

Bonelli, María Valentina

*Los tres sacrificios de Argentino Vargas en Los
muertos de Lisandro Alonso*

IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética Y Teología, 2010
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Bonelli, María V. "Los tres sacrificios de Argentino Vargas en Los muertos de Lisandro Alonso" [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología : Miradas desde el bicentenario : Imaginarios, figuras y poéticas, IV, 12-14 octubre 2010. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/tres-sacrificios-argentino-vargas.pdf> [Fecha de consulta:]

LOS TRES SACRIFICIOS DE ARGENTINO VARGAS EN *LOS MUERTOS* DE LISANDRO ALONSO

MARÍA VALENTINA BONELLI
(UCA)

En esta ponencia me propongo analizar la segunda película del director argentino Lisandro Alonso, *Los muertos* (2004), a partir de los elementos que a través de una perspectiva bíblica podemos tomar como momentos de sacrificio y ofrenda. La primera escena es un plano secuencia en el que se nos muestra de forma enigmática la prehistoria del film: en medio de la selva se encuentran los cuerpos muertos de dos jóvenes y se ve la mano armada con un machete del presunto asesino. El paisaje está compuesto por manchas y un juego constante entre imágenes en foco y fuera de foco que hacen que todo se vuelva confuso y perdamos el sentido del espacio. Por única vez veremos a la naturaleza como un ambiente de violencia y caos. Luego, esta se manifestará a lo largo de todo el film de las formas más diversas, como si esa violencia inicial permaneciera siempre en estado latente.

Avanzada la trama, descubrimos que los cadáveres eran los hermanos asesinados por el protagonista. La prehistoria, entonces, comienza con un fratricidio. Aunque en ningún momento podamos conocer el motivo del homicidio,¹ ya podemos ver en Argentino una figura caínica. Como explica René Girard en *La violencia y lo sagrado*, el fratricidio se encuentra en la base de todas las culturas primitivas. En el caso de los hijos de Adán y Eva, los celos de Caín se explican porque las ofrendas del pastor –la matanza de los primogénitos de sus rebaños– agradan más que las suyas, parte de sus cosechas logradas como agricultor. Como su ocupación le impide sacrificar una vida, reemplaza el carnero matando a su propio hermano, porque “solo es posible engañar la violencia en la medida de que no se la prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo para llevarse a la boca”.² Aunque es imposible encontrar un motivo ritual al crimen de Vargas, la diferencia entre la violencia criminal y el acto sacrificial son casi inexistentes.³ A esto podemos agregar que si bien el asesinato de sangre muchas veces representa el comienzo de una nueva etapa de civilización, como en Rómulo y Remo, la aventura de nuestro héroe será un proceso contrario, que nos sumirá en lo más primitivo del hombre.

Concluido el plano secuencia de los muertos, la imagen funde a verde y encontramos a Argentino Vargas en una habitación pequeña y humilde. El sonido de los pájaros de la escena anterior es el mismo, que no se ha descontinuado. Luego comprendemos que ese cuarto es su celda en la cárcel. La vida en prisión parece ser más bien la de una pequeña comunidad, casi como si se tratara de un monasterio: no hay grandes diferencias entre guardias y prisioneros y el protagonista es un eximio artesano que trabaja en la carpintería armoniosamente con sus compañeros. También percibimos la presencia del mundo cristiano a través del pequeño altar a la virgen de Itatí sobre el banco donde se sienta a esperar que lo liberen. Los árboles

¹ Alonso en una primera etapa daba a entender que la razón era que estaban muriendo de hambre, pero en la versión original prefirió no dar ningún indicio.

² GIRARD, RENÉ, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983, 12.

