

Las dos *Wakoldas* de Lucía Puenzo: *suspense* comercial en pantalla y en novela

Por Héctor Fernando VIZCARRA*

1. Documentación y ficción

EL DOCUMENTAL *Pacto de silencio* (2007) del argentino Carlos Echeverría detalla su investigación sobre Erich Priebke, uno de los oficiales de la Gestapo que el 24 de marzo de 1944 comandaron la masacre de las Fosas Ardeatinas, en Roma, donde las fuerzas de ocupación ejecutaron a trescientos treinta civiles italianos como represalia por el ataque de un grupo partisano que, días antes, había matado a treinta y tres soldados alemanes.¹ Una vez derrotados los países del Eje, Priebke sale de Alemania en 1946 con una identidad falsa y se instala en Bariloche, ciudad de la Patagonia, hasta 1995, fecha en que es extraditado para su juicio en Italia como criminal de guerra. Durante su larga estancia en Sudamérica, el ex capitán de la organización paramilitar de la Alemania nazi Schutzstaffel, fuerzas conocidas como las ss, fungió como director del Instituto Cultural Germano Argentino de Bariloche y como miembro de las comisiones directivas de los colegios de educación bicultural de la ciudad, en los cuales estudió el director y guionista de *Pacto de silencio* en la década de los sesenta.

La anécdota y la información recabadas por Echeverría estimulan las reflexiones sobre la inserción social de políticos y militares nazis en Argentina, y en ese recorrido histórico, permeado también por el discurso subjetivo del film (toda vez que es parte de la infancia y adolescencia del director), se percibe la tensión que, a más de medio siglo de su llegada, continúa provocando entre los habitantes. A pesar de su captura y su posterior enjuiciamiento en

* Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México e integrante del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea de la misma institución; e-mail: <hectorvizcarra@filos.unam.mx>.

¹ Carlos Echeverría, dir. y prod., *Pacto de silencio*, Argentina et al., ARTE/ETB/IDEM4/TSR, 2007, 124 mins.

Italia, *Pacto de silencio* no relata la persecución contra Priebke, sino la compleja historia de su integración a la cotidianidad de Bariloche, donde, como dice Lucía Puenzo en la novela que aquí abordaré, “los nuevos eran recibidos sin recelo, y como europeos gozaban de un estatus privilegiado”.²

Lucía Puenzo (Buenos Aires, 1976), autora de *Wakolda* (2011) y de su adaptación cinematográfica un par de años después, reconoce que “el director Carlos Echeverría nos recibió, nos acompañó a lugares donde pensábamos filmar, nos abrió archivos”.³ Si la obra de Echeverría es un documental sobre la memoria personal y comunitaria, el texto y la película de Puenzo recrean en la ficción el paso por Bariloche del médico al servicio de las ss, Josef Mengele, cuyo sobrenombre, *Ángel de la muerte*, ha permeado a la cultura popular; por ello, según Gilda Bevilacqua, existen rasgos que vinculan los trabajos de Puenzo y de Echeverría, principalmente de orden descriptivo: “en *Wakolda* aparecen escenas similares a algunas de *Pacto de silencio* o que parecen tener como su referente a este documental, escenas que justamente expresan datos reales”.⁴ La estancia de Priebke en la ciudad está completamente confirmada, mientras que el paso de Mengele por la zona pertenece más al ámbito de la especulación, lo cual permite que ambas versiones de *Wakolda* recreen, sin necesitar de sustentos históricos, la última aventura del médico alemán en territorio argentino.

En su tránsito por carretera de Buenos Aires a Bariloche (“Ruta del Desierto, Patagonia, 1960”, anuncia la leyenda que abre la secuencia inicial),⁵ Helmut Gregor —nombre que se le da en la película a Josef Mengele, en tanto que en la novela es José— se encuentra con una familia que se dirige a la misma ciudad y les

² Lucía Puenzo, *Wakolda*, Barcelona, Tusquets, 2011 (e-book), p. 60. Todas las citas de la obra provienen de esta edición, en adelante sólo indicaré el número de páginas entre paréntesis junto a la cita.

³ Fernando Madedo, “Lilith se fascina con el personaje del médico alemán (entrevista con Lucía Puenzo)”, *Diseño y Comunicación. Publicación Mensual de la Facultad de Diseño y Comunicación* (Universidad de Palermo, Argentina), núm. 160, año 16 (diciembre de 2013), p. 5, en DE: <https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/480_libro.pdf>.

⁴ Gilda Bevilacqua, “El verdadero nombre falso: *Wakolda* y la presencia nazi en Argentina a través del cine”, *Cordis. História e Cinema* (São Paulo), núm. 15 (julio-diciembre de 2015), pp. 84-108, p. 99.

⁵ Lucía Puenzo, dir. y prod., *Wakolda (El médico alemán)*, Argentina et al., Historias Cinematográficas/Cine.Ar et al., 2013.

propone viajar en caravana. A mitad del camino, debido a una tormenta, tienen que detenerse en una granja cuya pobreza y marginación contrasta con la apariencia citadina de la familia y del alemán. Este encuentro con la población rural indígena, que dura sólo unas horas, mientras pasan la noche en el granero del rancho, significa el primer choque de tipo racial que sostendrá la búsqueda científica de Helmut Gregor y justificará el suspenso en toda la historia: sus experimentos eugenésicos, durante y después del Tercer Reich, como objeto de investigación médica y como supuesta vía de civilización. La constante intromisión del narrador omnisciente nos comunica los pensamientos del médico: “Los miraba preguntándose cómo era posible que un pueblo de raza bastarda, con mezclas tan contrapuestas e indeseables, hubiera podido sobrevivir por milenios en condiciones tan inhóspitas. Una raza genéticamente degenerada por el veneno de la mezcla, inoculado por más de dos mil años en su sangre” (p. 24). Esa misma noche se crea la complicidad entre Gregor y Lilith, una de las hijas del matrimonio viajero, niña de rasgos arios aunque de estatura demasiado baja para ser considerada por el médico como un modelo físicamente idóneo según sus parámetros: “Había logrado absorber algunos genes arios, pero no lo suficiente para perder sus rasgos animales”,⁶ comenta el narrador de la novela; en el film, dice Lilith en *voice-over*, mientras aparecen a cuadro los apuntes y los dibujos de Gregor: “La primera vez que me vio, pensó que yo hubiese sido un espécimen perfecto, de no ser por mi altura. En su libreta escribió: ‘Misteriosa armonía en la imperfección de sus medidas’”.⁷ Éste, como otros casos en que la *voice-over* de Lilith irrumpe en el discurso audiovisual, es un recurso que suplanta al narrador omnisciente del texto literario, y determina una de las ventajas del film sobre la novela de Puenzo, ya que permite enfocarnos en la perspectiva de la niña frente a un mundo que está por conocer.

