y de duende” (Puenzo 2011, 21). Proviene de una genealogía híbrida, exponente clásico de una historia, la argentina, que se propuso como meta atraer la inmigración para poblar el territorio, siguiendo ciertos parámetros eugenésicos. Pero en la novela adquiere gran peso la rama materna, que es de origen alemán. El protagonismo de Lilith coloca en el centro una relación que va desde ella hacia su madre, quien no por nada se llama Eva, y hacia la abuela, la primera en llegar al país. Esta línea de la trama puede ser leída como una variación del tema de “Caperucita Roja”, un relato tradicional que pasó por numerosas versiones⁵, pero que siempre ha sido interpretado como una metáfora del pasaje de la niñez a la vida adulta por parte de un sujeto femenino, en particular en lo que se refiere a la asunción de un ejercicio activo de la sexualidad.

La configuración de Lilith como niña monstruosa tiene diversas implicancias en el texto⁶. La más evidente apunta a una mera condición física, la de no responder a un ideal normativo, cuyo orden proviene de lo social y que determina qué es lo deseable para un cuerpo. En este

caso se produce una torsión entre el topos literario que identifica características físicas con caracteres morales (Detrez 2002, 14). Porque en lo que respecta a las conductas sociales, son notables los rasgos positivos de su personalidad. Lilith es afectuosa con sus padres y hermanos, respetuosa con los restantes personajes, solidaria hacia los más desfavorecidos. Esto aparece en la línea narrativa centrada en la relación con la familia mapuche que ellos conocen en su camino hacia Bariloche y que le permite a la autora retomar la cuestión de la dominación de los pueblos originarios de América⁷. En el encuentro con Cumín y sus hijos, mientras todos los demás se sienten incómodos, Lilith parece ser la única que no tiene inconvenientes en la situación de relacionarse con la diversidad. Por eso resulta muy inquietante la otra trama, la del juego de seducción entre ella y “José” Mengele, es decir, el lobo⁸. Aquí la niña se vuelve monstruosa porque desafía abiertamente los discursos normativos alrededor de la infancia, sobre todo en lo referido a la sexualidad infantil. Lilith muestra temeridad frente al hombre que busca abusar de ella, porque teme. La paradoja es que ella desea lo que teme, y opta por seguir su deseo. Y como puntualiza Rosi Braidotti, es ésa la fuente del conocimiento, el deseo de saber sobre el deseo, en definitiva sobre lo concerniente al cuerpo en tanto que entidad sexual (Braidotti 1994, 90). Lo que está en juego es la asunción de una subjetividad adulta y el control sobre el propio cuerpo, por encima de los mandatos y del sistema de advertencias, como bien ejemplifica el cuento de “Caperucita Roja”. Lo monstruoso de Lilith queda resaltado por su estar en el umbral, en una zona de indeterminación, oscilante entre “ser niña o mujer” (Puenzo 2011, 112)⁹. La ambigüedad del texto consiste en retratar los pliegues de una subjetividad infantil, en lugar de mostrarla como un espacio diáfano y claro.

El cuerpo está en el centro del relato. Se trata de un cuerpo que representa esa “topía inmisericorde” que plantea Foucault, en tanto que lo contrario de una utopía, un lugar sin posibilidad de apelar, al que se está condenado (Foucault 2009, 10). Pero a la vez Foucault habla del “cuerpo utópico” como ese siempre más allá del cuerpo en el mundo, la posibilidad