³ “Si el sacrificio aparece como violencia criminal, apenas existe violencia, a su vez, que no pueda ser descrita en términos de sacrificio, en la tragedia griega, por ejemplo.” (GIRARD; *op. cit.*, 9).

del patio se ven cuidados con sus troncos pintados con cal, algunos palos de agua decoran los muros y el pasto prolijamente cortado permite sentarse en las sillas de jardín y jugar al fútbol. La naturaleza se muestra subyugada a las necesidades y la voluntad del hombre. Por otro lado, llama la atención que este será el único ambiente donde rijan los valores de una civilización moderna: el uso del dinero, el acatamiento a los códigos jurídicos escritos, el confort que provee la tecnología a través del agua potable y la luz eléctrica.

A todo esto, Lisandro Alonso se limita a observar sus movimientos a la distancia, sin establecer juicios ni señalar pistas. Sus imágenes, siguiendo los preceptos de Andrei Tarkovski, se basan “en la capacidad de expresar como observación la propia sensación de un objeto”.⁴ El protagonista no es tratado ni como un buen salvaje ni como un héroe mítico y esas clasificaciones quedan exclusivamente a nuestro criterio. Su parquedad y la casi total falta de diálogos hacen que solo a través de lo que vemos y de los silencios podamos conocer a Argentino, por lo que sus motivos y pensamientos nos resultan absolutamente indescifrables. Nuevamente esta forma de filmar cargada de misterio nos remite al cine de Tarkovski: “Y si este es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa”.⁵ El director simplemente lo acompaña en su travesía por una selva que se identifica como un espacio de falsa calma, donde las fuerzas naturales siempre se encuentran a punto de desatarse con toda su furia.

Una vez en libertad, observa desde la camioneta policial el paisaje de sembrados y los caminos de tierra colorada. La naturaleza sigue viéndose como algo controlable y los pájaros de la escena inicial se siguen escuchando.

Argentino llega a un pueblo y se prepara para su viaje por el río. Como Caín, es condenado a ser errante y vagabundo (Gn 4,12): aun cuando su itinerario es a través de rutas que él conoce, luego de veinticinco años están habitadas por desconocidos, como su propia familia. Primero deberá visitar a María, la hija de un compañero convicto a la que deberá entregarle una carta con dinero; luego se encontrará con su hija. Para esto, María le ha dejado preparada una canoa. Como parte de su preparación, compra regalos –una camisa verde y caramelos– una bolsa de pan para el camino y disfruta de los placeres que le habían sido negados durante la prisión: el alcohol, el sexo y un helado. Estas parecen ser las únicas diferencias entre estar preso y ser libre. Satisfechas sus necesidades mundanas, está listo para navegar. En este punto es imposible no volver a mencionar a Tarkovski. En su comentario acerca del film *Sacrificio* (*Offret*, 1986) el director ruso afirma que el hombre que se entrega en sacrificio “actúa en un estado existencial más allá de la lógica ‘normal’ de los acontecimientos, ha quedado libre del mundo material y de sus leyes”.⁶ Si bien no podemos afirmar que nuestro héroe se autosacrifique y que el concepto de sacrificio de Tarkovski difiera del de Girard, observaremos que dedicará este viaje a realizar un camino de sacrificios rituales. Por eso, las leyes del mundo material se irán desdibujando paulatinamente, y únicamente prevalecerán la ley de la selva y el instinto de supervivencia. Solo un principio moral parece ser inamovible: cumplir con las visitas pactadas.

Recién en el momento en el que toma la canoa, sabemos por un pescador que Argentino ha estado preso por asesinar a sus hermanos. Sobre esto, el protagonista solo dice “sí, pero no me acuerdo más”, “ya me pasó todo”, como si el tiempo en prisión hubiera servido para borrar ese pecado, como si el olvido fuera en realidad el perdón divino. Además, la preparación para su viaje y su nueva misión incluso hicieron que ni siquiera recuerde el tiempo de encierro: ya se ha convertido en un hombre nuevo.

El pescador le regala su damajuana y el ex convicto comienza su travesía. En un momento, hace una parada en una orilla y toma vino. En ese instante los sonidos de la selva cambian. Se pueden distinguir una variedad de insectos y pájaros que hacen sentir que la misma vegetación densa también habla. Esta especie de comunión inconsciente le permite

⁴ TARKOVSKI, ANDREI, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, RIALP, 2008, 130.