El colegio alemán de Bariloche al que asiste Lilith, la Escuela Primo Capraro, se vuelve un sitio incómodo para la niña, pues no habla el idioma en que se imparten las clases y los alumnos se burlan de su insuficiente desarrollo corporal. Su curiosidad por el trabajo del médico afianza la amistad entre ambos, y pese al recelo

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ *Ibid.*

que el alemán provoca en los padres de la niña, permiten que le suministre medicamentos para favorecer su crecimiento. Lilith, como Wakolda, su muñeca desvencijada de nombre mapuche, pueden ser mejoradas con tratamientos específicos; la primera noche que Gregor se aloja en la hostería de la familia aparecen las imágenes dibujadas en su cuaderno, y de nuevo la *voice-over* de Lilith enmarca la puesta en pantalla: “Esa noche escribí: ‘Sietemesina, neumonía hasta los tres, asma leve hasta el presente. Gripes, anginas, infecciones y sinusitis crónicas’. De mis hermanos anotó: ‘*Homo europaeus*. Embarazos normales’”.⁸ Con este proyecto de transformación en mente, Gregor apura el tratamiento hormonal para Lilith antes de que la policía secreta de Israel descubra su paradero, estableciendo así la pauta de premura ante la persecución que intentará dar consistencia al thriller.

Una de las críticas más recurrentes a la película de Puenzo (bastante más discutida que la novela) tiene que ver con la supuesta historicidad del protagonista Mengele/Gregor, pues parece generar cierta incomodidad que se retome como personaje histórico sin que exista un vínculo real que lo contextualice y sin que se gestione una problematización de fondo en cuanto a sus prácticas sobre el cuerpo humano tanto en los campos de concentración nazi como en Sudamérica. Según Gilda Bevilacqua, “el problema principal [...] no es la imbricación de elementos reales con otros imaginarios, sino las dificultades que esta combinación particular en *Wakolda* traen a la generación de conocimiento sobre un evento histórico de esta envergadura”,⁹ sentencia que propone valorar una obra de ficción literaria y cinematográfica bajo los esquemas de la investigación historiográfica. El conflicto principal que observa Bevilacqua, la disonancia que existiría en las dos tramas ideadas por Puenzo y el hecho histórico (Mengele prófugo y asentado en Argentina), me parece, tiene que ver con la ética en la utilización de registros documentados para desarrollar un argumento que, por un lado, apenas reflexiona sobre las repercusiones de los experimentos realizados por el médico alemán y, por otro, en la trascendencia de que un fugitivo y criminal de guerra haya sido aceptado por la comunidad de Bariloche o de cualquier otra ciudad, pues “es el

⁸ *Ibid.*

⁹ Bevilacqua, “El verdadero nombre falso” [n. 4], p. 95.

relato de un pasado deshistorizado, no por ser una historia cuasi imaginaria, sino porque no ancla en los significados-relevancia que los eventos de ese pasado posible tuvieron y tienen para la sociedad y la historia argentinas [...] Es la forma la que deshistoriza, no el contenido (tema) imaginario de su trama”.¹⁰

Podemos estar de acuerdo con Bevilacqua si consideramos a *Wakolda* como un producto doble inspirado en acontecimientos del pasado (novela histórica, cine histórico), dado que, efectivamente, apela al posible conocimiento previo de la figura de Josef Mengele y de sus actividades. Sin embargo, si la observamos dentro del ámbito de la ficción especulativa, incluso como una suerte de ucronía, someter tanto a la novela como al film a un juicio de verosimilitud basado en lo comprobable resultará, por fuerza, en una sanción poco favorable de ambos textos. En ese sentido, el análisis de Bevilacqua es provechoso, incluso cuando afirma que el inconveniente de *Wakolda* “no es que aparezcan personajes ficticios-imaginarios mezclados con personajes reales y una historia relato que insinúa un ‘pasado posible’. El problema es que, al finalizar la película, los textos sobreimpresos no sólo clausuran el relato [...] sino que en esa clausura habilitan la pregunta acerca de la veracidad o no de lo narrado a lo largo del film, generando confusión”.¹¹ Conuerdo en que se presenta una confusión interpretativa en el desarrollo de la diégesis, pero lo atribuyo sobre todo a la cantidad de dilemas planteados e irresueltos en los personajes (que son aún más agudos en la novela); no obstante, dado que *Wakolda* no pretende ser fiel al acontecimiento en sí, sino a su propia estructura ficcional, encuentro que la complejidad para discutir sus premisas se halla no sólo en la relación entre la elaboración ficcional y la historia documentada expuesta por Bevilacqua, sino también en la falta de cohesión narrativa que permea entre la amplia variedad de temas y conflictos (migración, genocidio, confabulación, bioética, supremacismo, entre muchos otros), mismos que funcionan sólo como un trasfondo reemplazable de los dos thrillers de Puenzo, particularmente del audiovisual.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹¹ *Ibid.*, p. 101.