de marcar un punto cero del mundo, porque alrededor suyo es que se disponen las cosas (17). La experiencia originaria del cuerpo es utópica, dice. Tal vez provenga de esta experiencia, la decisión de construir un juego de dobles que involucra a dos niñas/adolescentes y sus respectivas muñecas, una duplicación de la duplicación. Pero también un procedimiento de minaturización. La doble de Lilith es Yanka, la joven mapuche que ya está embarazada a los quince años, pero que mantiene en secreto a su muñeca Wakolda, la que da título a la novela. Es decir, a diferencia de Lilith, Yanka se resiste a convertirse en mujer. Una niña indígena que refleja la situación de subordinación en dos aspectos, el étnico y el de género (es la amancebada de Cumín, no su hija), como reverso de Lilith, la niña blanca, que hace honor a su nombre rebelde¹⁰. La doble de Wakolda es Herlitzka, la muñeca de origen europeo. Mientras que Wakolda está construida con madera de incienso, y es morena como su dueña, Herlitzka es de porcelana, con cabellos naturales. Pero algo las diferencia: mientras que Herlitzka tiene en el lugar del corazón un reloj, Wakolda lleva en sí un talismán (nunca se dice qué es exactamente), que según Yanka sirve para cumplir los deseos¹¹. Entre ambas niñas, tiene lugar un intercambio de muñecas, lo que habla de una estrategia que busca equilibrar las asimetrías producidas por la violencia de la historia, mediante un sistema de simetrías simbólico. En cuanto a la trama, sirve para poner en marcha la acción. Para Lilith significa lanzarse a la aventura de seducir y dejarse seducir. La seducción, además de una connotación sexual, se refiere al hecho de desear cambiar su cuerpo para adaptarlo a los cánones de la supuesta normalidad. Lo que Lilith desea es crecer en su doble sentido: ser adulta, adquirir un tamaño acorde con los parámetros de la normalidad para su edad. Lilith se abandona al encantador, el médico José, que empieza a experimentar con el cuerpo de la niña. Como consecuencia de esto, el cuerpo se convertirá en un campo de batalla: “Los químicos de José, tentáculos que viajaban por su sangre hasta sus extremidades, filtrándose hacia sus huesos, forzándola a crecer. Nadie imaginaba lo violento que podía ser empujar a un cuerpo a crecer cuando ésa no

era su naturaleza” (Puenzo 2011, 165).

El tema de la miniaturización aparece no sólo en las muñecas, sino también en la casa. La familia de Lilith llega a ese chalet de Bariloche, que reciben en herencia de la abuela. Para Eva, la madre de Lilith, significa una tardía reconciliación con su madre, vale decir, con sus orígenes. Hay una historia de desencuentros entre ambas, que involucra a la casa. La abuela ha ido cerrando las habitaciones, clausurándolas. La familia tendrá que ir abriendo y reacondicionando esos espacios, para hacerlos habitables. El lazo de Lilith con la abuela es tan significativo que, cuando llegan, recibe como propia su habitación junto con un regalo: la casa de muñecas que pertenecía a Eva. Pero Lilith, en lugar de entretenerse con ella, opta por recorrer los vericuetos de esa casa enorme, llena de pasadizos y rincones misteriosos.

El sistema de la “imaginación miniaturizante”, si seguimos las reflexiones que hace Bachelard sobre el tema, es emergente de un tipo de imaginación que opera en sentido de una cierta omnipotencia, la posibilidad de controlar la realidad o algunos de sus factores. “Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo”, dice Bachelard (Bachelard 1990, 186). Por otro lado, la miniatura es emergente de una dinámica doble, porque en ella se condensan y se enriquecen los valores. Hay una lógica, sostiene Bachelard, de lo grande existiendo en lo pequeño, que no es meramente dialéctica. Funciona como una dinámica de proliferación: “Lo grande sale de lo pequeño, no por la ley lógica de una dialéctica de los contrarios, sino gracias a la liberación de todas las obligaciones de las dimensiones, liberación que es la característica misma de la actividad de la imaginación” (191). Concluye afirmando que la imaginación es una puerta estrecha que abre el mundo. Mediante la miniaturización, lo que se pone en evidencia en todo juguete es algo esencial a éste, que Agamben considera eminentemente histórico, o más bien lo Histórico en estado puro. El juguete es algo que perteneció a la esfera de lo sagrado o a la esfera de lo práctico-económico, pero “*una vez, ya no más*” (Agamben 2007, 102). El juguete conserva como ningún otro tipo

de objeto la “temporalidad de la historia en su puro valor diferencial y cualitativo” (102)¹². El juguete, dice, es una materialización de la historicidad contenida en los objetos. Presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma. La miniaturización permite “aprehender y disfrutar la pura temporalidad contenida en el objeto” (104). Es, por lo tanto, cifra de la historia.

