

Sacrificar al extranjero

Lior Zylberman*

Centro de Estudios sobre Genocidio – UNTREF / Conicet

Recibido: 22/07/2013; aceptado: 06/08/2013

Resumen

En los últimos años diversos autores han establecido y analizado las diferentes formas de nueva violencia, o bien diagnosticado las características ocultas de la globalización. La violencia ha alcanzado tal protagonismo mediático que ya forma parte de las imágenes cotidianas que visualizamos día a día de manera privada como también pública. Algunos pensadores se han referido a la violencia religiosa, estableciendo en la actualidad un tipo de retorno de ésta. Por nuestra parte, creemos que se comete un pequeño error: no hay retorno, ya que lo que nunca se ausentó no puede retornar. La violencia originaria ha sido un tema de vital interés para René Girard. Según él, la violencia es constitutiva de la sociedad y no hay una posible salida a esto. Sólo la religión, por medio de la racionalización del sacrificio, provee esta solución, siendo ésta tan violenta como la violencia que planea erradicar. Con el tiempo, la ley, el derecho y la administración de justicia han ido gestionando y frenando dicha violencia social, permitiendo vivir en cierta armonía. Para profundizar lo dicho, ver de qué manera esta violencia retorna en la cultura y forma parte del imaginario de nuestra sociedad moderna, de la civilización, nos proponemos analizar cuatro películas violentas. A partir de *Furia* (Fury, 1936, Fritz Lang), *Conciencias Muertas* (The Ox-Bow Incident, 1943, William Wellman), *Matar a un Ruiseñor* (To Kill a Mockingbird, 1962, Robert Mulligan), y *Stromboli* (1950, Roberto Rossellini), veremos cómo por medio del sacrificio la comunidad se protege de su propia violencia.

Palabras Clave: Violencia social | víctima propiciatoria | sacrificio | ley | orden

Scapegoating the Foreigner

Abstract

In latter years, different authors have established and analyzed the different forms of new violence or rather diagnosing the characteristics hidden behind globalization. Violence has become the media's lead player and is already part of the daily images we see after day, both privately and publicly. Some of today's thinkers have made reference to religious violence, and claim a return to this form of violence. We, however, believe this to be a mistake: there is no return to something that has never left. Primary violence has been a subject of vital interest for René Girard who sees violence as constitutive of society and to which there is no possible way out of it. Only religion, by means of the rationalization of sacrifice, provides this solution which is as violent as the violence it intends to eradicate. Over time, law, legality and the administration of justice have stalled and managed this social violence, allowing people to live in certain harmony. To inquire further into this, to see in what manner this violence returns to culture and becomes part of the imaginary of our modern society, of civilization, we propose to analyze four violent films: *Fury* (1936m Fritz Lang), *The Ox-Bow Incident* (1943, William Wellman), *To Kill a Mockingbird* (1962, Robert Mulligan) and *Stromboli* (1950, Roberto Rossellini) through which we will see how, by means of sacrifice, the community protects itself against its own violence.

Key Words: Social Violence | propitiatory victim | sacrifice | Law | order

Presentación

En los últimos años diversos autores han establecido y analizado las diferentes formas de *nueva* violencia, o bien diagnosticado las características *ocultas*, una especie de doble faz, de la globalización (Appadurai, 2007). La violencia ha alcanzado tal protagonismo mediático que ya forma parte de las imágenes cotidianas que visualiza-

mos día a día de manera privada como también pública. Arjun Appadurai hace mención a la violencia propiciada por las imágenes de la última guerra en Irak, estas le hacen pensar en la violencia más simple: la religiosa. Citando a Girard, el autor establece un *retorno* a ese tipo de violencia (Appadurai, 2007: 27). Creemos que comete un pequeño error: no hay retorno, lo que nunca se ausentó no puede retornar.

* liorzylberman@gmail.com

Sabemos que la violencia originaria ha sido un tema de vital interés para René Girard. Para él, la violencia es constitutiva de la sociedad y no hay una posible salida a esto (Mack, 1987). Según Girard sólo la religión, por medio de la racionalización del sacrificio, provee esta solución, siendo ésta tan violenta como la violencia que planea erradicar. Con el tiempo, la ley, el derecho y la administración de justicia han ido gestionando y frenando dicha violencia social, permitiendo vivir en cierta armonía. Pero lo cierto es que la violencia social retorna continuamente, no ha sido ni será erradicada.