2. *El médico alemán*

Las críticas negativas sobre la película, comercializada en España como *El médico alemán* y en inglés como *The German doctor*, suelen enfocarse en su presunto falseamiento del hecho histórico, pero también en la evolución de su trama, lo cual puede ser imputado al guion de Puenzo, más que a su novela (que tiene sus propias problemáticas). La combinación entre el thriller histórico y la historia de seducción entre el médico (Alex Brendemühl) y Lilith (Florencia Bado), aunada a una tercera trama sobre la confección y venta de las muñecas de porcelana fabricadas por Enzo (Diego Peretti), el padre de la familia, más la historia personal de la supuesta agente del Mossad, Nora Eldoc (Elena Roger), quien persigue a Gregor desde varios años atrás (y que en la novela aparece sólo en los tres capítulos finales), supone una combinación de demasiados arcos narrativos que no logran consolidar el efecto de suspenso buscado, salvo en escasos momentos.

Sobre este aspecto, Javier Mattio afirma que “no hay nada provocativo o polemista en *Wakolda*, que ve disuelta su posible disquisición moral en las arenas movedizas del folletín y la hibridez delirante de géneros propia del trabajo de Puenzo”,¹² pues, no obstante la labor de adaptación de la novela a la pantalla, mediada por el guion de la misma autora, se deja de lado involuntariamente la tensión propia de un género cinematográfico de larga tradición, el *nazi thriller*, como *The stranger* (Orson Welles, 1946) o *The boys from Brazil* (Franklin Schaffner, 1978), cinta que imagina el experimento de la clonación de Hitler por parte de Mengele en Sudamérica, e incluso el subgénero menos difundido *nazisplotation* del tipo *Ilsa, she wolf of the ss* (Don Edmonds, 1975) o *Inglourious basterds* (Quentin Tarantino, 2009).

En *Wakolda*, Puenzo emplea varias de las constantes distintivas del thriller: un personaje femenino infantil vulnerable pero valeroso, un esquema secuencial en que la dilación de la inminente captura de uno de los protagonistas genera suspenso y, en el caso de la película, una perspectiva dominada por Lilith, misma que

¹² Javier Mattio, “Lucía Puenzo: ‘Tengo recurrencia con la genética y el peso de la sexualidad’”, *La Voz* (Córdoba, Argentina), 12-IX-2013, en DE: <<https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/lucia-puenzo-tengo-recurrencia-con-la-genetica-y-el-peso-de-la-sexualidad/>>.

narrativiza de forma explícita la toma de conciencia del peligro que emana de la figura del médico, aun sin saber su pasado ni los experimentos que planea hacer con su cuerpo. Con estos elementos en juego, podríamos suponer que *Wakolda* posee el material conveniente para elaborar un entramado básico de huida-persecución, adicionado con una sugerente tensión entre el ejercicio del poder y el sometimiento consensuado, pero no es así.

De acuerdo con Martin Rubin, “la paradoja control-vulnerabilidad es una dialéctica esencial en el thriller, estrechamente relacionada con el sadomasoquismo. El thriller posee una gran atracción sadomasoquista: obtenemos placer de los personajes que sufren [...] pero también sufrimos al identificarnos con ellos. El thriller hace sufrir tanto al héroe como al público”;¹³ sin embargo, en *Wakolda* estas características quedan diseminadas, ya que la heroína infantil sufre poco, el delincuente fugitivo no tiene prisa por escapar, y la perseguidora, Nora Eldoc, es una presencia débil sin un acecho mordaz, con lo cual se logra desactivar casi por completo la *atracción sadomasoquista* de la que habla Rubin.

Lo que podría provocar angustia en el espectador o lector termina por volverse indiferencia, incluso estando al tanto de los pensamientos del médico alemán, caracterizado por los veredictos racistas sobre la gente que lo rodea en Argentina, y que ratifican constantemente su anhelo de purificación. Frases como “¿quiere hacer algo por su país? Prohíba la mezcla” (p. 10) o “el pecado cometido en contra de las leyes de las sagradas armonías estaba ahí, estampado en sus caras y en sus cuerpos: imborrable. Una *cloaca gentium*, punto de reunión biológica de los bastardos del mundo” (p. 24), configuran la perspectiva de un personaje que cautiva a sus anfitriones a tal grado que los convence de permitirle experimentar con Lilith y con el embarazo gemelar de la esposa, además de incidir en el negocio familiar de venta de muñecas de porcelana, todo ello prácticamente sin enfrentar una fuerza oponente, ni siquiera esbozada a medias en la antagonista que le da caza. Por ello, en términos narrativos, aunque *Wakolda* ofrece personajes que se contraponen en aspectos éticos, lingüísticos y raciales en el núcleo

¹³ Martin Rubin, *Thrillers*, Manuel Talens, trad., Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 16.

de su conflicto, la trama no provee de la adversidad necesaria para sostener ese suspenso que no acaba de llegar.

La manipulación de Helmut Gregor hacia la familia argentina con la que convive en Bariloche puede entenderse como una suplantación de los experimentos médicos y genéticos que, según la leyenda, realizaba en los campos de concentración, en específico con infantes, gemelos y embarazadas. No es gratuita la mención de “El flautista de Hamelin”, cuento que una noche José lee a Lilith para que duerma: se trata de una alegoría de la seducción ejercida hacia la niña por medio de promesas de desarrollo corporal y, también, hacia el padre de ésta, al proponerse como socio de su futura empresa de elaboración de juguetes; padre e hija fungen como conejillos de Indias que extienden las actividades de Gregor y de alguna manera lo mantienen ocupado con labores similares a las que llevaba a cabo alrededor de veinte años antes, apaciguando la nostalgia por el poder y el sometimiento de sus sujetos de estudio, es decir, de los individuos manipulados en quirófanos y laboratorios de las ss. No es una metáfora de los experimentos, sino el traslado a otra latitud y en distintas circunstancias de las atrocidades adjudicadas al personaje histórico Josef Mengele durante la Segunda Guerra Mundial, lo que Gérard Imbert considera, al referirse a esta obra de Puenzo y al trabajo del director chileno Pablo Larraín, como “un cine que se sitúa más allá del testimonio histórico o del cine comprometido de corte militante, sin dejar de estar directamente derivado de los hechos históricos. De lo que se trata es de hacer palpable el horror que pueden generar esos personajes que no tienen apariencia de monstruos pero sí encarnan el horror”.¹⁴ Un horror, vale la pena aclarar, que recae más en la mirada espectral o en el bagaje que tenga el lector sobre Mengele, pues las únicas imágenes explícitas de intervenciones en los cuerpos se encuentran en los dibujos de la bitácora del médico, ese *monstruo* con apariencia respetable al que remite Imbert, “con la única salvedad de que más de uno de esos ex nazis colaboraron como torturadores con las dictaduras latinoamericanas en los sesenta y setenta”.¹⁵