Desde otro punto de vista más ligado a la producción, Daniela Pelegrinelli remarca el carácter de documento del juguete. Anuda significados entre las generaciones, a la vez que crea identidad entre individuos de una misma generación. Los juguetes no son inocentes, afirma. Simbolizan y encarnan un determinado clima de época. En tanto que objeto producido por la actividad humana, “porta información sobre las acciones que han recaído sobre él para fabricarlo, hacerlo circular y usarlo” (Pelegrinelli 2010, 23). Las muñecas de la novela aparecen sujetas al sistema de fabricación del cual emergen, más artesanal uno, industrializado el otro. Pero además funcionan para hablar en abismo acerca de la ideología eugenésica que subyace bajo los proyectos históricos puestos en cuestión, tanto en Europa como en América. El proyecto que tiene José de fabricar muñecas arias como contraseña entre los sobrevivientes del régimen nazi, representa la materialización de una fantasía de dominio del cuerpo, vía la manipulación genética o sencillamente orgánica, que alcanzó niveles impensados de perversión en la figura de Mengele. Lo empuja la obsesión por la pureza de la raza, en esa forma miniaturizada de clonación, con el fin de obtener sujetos idénticos y perfectos de una misma matriz, multiplicados hasta el infinito. En las muñecas arias vemos puesta en funcionamiento la “imaginación miniaturizante” de Bachelard, bajo la forma de una pesadilla.

Volviendo a la noción de monstruo, Braidotti nos recuerda que lo interesante de estas figuras es que se caracterizan por prestarse a un juego de la imaginación que desafía las reducciones racionalistas. Generan significados potencialmente contradictorios, en donde se asumen todo tipo de ambivalencias (Braidotti 1996, 135). En ese sentido, resultan

“epistemofilicos”, porque expresan y exploran la curiosidad acerca de los orígenes de los cuerpos anómalos, pero además producen un conocimiento (138). Los discursos alrededor del monstruo han estado puestos al servicio de organizar tanto científica como socialmente la percepción de las diferencias corporales. Pero además, su etimología misma remite a la noción de advertencia (135). Los discursos acerca de lo que origina un cuerpo monstruoso se ligan a las prácticas sexuales, a sus excesos, en particular en lo que involucra al género femenino. Apunta a lo que Braidotti llama la cuestión de la “imaginación maternal” (141). Es decir, la operación discursiva que tendió a colocar en el poder de la imaginación maternal la capacidad de generar monstruos. En la novela, no se intenta explicar el origen de la deformación de Lilith, pero es evidente que la monstruosidad queda ligada a la parte femenina del espectro familiar. Es el médico, el científico, el que viene a corregir esa malformación. También interviene en el nacimiento de los mellizos y experimenta con ellos. José corporiza a la figura del hombre de ciencias acuñada en el siglo XIX, pero que Agamben ve como central del horizonte biopolítico de la modernidad (Agamben 1998, 202). El retorno a un personaje ligado a la experiencia que significó el nazismo, queda entonces justificada. Cobra particular espesor, en el marco de la tesis de Agamben acerca de la biopolítica, cuando considera al campo de concentración, en tanto que espacio puro de la excepción, como el paradigma oculto del espacio político de la modernidad (Agamben 156). Según Agamben, el nuevo sujeto de la política en la democracia moderna es el *corpus*, lo cual implica colocar en el centro no la vida cualificada del ciudadano (*bios*) sino la “nuda vida en su anonimato” (*zoe*) (157-158). Si el nacimiento se vuelve el “portador inmediato de la soberanía” (163), entonces el territorio es el que pasará a determinar el sistema de límites y exclusiones. Esto se aplica a los cuerpos individuales, que ya no estarán subsumidos más que a esa existencia nuda. Una de las consecuencias que puntualiza Agamben es que la biopolítica moderna genera la permanente necesidad de definir el umbral que articula y separa lo que está adentro y lo que está afuera de

la vida, tendencia que él ve llevada hasta la exasperación (166). Esa exasperación, a fuerza de repetición se nos vuelve cotidiana, salvo en algunos momentos de paroxismo, como el planteado por el sistema nacional-socialista.