Para profundizar lo dicho, ver de qué manera esta violencia “retorna” en la cultura y forma parte del imaginario de nuestra sociedad moderna, de la civilización, nos proponemos analizar cuatro películas “violentas”. Veremos cómo por medio del sacrificio la comunidad se protege de su propia violencia (Girard, 1983). A tal fin, las películas que tomaremos serán: *Furia* (Fury, 1936, Fritz Lang), *Conciencias Muertas* (The Ox-Bow Incident, 1943, William Wellman), *Matar a un Ruiseñor* (To Kill a Mockingbird, 1962, Robert Mulligan), y *Stromboli* (1950, Roberto Rossellini).

Sacrificar al extranjero

Si bien a las cuatro películas las une la violencia, veremos que no hay derramamiento de sangre; incluso en *Conciencias Muertas*, un western de la época clásica del género, sólo se dispara un rifle en muy pocas ocasiones. Por lo tanto estas películas poseen una violencia social que bien podríamos analizar bajo la óptica de Girard, aplicando su parecer como también colocarlo en tensión a fin de ver cómo el cine ha colocado en su imaginario la violencia social y a la vez cómo recoge este problema y qué salida propone.

Las primeras tres películas mencionadas comparten una trama similar: la comunidad se ha visto sacudida por un crimen, ya sea un secuestro (*Furia*), un supuesto asesinato (*Conciencias muertas*) o una violación (*Matar a un Ruiseñor*). Si bien la justicia intenta, por su camino, ser cumplida, la comunidad se ha sentido golpeada; en ellas hay violencia y sólo por medio de un sacrificio, buscando una víctima propiciatoria, la comunidad podrá acallar esa violencia. En ellas vemos aquello que Girard escribió:

La relación entre la víctima potencial y la víctima ritual no debe ser definida en términos de culpabilidad y de inocencia. No hay nada que “expiar”. La sociedad intenta desviar una víctima relativamente indiferente, una víctima “sacrificable”, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio (Girard, 1983: 12).

En *Furia*, Spencer Tracy interpreta a Joe Wilson, un joven que llega a un pueblo donde han secuestrado a una niña. Joe es un *extranjero* en ese pueblo, por lo tanto es detenido por la policía para ser interrogado. Rápidamente se extiende el rumor de que han detenido a un sospechoso por el secuestro y pronto dicho rumor se transforma en *verdad*. La comunidad está furiosa, desea descargar su violencia en el extranjero: Joe es la víctima propiciatoria perfecta. Con su sacrificio ningún poblador del pueblo se verá afectado y cada uno de ellos quedará libre de cualquier culpa. De esta forma, el pueblo se organiza para ir a la cárcel a linchar a Joe. Al no poder ingresar, la multitud comienza a apedrear el calabozo, lo enciende fuego y termina en llamas con Joe adentro. Por medio del montaje que Fritz Lang lleva a cabo notamos que la gente disfruta de dicha ceremonia. A través de Joe vemos cómo se elimina la pelea entre allegados, el sacrificio de Joe restaura y funde a la comunidad en una sola, una gran unidad social.



Algo similar sucede en *Conciencias muertas*, donde a partir del rumor del asesinato de un ganadero, se organiza una partida de *cowboys* para ir en busca de los homicidas y “darles su merecido”. De igual manera que en *Furia*, esta película transcurre en un pueblo, donde la idea de comunidad es mucho más estrecha que en una ciudad. Este conocimiento cara-a-cara comunitario hace que el otro sea el mismo, casi no hay distancia personal: por lo tanto nuevamente aparece la figura del extranjero, del otro absoluto; será en él donde la comunidad colocará su violencia. El deseo de violencia se dirige a los prójimos, pero no puede satisfacerse sobre ellos sin provocar ningún tipo de conflictos; conviene, pues, desviarlo hacia la víctima sacrificial, la única a la que se puede herir sin peligro, pues no habrá nadie para defender su causa. Aquí, a diferencia de *Furia* el extranjero es representado por tres personajes: un *cowboy* recién llegado a la zona, un viejo y un mexicano.