¹⁴ Gérard Imbert, *Crisis de valores en el cine posmoderno (más allá de los límites)*, Madrid, Cátedra, 2019, p. 371.

¹⁵ *Ibid.*

3. *La muñeca mapuche*

LA elección del título de la película de Puenzo es sugerente, pero también compleja de interpretar; quizás a ello se deba la decisión del cambio de denominación en Latinoamérica y en España, además del subtítulo añadido en la edición española de la novela —*Wakolda: una historia de seducción* (Duomo, 2013)— que no aparece en la de Tusquets, un par de años antes.

Wakolda, como señalé, es el nombre de la muñeca de Lilith por medio de la cual entabla su primera conversación con José en la secuencia inicial de la película. No se especifica su origen, salvo que es una de las creaciones de su padre, una suerte de prototipo de otros juguetes. Dicha muñeca con las extremidades casi desprendidas es el objeto que ancla a Lilith dentro de una infancia que está por extinguirse, y que en las primeras escenas sirve como vehículo de la relación entre ella y el médico, cuando éste le cose a la muñeca una de las piernas. Después de eso, el objeto queda prácticamente descartado en el film, salvo para remarcar la diferencia entre ese modelo desgastado y el modelo europeo en el que se basarán las muñecas producidas en serie por Enzo.

En cambio, la presencia de Wakolda en la novela es constante, pues se trata de la representación de la persistencia de los pueblos originarios en la Argentina moderna. Lilith y una de las niñas que vive en la granja en la Ruta del Desierto intercambian sus juguetes: el de Lilith se llama Herlitzka, de pelo rubio, y el de la niña, Wakolda, una muñeca con “la cara, manos y pies tallados en madera; los ojos negros y aindiados; la nariz recta, los labios gruesos, la panza hinchada; una túnica tallada a mano” (p. 39). En el texto literario se refiere que la muñeca, cuyo nombre corresponde a “la mujer del legendario cacique Lautaro, emblema del mestizaje y portadora de un misterio que aceitará las cavilaciones y conjeturas del lector”,¹⁶ tiene la facultad de conceder deseos gracias a que fue fabricada por un *machi* (chamán mapuche), mas dicha veta fantástica se ve clausurada de inmediato, quizá con el propósito de aumentar el enigma en torno a lo que la muñeca contiene en su interior, lo

¹⁶ Silvina Frieria, “Lucía Puenzo habla de *Wakolda*, su última novela”, *El Intransigente.com* (Buenos Aires), 24-vi-2011, en DE: <<https://elintransigente.com/cultura/2011/6/24/lucia-puenzo-habla-wakolda-ultima-novela-89142.html>>.

cual tampoco es revelado. Sólo intuimos su importancia cuando, en el último capítulo de la novela, la dueña original de Wakolda y su familia llegan intempestivamente a Bariloche para reclamar el objeto ahora incompleto, pues el médico ha extraído *algo* del cuerpo de trapo. ¿La inocencia de la niñez? ¿Algún secreto mágico de la cultura mapuche? ¿Una joya familiar u otro tipo de herencia? Cualquier conjetura sobre ello resulta improcedente dado el vacío de información relativa a la muñeca, tanto en la novela como en la cinta.

Esta divergencia sustancial en ambas obras puede explicarse gracias a la intencionalidad de cada uno de los dos “lenguajes” y sus públicos. Erin Hogan aduce que hay “una diferencia clave en los dos textos: la novela explora relativamente el trasfondo indígena de Argentina, mientras la película se enfoca en el médico alemán”,¹⁷ si bien en ambos casos existe una tematización subyacente de los genocidios mapuche y judío, el primero en el siglo XIX, bajo el pretexto de la modernización nacional de Argentina, y el segundo en Europa, durante la mitad del siglo XX. Así pues, las características del thriller recaen en la fuga y rastreo del médico alemán, suprimiendo la historia del genocidio en Argentina evocada en la primera parte de la novela, particularmente en los momentos en que el fugitivo se entera de los programas de “purificación” en las regiones alejadas del Río de la Plata: “Cuando le aconsejaron que dejara Buenos Aires de inmediato también prometieron que el sur era lo más parecido a la Suiza alemana que podría encontrar. Hablaron de árboles, lagos y montañas nevadas. *Ustedes no fueron los únicos que hicieron un buen trabajo de limpieza*, dijeron” (p. 20), lo cual indica que su integración a la zona nueva le sería relativamente fácil no sólo por el clima, sino también porque la manera en que fue poblada se asemeja a uno de los cimientos del nacionalsocialismo y, en general, del racismo decimonónico:

José había pasado los últimos meses leyendo sobre los peligros de la mezcla de raza en los territorios argentinos. Antes de ser diezmados, los

¹⁷ “A key difference in the two texts: the novel comparatively explores Argentina’s indigenous backstory while the film focuses on the German doctor”, Erin K. Hogan, “Girls and dolls: the Biopolitics of gender and race in Lucía Puenzo’s *Wakolda*”, *The Comparatist* (The University of North Carolina Press), núm. 42 (octubre de 2018), pp. 246-263, p. 247. La traducción de los textos es mía.

aborígenes conformaban una tercera parte del total de los habitantes del país. Ya Sarmiento y Alberdi estaban convencidos de que la sangre europea mejoraría la calidad de una población constituida fundamentalmente por indios y criollos. Wakolda era la prueba de que no valía la pena perder el tiempo con engendros nacidos de la mezcla (p. 89).