En cierto sentido, se puede aducir que la mirada que se nos propone a través del personaje de Lilith, da una vuelta de tuerca al modelo de lo que David Viñas llamaba la “mirada arrinconada” (Viñas 1995, 63), una perspectiva ubicada en la infancia como espacio privilegiado de una topografía particular, la del rincón¹³. Esa mirada nos da una visión fragmentada, parcial, desproporcionada, algo que parece reforzado en este caso por la monstruosidad de la niña. Sin embargo, en virtud de esta misma particularidad de Lilith, algo que la convierte en un ser excepcional, la novela pone en escena la salida del rincón en dirección a la intemperie, el abandono de ese “arbitrario y comfortable universo” (60). Allí radica lo que Giorgi codifica como la potencia del monstruo, lo que desbarata los intentos de la eugenesia en su intención de controlar la vida. El monstruo genera líneas de fuga que desafían la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos (Giorgi 2009, 323), y permite plantear nuevas formas de lo humano. Pero por sobre todo, oponerse mediante un exceso de vida a los intentos del poder soberano de normalizar y jerarquizar los cuerpos. La mirada de Lilith es desafiante de principio a fin. De ahí que resulte enigmático el gesto final de José, quien deja un puñado de ojos de muñeca en lugar del talismán en el interior de Wakolda. Lo que puede ser entendido como un mensaje de castigo por la curiosidad dentro de un contexto de poder patriarcal, adquiere otra significación desde la lectura a contrapelo de los cuentos que venimos haciendo. Seguir el propio deseo puede costar un alto precio. Pero sin fisgoneo, no hay aventura. No hay posibilidad de contar una historia, que en definitiva es lo único que nos llevamos.

Bibliografía citada:

- Agamben, Giorgio (1998 [1995]). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2007 [1978]). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bachelard, Gastón (1990 [1965]). *La poética del espacio*. 8ª edición. México, FCE.
- Bettelheim, Bruno (2011 [1975]). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. de Silvia Furió. Buenos Aires, Crítica.
- Braidotti, Rosi (1994). “Mothers, Monsters, and Machines”. *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York, Columbia University Press, 59-79.
- Braidotti, Rosi (1996). “Signs of Wonder and Traces of Doubt: on Teratology and Embodied Differences”. Nina Lykke & Rosi Braidotti (eds.). *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs*. London & New Jersey, Zed Books, 135-152.
- Detrez, Christine (2002). *La construction sociale du corps*. Paris, Édition du Seuil.
- Foucault, Michel (2000). *Los anormales*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires, FCE.
- Foucault, Michel (2009). *Le Corps utopique, les Hétérotopies*. Postface de Daniel Defert. Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes.
- Giorgi, Gabriel (2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio, 323-329.
- Pelegrinelli, Daniela (2010). *Diccionario de juguetes argentinos: infancia, industria y educación 1880-1965*. Buenos Aires, El Juguete Ilustrado Editores.
- Puenzo, Lucía (2011). *Wakolda*. Buenos Aires, Emecé.
- Roberts-Camps, Traci (2010). “Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N° 43, Año XIV, Nov. 2009/feb. 2010, (sin paginación).
- Valenzuela, Luisa (2001). “Ventana de hadas”. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Tema Grupo, 211-215.
- Viñas, David (1995). “Niños y criados favoritos: De *Amalia* a través de *La Gran Aldea* hasta recalar en algunas mujeres. *Literatura Argentina y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, 60-83.