⁵ Id., 128.

⁶ Id., 240.

conectarse con lo sagrado y hace que la selva le regale sus dones: encuentra un panal de abejas, arma con destreza un fuego para ahuyentar las abejas y se deleita con su miel.

La casa de María es una habitación de adobe que comparte con sus hermanos. En una pared se observa entre las sombras una lámina gastada con el rostro de Jesús. Argentino consulta acerca de las posibilidades de conseguir trabajo y cuánto dinero se puede ganar. A pesar de la precariedad del ambiente (aquí la luz eléctrica es reemplazada por un farolito de querosén y el agua corriente pasa a ser un bidón) y la omnipresencia de la selva, seguimos inmersos en una sociedad que se rige por los mismos principios de la cárcel: todavía un Dios cristiano impone su ley y la familia de María gana su pan con el sudor de su frente.⁷

Cuando marcha al encuentro con su hija, su aspecto también comienza a parecer más en sintonía con el ambiente: ahora anda con los pantalones arremangados y sin camisa. El aspecto prolijo y civilizado que mantenía en la cárcel y en casa de María desaparece y se vuelve más indio. Degüella y eviscera un carnero que avista en la orilla del río con una rapidez asombrosa. En un artículo de Michael Guillen, Alonso afirma que la escena no estaba en el guión original y que solamente buscaba demostrar cómo luego de veinticinco años en prisión, Argentino conserva su habilidad con el machete tanto para las tareas más finas como sacarse las callosidades de las manos hasta para matar un animal. Queda claro que su conocimiento indígena ha quedado intacto a pesar del encierro y el readiestramiento carcelario, que parecen haber sido apenas un paréntesis. De hecho, la faena en el bote fue una improvisación del propio Vargas. El crítico Jay Kuehner toma esta acción como un pequeño ritual de violencia y supervivencia, que ya son una marca en la obra del director: en *La libertad* (2001) el protagonista también caza y come un armadillo. A partir de la apreciación de Kuehner, es posible relacionar este acto con un ritual sacrificial. Si “lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo”⁸ no solo debemos considerar a las fuerzas naturales sino especialmente la violencia, “el alma secreta de lo sagrado”⁹ y presente de forma constante en todo el film.¹⁰

Desde una perspectiva bíblica, es fácil asociar la misteriosa aparición del cordero en medio del monte que se presenta a Vargas casi como un regalo divino con el momento en el que “Abraham vio un carnero que tenía los cuernos enredados en una zarza [...], y lo ofreció en holocausto en lugar de su hijo” (Gn 22,13). A este respecto, es interesante recordar la tradición musulmana que menciona Girard, en la que el cordero utilizado en reemplazo de Isaac es el mismo que había sacrificado Abel.

En la etapa del pan y el vino, todavía nos encontrábamos con elementos de un mundo cristianizado, ya que Argentino se nutre con los elementos que Cristo instauró para la nueva Alianza en la última cena (Mt 26, 27-29), pero aquí parecemos estar retrocediendo hacia una etapa precristiana, donde se honra a Dios y se establece una Alianza con la sangre de un carnero.

Aquí los nombres también nos dan una pista. Si bien podríamos vernos tentados de interpretar el nombre del protagonista como la idea de El Argentino, como si fuera el fundador de una raza de la que somos herederos, no tiene el menor sentido hacer este tipo de conjeturas porque ése es el nombre real del actor. Si quisiéramos aferrarnos a la idea para nada convincente de que actor y personaje son idénticos, el hecho de que en la vida real tenga veinticuatro hijos también podría reforzar la idea de un hombre que fundó al menos un pueblo. Sin embargo, conviene tomar en cuenta los nombres de María y Olga, que sí son ficticios. En la casa de la primera, seguimos en el mundo cristiano y es ella quien, actuando como una ayuda

⁷ Cfr. Gen 3,19.

⁸ GIRARD, RENÉ, *La violencia y lo sagrado*, op. cit., 38.

⁹ Id., 38.