La primera mitad de la novela intercala afirmaciones similares a este par de ejemplos, más como un recordatorio del genocidio que como un generador de reflexión capaz de impactar en el desenvolvimiento de su trama, característica que no es necesariamente negativa, pues así como ninguna de las dos *Wakoldas* es una ficción histórica, tampoco están guiadas por un talante moralista ni por una reivindicación histórica. Lo que se percibe, no obstante, es que la discusión sobre el genocidio mapuche estorba en el producto cinematográfico y por ello, aunque la muñeca de Lilith conserve su nombre en la lengua originaria, su pasado indígena es erradicado, suplantado y, además, injustificado en la cinta, a pesar de tomar el título de ella. Sobre esto, Bridget Franco advierte que “la versión filmica de *Wakolda* minimiza o descarta dichos elementos, adaptando la narración al género de thriller para atraer a un público global”,¹⁸ lo cual evidenciaría su éxito en festivales internacionales (Cóndor de Plata, La Habana, Goya, entre muchos otros) y sobre todo su inclusión entre las películas candidatas en 2014 para representar a su país en los premios Oscar.¹⁹

4. *Dos versiones de historias distintas*

DESDE los primeros años de la cinematografía como práctica artística y cultural, la adaptación de obras literarias ha sido discutida ampliamente a partir de diversos marcos metodológicos y tradiciones teóricas. Sin embargo, existen pocos casos en que la figura autoral del texto literario original (no del guion, sino de una novela o cuento publicados como tales) coincide con la del director

¹⁸ “The film version of *Wakolda* downplays or omits these elements, adapting the narrative to the thriller genre to appeal to a global audience”, Bridget Franco, “‘My camera is not a weapon’: Indigenous erasure in Lucía Puenzo’s *Wakolda*”, *Diálogo* (University of Texas Press), vol. 23, núm. 1 (primavera de 2020), 113-125, p. 113.

¹⁹ Diego Batlle, “*Wakolda*, de Lucía Puenzo: un nazi en mi mesa”, *Otros Cines* (Argentina), largometraje estrenado el 19 de septiembre de 2013, en DE: <<https://www.otroscines.com/nota?idnota=7813>>.

o directora del film, lo cual problematiza varias de las nociones aceptadas sobre el análisis de las adaptaciones, en particular las de fidelidad y figura autoral. Las dos *Wakoldas* de Lucía Puenzo, como hemos visto, constituyen una de esas contadas excepciones en Latinoamérica que nos permite visitar algunos de los postulados teóricos más habituales sobre el asunto.

Me interesa, en primera instancia, recordar que la noción de *fidelidad* sigue estando presente al elaborar un comentario o un análisis de las adaptaciones filmicas de textos literarios en cualquier discurso crítico, desde la observación en privado o en redes sociales como Letterboxd hasta el periodístico o académico, ejercicio sintetizado en la conocida sentencia de François Truffaut: “Todo el mundo tiene dos oficios: el suyo propio y el de crítico de cine”. Sin embargo, a pesar de que todo comentario intente ocultar en la medida de lo posible esta tendencia hacia la expresión empírica, la idea de fidelidad a la obra literaria resulta uno de los parámetros valorativos del producto final, pues surge casi de forma natural una especie de tentación comparativa promovida desde la instancia comercial (carteles que reiteran el “basado en la novela...”, anuncios que mencionan al autor o autora del relato original, reediciones de los libros cuyas portadas reproducen el cartel de la película, por ejemplo) o desde las instituciones de la crítica especializada (premios a las mejores adaptaciones de obras originales, cursos dedicados a estudiar versiones cinematográficas de escritores reconocidos, ciclos de proyección o muestras especiales etc). Por otro lado, aunque queda claro que se trata de “lenguajes” distintos pero con algunos recursos análogos como la narratividad, el tempo, la finitud, y toda vez que existe un contrato que vincula ambas obras (enunciado explícitamente o no), la cuestión práctica de cómo establecer la *noción de fidelidad* hacia el texto literario que inspira el audiovisual se sostiene en términos subjetivos y variables, lo que imposibilita una fijación o consenso que otorgue al concepto una definición estable.

En el trasfondo de la *fidelidad* como herramienta calificadora de las adaptaciones existen componentes históricos, o prejuicios, como los denomina Robert Stam, donde se pondera negativamente la pérdida que sufre la obra original en su transición a la puesta en pantalla, descartando las probables retribuciones que la obra filmica

pueda aportar al universo ficcional como producto global, tal como propone Richard Saint-Gelais en su teoría de la transficcionalidad.²⁰ Según Stam, “con mucha frecuencia, el lenguaje que se ha utilizado para hacer crítica de las adaptaciones ha sido profundamente moralista. Y también ha utilizado gran cantidad de términos que implican que de alguna forma el cine no le ha hecho justicia a la literatura”.²¹ Esto resulta más notorio cuando la adaptación surge de clásicos literarios, o por lo menos de obras cuya legitimación en el campo respectivo le ha provisto de cierta relevancia.

El desconcierto y la decepción que a menudo provocan dichas versiones tienen que ver con prejuicios subyacentes difundidos a lo largo del tiempo, que Stam distingue como la primacía por antigüedad de cada una de las artes que se contrastan, y el supuesto dicotómico de que existe rivalidad entre una y otra (ambas pugnas de carácter darwiniano);²² la combinación entre logofilia e iconofobia y anticorporalidad, que en conjunto valoran lo verbal a partir de una exaltación nostálgica de la palabra escrita como el medio privilegiado de comunicación frente a la amenaza visual; el mito del facilismo en lo concerniente a la realización y visualización de películas; una especie de parasitismo del cine o la televisión frente a las obras literarias y, finalmente, un prejuicio de tipo socio-económico, de clase, incluido en todos los anteriores, toda vez que el producto audiovisual es mucho más difundido, y por lo tanto con un público menos acotado que las obras literarias.