- ¹ Lucía Puenzo ha publicado las novelas *9 minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *El niño pez* (2008) y *La furia de la langosta* (2010). Como directora de cine, realizó dos largometrajes: *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009).
- ² Para esta cuestión, véase Roberts-Camps (2010).
- ³ El paisaje del sur del país, en su relación con un imaginario de relato infantil, es utilizado por Marcelo Figueras en su novela *La batalla del calentamiento* (2006) de una manera muy semejante a la de Puenzo. En este texto también se trabaja a partir del cruce entre historia argentina y relatos ficcionales, sean éstos leyendas, cuentos de hadas, tradición oral, etc.
- ⁴ La ciudad de Bariloche aparece últimamente en novelas que aluden a esta situación. Dos de ellas son *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone y *Letra muerta* (2009) de Mariano García.
- ⁵ La primera versión que se tiene del cuento tal como lo conocemos proviene de Charles Perrault que la fija en el año 1697. Bettelheim hace notar que la historia en sí es muy antigua, de hecho podría remontarse al relato de Cronos devorando a sus hijos. Menciona también una historia en latín de 1023, *Fecunda ratis* de Egberto de Lieja (Bettelheim 2011, 186).
- ⁶ La categoría de “niña monstruosa” abarca dos de los tres aspectos que Foucault menciona como las manifestaciones de lo “anormal” y que signan los imaginarios del siglo XIX. El monstruo, por un lado, como la infracción más clara de las leyes, tanto las jurídicas como las biológicas (Foucault 2000, 61). Se trata de un fenómeno que es simultáneamente extremo, pero raro (combina lo imposible y lo prohibido). Una tautología, también, porque es a la vez principio de inteligibilidad, pero representa lo ininteligible: es un principio de explicación que remite a sí mismo (63). La tercera categoría en relación con lo anormal es la del “niño masturbador” (64). Aquí se aplicaría al tema de la sexualidad infantil y las aprehensiones que concita, generando ese “secreto universal”, que por otro lado despliega una panoplia impresionante de recursos para mantener bajo control la esfera de la infancia.
- ⁷ Ya lo había hecho en *El niño pez*, a partir de la figura de la Guayí. Aquí se trabajaba la subalternidad en la que viven los ciudadanos que acusan de alguna u otra manera orígenes americanos.
- ⁸ En lo que respecta a este personaje, que es representado con fidelidad desde lo histórico, la novela establece un cierto paralelismo con el cuento “El flautista de Hamelin”. José es un seductor, un encantador que genera una atracción inmediata tanto en adultos como en niños. Pero sus intenciones son perversas, porque lo único que le interesa es utilizar los cuerpos infantiles como “cobayos” para sus investigaciones.
- ⁹ “The peculiarity of the organic monster is that s/he is both Same and Other. The monster is neither a total stranger nor completely familiar; s/he exist in an in-between zone. I would express this as a paradox: the monstrous other is both liminal and structurally central to our perception of normal human subjectivity. The monster helps us understand the paradox of 'difference' as a ubiquitous but perennially negative preoccupation” (Braidotti 1996, 141).
- ¹⁰ La elección del nombre es bastante obvia, pero además sirve como una forma de contraseña entre la niña y José. Desde el momento de su primer encuentro, Lilith se presenta como consciente del significado de su nombre, “monstruo de la noche”. A lo que José, agrega para sí, que no sólo se trata de un demonio de la oscuridad, sino también de la diablesa libidinal habitada por la rebeldía, la tentación, la transgresión y el deseo (Puenzo 2011, 21).
- ¹¹ A partir de las dos muñecas, se hace una lectura de la relación entre Europa y América. Herlitzka es una versión sofisticada, resultado de un grado más desarrollado de industrialización, más ligada también a una concepción realista del juguete. El hecho de que lleve un reloj habla de una determinada concepción de la historicidad. Siguiendo las reflexiones de Agamben, sería un exponente de “cronos”, el tiempo medido y pautado. En el otro punto del espectro, Wakolda representa otro nivel de desarrollo artesanal y una noción diferente de la historicidad. La muñeca, que lleva un talismán misterioso (es decir, cuyo significado es tácito) cumple una función más ligada al ritual que al juego, lo que demarca según Agamben la diferencia entre las sociedades, en virtud de las gradaciones en el manejo de la sincronía y la diacronía (Agamben 2007, 108-114).
- ¹² Lo distingue en ese sentido tanto del monumento, como del objeto de anticuario y del documento de archivo. El primero conserva su carácter práctico y documental, en tanto que objeto de investigación. El segundo tiene un valor que está en función de su antigüedad cuantitativa. El tercero obtiene su valor de la inserción en una cronología vinculada con el acontecimiento pasado, por contigüidad y legalidad. Véase Agamben 2001, 102.
- ¹³ Bachelard define al rincón como un espacio reducido en donde nos gusta “agazaparnos sobre nosotros mismos” (1990, 171). Significa, en términos de la imaginación, la soledad, el espacio protegido. Por eso también es que se resiste a la vida y es una negación del universo, un lugar de inmovilidad.