¹⁰ Sobre esta presencia constante de la violencia, vale recordar que el primer título del film iba a ser *La sangre*, lo que dejaba esto en mayor evidencia.

celestial, le presta el barco para que realice su viaje. Olga, en cambio, es un nombre nórdico que no pertenece a la tradición judeocristiana.

Cuando llega a su rancho, ya no hay el menor rastro de civilización y la bolsa de pan que llevaba de ofrenda a la casa de María se ha convertido en el cordero eviscerado y limpio. La primera imagen que tenemos del nieto de Argentino es jugando en el río semidesnudo, luego trepando un árbol para comer sus frutos rojos aparentemente inalcanzables. La imagen nos remite inmediatamente a un estado de inocencia previo a la expulsión del Edén. Esta idea de inocencia se acentúa por la falta de adultos. Olga “hace rato ya se fue” –dice el niño– y es imposible saber si eso significa que salió por un momento, si abandonó a su hijo o si huyó del encuentro con su padre, aunque la indigencia en la que viven evidencia la ausencia de una figura paterna desde hace mucho tiempo. Él, que apenas aparenta unos once años, es el encargado de cuidar a su hermanito de dos años en un hogar que consiste nada más que de una tienda construida con postes y plásticos raídos.

El nieto entra a la tienda con el hermano y su machete y Argentino se queda afuera, jugando con un muñequito. A continuación, arroja el juguete al piso, ingresa a donde están los niños y deja su cuchillo apoyado en un estante, cerca de la entrada. Luego los tres personajes quedan fuera de nuestra visión y la película termina con un plano sostenido durante casi dos minutos de los juguetitos en la tierra. Podemos suponer sin arriesgar demasiado que el ex convicto ha matado a su descendencia con el arma del mayor. Dentro del cine de Lisandro Alonso, todo lo que queda en la incertidumbre y la sospecha, es factible que sea cierto. Otra vez nos quedamos con los mismos pájaros del comienzo, los que se escuchaban a la muerte de sus hermanos. Y en los créditos, la intempestiva música de Flor Maleva parece desentonar con ese paisaje edénico, aunque simultáneamente parece resaltar todo su lado más violento.

De esta forma, podemos ver que si el film comenzaba con un fratricidio, veinticinco años después termina con un infanticidio. El asesinato de sus dos nietos varones fácilmente lo podemos identificar con un sacrificio humano. Argentino se ubica entonces en estado más arcaico de la civilización, cuando aún el hombre no es reemplazado por un animal en el altar sacrificial. Nuestro protagonista marca así el fin de su itinerario quedándose solo en un mundo absolutamente bárbaro y primitivo, donde ya ni siquiera prevalece la ley de la sangre. Si bien hubiéramos podido analizar al personaje como un héroe mítico generalmente relacionado con una función civilizadora –recibe de María la ayuda mágica de la canoa, hace su viaje por un río, etc–, *Los muertos* nos presenta prácticamente todo lo contrario y por eso resulta un film perturbador y extraño.

Argentino Vargas se aleja no solo de los valores de la sociedad moderna –las figuras de autoridad y ley, el uso del dinero, la importancia del confort y el placer– sino que paulatinamente parece ir retrocediendo hacia un estado previo a la cultura judeocristiana, presente desde un primer momento y ausente por completo al final del film.

Filmografía

ALONSO, LISANDRO, *Los muertos*, Argentina/Francia/Holanda/Suiza, 2004

Bibliografía

El libro del pueblo del Dios; en <http://www.vatican.va/archive/ESL0506/INDEX.HTM> consulta 3 de junio de 2010.

GIRARD, RENÉ, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.

GUILLEN, MICHAEL, “At the Edge of the World: Lisandro Alonso on *Los muertos*”; en: *Twit-chfilm.net*. 27 de noviembre de 2009 en <http://twitichfilm.net/interviews/2009/11/at-the-edge-of-the-world-lisandro-alonso-on-los-muertos.php> consulta 3 de junio de 2010.

TARKOVSKI, ANDREI, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, RIALP, 2008.