Estos sesgos de apreciación, por negativos o conservadores que puedan parecer, continúan siendo comunes pues, como expuse, hay un impulso comparativo incluso involuntario, surgido de que la relación existente entre ambas obras se genera gracias al supuesto de que el texto literario posee una esencia “extraíble” cuya impronta debe respetarse, de lo contrario estaríamos frente

²⁰ “Entiendo por ‘transficcionalidad’ el fenómeno por el cual al menos dos textos, de un solo autor o no, se refieren conjuntamente a una misma ficción, ya sea por una recuperación de personajes, por la prolongación de una intriga previa o por compartir un universo ficcional”/“Par ‘transficcionalité’, j’entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel”, Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges: la transficcionalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 7.

²¹ Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Lauro Zavala, trad., México, UNAM, 2014, p. 23.

²² *Ibid.*, pp. 23-31.

a un empobrecimiento o tergiversación de dicha esencia por parte del texto audiovisual. Polémicas como la de Stanley Kubrick y Vladimir Nabokov por la versión de *Lolita* (1962), o entre los productores de *La historia sin fin* (1984) y Michael Ende, quien solicitó que retiraran su nombre de los créditos del film, nos recuerdan que esta tensión es inherente a la práctica adaptativa: en ambos casos referidos, el éxito y el mérito cinematográfico de las películas puede ser incuestionable, no así su fidelidad, al menos desde la perspectiva de los creadores del hipotexto (Nabokov y Ende), mientras que para un sector de la crítica, especialista o no, “una película ‘fiel’ es vista como poco creativa, pero una película ‘no fiel’ es una traición vergonzosa al original”.²³

Si nos guiamos por esas nociones, la película *Wakolda* no sería fiel a la novela con el mismo nombre, tanto por la eliminación de la subtrama de las dos muñecas y sus confecciones respectivas (el taller de Enzo, en el caso de Herlitzka, y el chamán mapuche, en el de *Wakolda*) y la participación (precipitada en la novela, difícil de justificar en el filme) por parte de la agente del Mossad, Nora Eldoc, como por el cambio de registro narrativo, ya que, para Bevilacqua, el audiovisual tiene como “género predominante el thriller [que] termina ‘devorando’ el carácter histórico-real del protagonista, el cual además, como señalamos, sólo es llamado por su verdadero nombre en los textos sobrepuestos finales”.²⁴ Todas estas razones han desconcertado a varios críticos —los citados Bevilacqua, Batlle, Hogan, por ejemplo— sobre la relación, primero, entre las dos *Wakoldas*, y luego entre el universo ficcional creado por Lucía Puenzo y los géneros narrativos (literarios y cinematográficos) a los que se puede afiliar en términos pragmáticos. No obstante, uno de los objetivos de nuestro argumento es, justamente, no sólo detectar las divergencias entre película y novela para abordar la adaptación, sino intentar hallar los motivos de dichas diferencias que, en conjunto, otorgan una identidad ficcional a ambos productos.

Para ello, acudimos a la propuesta de Jean Cléder y Laurent Jullier sobre la necesidad de reconocer el impacto que produce una obra en el receptor a fin de comprender las distinciones entre película y novela: “en lugar de degradaciones o mejoras, hable-

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ Bevilacqua, “El verdadero nombre falso” [n. 4], p. 101.

mos simplemente de diferencias [...] Cuando se adapta algo, no solamente se abren brechas entre las dos historias y entre los dos relatos, sino también en cuanto a su función perlocutiva, término con el cual John Searle denomina el efecto producido sobre el lector o el espectador”.²⁵ Así pues, entre las diferencias más evidentes en *Wakolda*, se encuentra el uso del thriller, que sin duda permite una multiplicación de registros entre los discursos literario y cinematográfico en cuestión. Las preguntas concretas serían, en suma, para qué optar por el aumento del thriller y, sobre todo, si efectivamente cumple su función.

La mayor parte de quienes han escrito sobre *Wakolda* concuerdan en que las técnicas para generar suspenso se resaltan considerablemente en el film. Sin que carezca de esta característica, es perceptible que la novela procura ahondar más en las resonancias de los genocidios mapuche y judío que en la promesa de captura y castigo del médico alemán; el hecho de que el personaje de Nora Eldoc aparezca en Bariloche hasta las páginas finales lo ratifica, así como su abrupta desaparición, descrita en el texto como un informe policial: “Dos días después, Nora no iba a volver de una excursión en la montaña. Su cuerpo magullado iba a ser encontrado en una grieta en la montaña [...] La embajada desmintió que fuera una agente israelí, aunque tuviera un pasaporte diplomático. Según el certificado de defunción, la víctima murió de politraumatismo el 12 de julio de 1960” (p. 132). Sin embargo, me parece que el uso del thriller medianamente logrado en la película responde a un deseo por expandir las audiencias y, en consecuencia, los alcances de su consumo internacional, por lo que se capitaliza la anécdota de la estancia en Sudamérica del célebre fugitivo nazi encima de la historia de la limpieza étnica en la Patagonia.

En este sentido, se le confiere mayor potencia a un asunto cuyo conocimiento o popularidad resulta más identificable e incluso rentable (pensemos no sólo en el Holocausto judío como temática *longseller* del cine de Hollywood, sino en el referido *nazi thriller*),

²⁵ “Au lieu de dégradations ou améliorations, parlons simplement de différences [...] Non seulement des écarts se creusent, dès qu’on adapte quelque chose, entre les deux histoires et entre les deux récits, mais aussi en matière de fonction perlocutoire, terme par lequel John Searle désigne l’effet produit par l’œuvre sur le lecteur ou le spectateur”, Jean Cléder y Laurent Jullier, *Analyser une adaptation: du texte à l’écran*, París, Flammarion, 2017, p. 175.

con el fin de multiplicar interés y lograr el impacto buscado, pues “lo importante para el concepto de *thriller* es no sólo un exceso de sentimientos, sino el asunto de cuáles son los sentimientos que son acentuados. El thriller busca despertar miedo, *suspense*, excitación, vértigo y movimiento”.²⁶ Esto se traduciría en la cinta como el *miedo* por los proyectos de modificación hormonal hacia Lilith por parte de José y sus experimentos a futuro con los gemelos nonatos (gemelas, en la novela); *suspense* gracias a la posible evasión del médico que debe realizar dichas experimentaciones contrarreloj; *excitación* debido a los descubrimientos paulatinos de Nora Eldoc, que la llevan primero a localizar al prófugo y luego a su propia muerte; *vértigo* por la dócil aceptación de un criminal de guerra en una ciudad aislada y por los resabios del nazismo en las escuelas alemanas de dicha comunidad, y finalmente *movimiento* por las mudanzas constantes de José/Helmut Gregor para evitar su detención, notoriamente aceleradas en el par de secuencias finales, justo cuando Nora recibe una carta con el mensaje codificado “Primero Eichmann, después Mengele”²⁷ y la policía israelí está a punto de cazarlo en Bariloche, aunque sabemos de antemano que el protagonista escapa a otro país, un hilo de la historia que, bajo pautas distintas, continúa en la película de Schaffner arriba mencionada, *The boys from Brazil*.

Si bien la versión cinematográfica reúne estos sentimientos señalados por Rubin, sólo los acentúa en relación con la novela. A pesar de su catalogación general como thriller (en las fichas de publicidad y en la sinopsis de Netflix y de Mubi,²⁸ por ejemplo), la inconstancia del ritmo audiovisual y del guion de *Wakolda* disuelven la función perlocutiva de la que hablan Cléder y Jullier, pues más allá de una fotografía sobresaliente, favorecida por los extensos paisajes del lago Nahuel Huapi en invierno y por las tomas abiertas de un Bariloche diseñado para representar la época, la angustia del peligro inminente, característica que engloba los

²⁶ Rubin, *Thrillers* [n. 13], p. 14.

²⁷ Puenzo, dir. y prod., *Wakolda* [n. 5].

²⁸ La plataforma Mubi etiqueta a la película como “Drama, Historia, Thriller”, y proporciona esta sinopsis: “En el verano de 1960, en la desolada región de la Patagonia, un médico alemán conoce a una familia argentina y se une a ellos para seguir la ruta del desierto. El viajero es Josef Mengele, uno de los mayores criminales de la historia”, en DE: <<https://mubi.com/es/films/the-german-doctor>>.

aspectos aludidos, va siendo enterrada conforme avanza la trama y pierde efecto, a tal grado que la resolución de la historia tiene que ser expresada por palabras sobrepuestas en la pantalla una vez que el prófugo ha vuelto a escapar. Una estrategia que, como la *voice-over* de Lilith al inicio y al final, parecen denotar una insuficiencia de tiempo o de recursos para solventar el desenlace.²⁹ Así, hay un intento por acrecentar la intriga planteada en una de las subtramas de la novela, mas dichos esfuerzos se difuminan pronto, quizá con el propósito de no ceder por completo a las pautas del cine comercial de un género que explota las sensaciones de aversión y simpatía entre el auditorio.

Podríamos conjeturar, entonces, que la cinta de Lucía Puenzo es un ejercicio que apuesta por trasgredir las exigencias comerciales de las adaptaciones en el registro del thriller, y al mismo tiempo prometer el relato de las aventuras sudamericanas de un ex nazi real; cuestionar, desde la práctica filmica, lo que afirma Robert Stam sobre la adaptación de literatura a cine:

En nombre de la legibilidad para un público masivo, la novela es limpiada de su ambigüedad moral, su interrupción narrativa y su actitud autorreflexiva. La incorporación estética al modelo dominante comparte características con la censura económica, ya que los cambios exigidos en una adaptación son hechos en nombre de las sumas de dinero invertidas y de las ganancias esperadas en taquilla.³⁰

Aunque la mayoría de las versiones cinematográficas tienden a esa transformación que “masifica” el producto con fines mercantiles (en la afirmación de Stam podríamos advertir, incluso, uno de los prejuicios que él menciona: el mito del facilismo), no siempre se desvirtúan las cualidades literarias del texto original. Pensemos en *The wheel spins* de Ethel Lina White, novela de 1936 que reproduce los clichés del relato británico de enigma al estilo de Agatha Christie, y cuya trama se desarrolla en un viaje ferroviario durante el cual una joven debe descubrir qué sucedió con una anciana que

²⁹ La película culmina con el texto: “Mengele fue un eterno fugitivo. Durante décadas escapó de la persecución del Mossad. Siguió experimentando con animales, niños y embarazadas en diferentes países de América del Sur. Nora Eldoc fue asesinada al día siguiente. Dos días después encontraron su cuerpo bajo la nieve, con los ojos abiertos. Según la versión oficial Mengele murió ahogado en 1979 en una playa de Bertioaga, Brasil”, Puenzo, dir. y prod., *Wakolda* [n. 5].

³⁰ Stam, *Teoría y práctica de la adaptación* [n. 21], p. 105.

desaparece de súbito y ningún pasajero, salvo la primera mujer, la ha visto. El aparente asesinato de la anciana debe ser aclarado en el trayecto y, como en toda historia con final feliz y resolutivo, se llega a la conclusión de que la anciana es una espía que va rotando disfraces para enmascarar su identidad. La adaptación hecha por Hitchcock en 1938, titulada *The lady vanishes*, no sólo enriquece el misterio típico de vagón cerrado mediante secuencias que alternan la perspectiva de la chica con la del resto de los viajeros, sino que ofrece un relato de suspenso que anticipa las técnicas de montaje que el mismo director afinaría en las décadas siguientes y que, en su mayoría, continúan funcionando para el espectador contemporáneo, a diferencia del libro de White, de mero interés anecdótico-documental dentro de las literaturas policiales y reeditado, en inglés y en otras lenguas, con el nombre de la película, al igual que sus *remakes* de 1979 y 2013.

En el caso de *Wakolda* queda claro que las funciones perlocutivas de los dos productos son distintas: una mayor reflexión sobre la historia de Argentina en la novela (incluso con las falencias señaladas) y un formato más dinámico en la película, con elementos de intriga y persecución. No obstante, una característica atenuada en el film es la carga erótica que contiene el texto literario fuente. La reedición española de 2013, como mencioné, adiciona el subtítulo *Una historia de seducción*, explicitando el vínculo entre José y Lilith, como si el médico fuera el personaje necesario para promover el crecimiento corporal y psicológico de la niña, el factor que detona el relato de iniciación que recorre la novela, pues a final de cuentas se basa en el reconocimiento del cuerpo y de sus límites naturales modificados por la intervención hormonal. Dichos pasajes de seducción infantil son suprimidos en la cinta, muy probablemente por los riesgos de censura o incomodidad al interpretar y proyectar escenas de ese tipo; la novela, en cambio, expresa directamente los comportamientos de Lilith frente a José: “Le temblaban los dientes y tenía los pezones duros. Al ver el deseo en la mirada del alemán, arqueó la espalda todo lo que pudo, como si quisiera exhibirse para él. Era la primera vez que la mirada de un hombre la hacía sentirse así” (p. 79). La Lilith del texto literario es mucho más cercana a una Lolita y, por lo tanto, justifica su onomástica, que remite a la encarnación femenina de

la condena religiosa y del peligro, es decir, a la primera *femme fatale* de la mitología judeocristiana; mientras que la protagonista del film se presenta como una víctima que, más por curiosidad que por incentivo erótico, es cautivada por la figura del mal, sin que exista entre los coprotagonistas una atracción mutua, por lo que la pulsión sexual queda inactiva, soterrada en un suspenso de eficacia restringida.

La desertización evidente y el cambio de registros narrativos de *Wakolda* nos llevan a plantear que esas decisiones de incorporación y reducción de componentes no sólo obedecen al traslado de medio y sus técnicas privativas (alteraciones explicables en todas las adaptaciones cinematográficas que, a través de selección y discriminación, reescriben los hipotextos para generar una nueva lectura, o más bien una interpretación audiovisual de la novela), sino a aspectos de naturaleza comercial; en otras palabras, de la cantidad de audiencia que las versiones aspiran a abarcar. Detrás de dichas transformaciones de ambas *Wakoldas* concurre la encrucijada latente sobre el estatus artístico de las obras filmicas frente a la literatura, y de la vigencia y repercusión que cada plataforma comunicativa posee.

Aunque los ejercicios comparativos que guían los estudios sobre la adaptación recaigan en “lo que se pierde” y “lo que se gana” durante el paso de una a otra, no podemos olvidar que, además, cine y literatura se rigen bajo parámetros de evaluación socioeconómica disímiles, incluso si la novela ha sido publicada por una editorial de injerencia global en el mundo hispánico, como en este caso particular. Al ser el primer arte nacido en la época moderna, sin la necesidad de emanciparse de su vínculo con la funcionalidad sacra que originó al resto de las expresiones artísticas, el cine es, aún más que las otras, una industria, por lo cual está sujeto tanto a las leyes del mercado como a las reglas del arte, según la sistematización teórica de Pierre Bourdieu.

Quizá por ello, más allá de los prejuicios casi inherentes al análisis de las adaptaciones y sobre el mito de la pureza original del texto literario que se ve traicionado por su variación audiovisual, la doble obra de Lucía Puenzo aquí revisada sirve para ilustrar lo formulado por Julien Duval en su estudio sociológico sobre la producción filmica: “‘Arte e industria’ [...] el cine tiene como

constante ser una apuesta entre campo artístico y campo económico, y entre los sectores intelectuales y las fracciones económicas de la clase dominante pues ambos, en igual medida y por tratarse de un pasatiempo o arte ‘popular’, concentran su interés en tener al ‘pueblo’ de su lado”.³¹

RESUMEN

La novela y la película *Wakolda* (2011 y 2013), de la argentina Lucía Puenzo, constituyen uno de los casos excepcionales en que el autor del texto literario es a la vez el director del film. Para analizar ambas obras, el presente ensayo recurre a teorías de la adaptación cinematográfica sobre los prejuicios al confrontar este tipo de relaciones, y sobre el cambio de significados entre uno y otro formato a partir de los elementos de *thriller* contenidos en cada uno de ellos.

Palabras clave: teoría de la adaptación, *thriller* en Latinoamérica, cine y literatura argentina, tensión narrativa.

ABSTRACT

Argentinian Lucía Puenzo’s film and novel *Wakolda* (2011 and 2013) are an example of the unusual circumstance where the author of the text is also the film director. In order to analyze both works, this essay relies on film adaptation theories for the prejudices caused by those relationships. It also studies the different feelings produced by the two formats due to their specific thriller features.

Key words: adapting theory, Latin American thriller, Argentinean cinema and literature, narrative tension.

³¹ “‘Art et industrie’ [...] le cinéma a pour constante d’être un enjeu entre le champ artistique et le champ économique et entre des fractions intellectuelles et des fractions économiques de la classe dominante qui ont, l’une comme l’autre, s’agissant de ce loisir ou de cet art réputé ‘populaire’, intérêt à avoir ‘le peuple’ de leur côté”, Julien Duval, *Le cinéma au xxe siècle: entre loi de marché et règles de l’art*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 268.