Estos forasteros son colocados rápidamente como víctimas propiciatorias y a tal fin se lleva a cabo un “sacrificio ritual”. Mientras se preparan las sogas para ahorcar a las víctimas sacrificables también se les da su última cena. Lo cierto es que estos tres personajes nada tienen que ver con el asesinato del que se los acusa; sin embargo, a la comunidad no le importa, ya han encontrado a sus chivos expiatorios. Los perseguidores, por ende, siempre acaban por convencerse de que un pequeño número de individuos, o incluso uno solo, puede llegar, pese a su debilidad relativa, a ser extremadamente nocivo para el conjunto de la sociedad (Girard, 2002). Como bien vemos en esas escenas, el sacrificio logra su cometido, las víctimas sustituyen a todos los miembros y a la vez éstos sustituyen al asesino *real*. Tanto en *Conciencias muertas* como en *Furia* vemos lo que Girard sugiere: la víctima ritual es exterior a la comunidad.



De igual forma sucederá en *Matar a un Ruiseñor*, donde Tom Robinson, un hombre de color, es acusado de violar a una joven blanca. Como en las dos películas antes citadas, aquí vemos a un otro, un extranjero, que si bien forma parte del pueblo permanece en sus márgenes, y es acusado de un crimen que, como se verá luego, no ha cometido. Sin embargo, la comunidad cree que por medio de su ajusticiamiento (sacrificio) ésta volverá a estar en paz. Nuevamente vemos cómo la tesis de Girard es puesta en imágenes: a través de esta víctima propiciatoria, el hombre de color, suplanta a la comunidad, que es retratada como hipócrita, racista y con una gran violencia apaciguada; el enjuiciamiento de Tom Robinson no hará más que descargar la violencia reprimida de la comunidad, actuando como bisagra del sentir oculto, de aquello que nunca se ha ido y permanece latente en la comunidad: la violencia.

En las tres películas *lo ritual* se bate codo a codo con la ley. Recordemos que si bien las películas transcurren en



pueblos alejados de grandes metrópolis, en las películas citadas nos encontramos en plena modernidad. Esta oscilación que plantean las películas entre la ley y el ritual resulta sugerente de ser pensado a luz de lo mencionado. Vemos que la violencia social no es aplacada por la ley, la comunidad exige otro tipo de reparación y no se trata solamente de venganza, sino que es una forma de sublimar esa violencia colectiva. De hecho, en *Conciencias muertas* el segundo del sheriff va con el contingente en busca de los supuestos asesinos, es decir la víctima propiciatoria. En cierta forma, este hecho puede ser leído tal como Girard lee el actuar de Caifás en el curso del debate que termina con la decisión de dar muerte a Jesús. Lo que dice Caifás es la razón misma, es la razón política, la razón del chivo expiatorio. Limitar la violencia al máximo pero si es preciso, recurrir a ella en último extremo, para evitar una violencia mayor; es decir: violencia para aplacar la violencia. Tanto en *Furia* como en *Conciencias muertas* la(s) víctima(s) propiciatoria(s) se bate(n) entre lo instintivo y el derecho, reclaman un juicio, por la ley, mientras que la comunidad exige una reparación con el fin de aplacar su impulso.

Tierra de Dios

Ahora bien, ¿qué sucede en *Stromboli*? ¿Por qué la hemos traído a colación? Aunque este film de Rossellini difiera bastante de las otras mencionadas, encontramos en ella elementos similares. Aquí tenemos a Karin, una sobreviviente de la guerra que se encuentra en un campo de prisioneros. Ella, tal como las víctimas propiciatorias de los films anteriores, es una extranjera. Al ser su visa a la Argentina negada, Karin se encuentra apátrida, en un lugar donde ella es pura otredad. Para salir del campo acepta casarse con Antonio, su única opción para salir de allí. Pero del campo pasa a otro campo: Stromboli. Allí Karin, pese a ser la mujer de Antonio, será la extranjera y sobre ella el pueblo, la comunidad, ejercerá una terrible violencia, no tanto física como en los otros films citados, pero sí verbal-psicológica. A diferencia de las otras

películas, *Stromboli* es pura religiosidad, recordemos que lleva por subtítulo *Tierra de Dios*. Allí, en esa tierra divina, Karin es la extranjera que trae los males, pero no será como en *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, en donde el visitante enamora a cada integrante de la familia para luego partir, sino que aquí ella será odiada de forma visceral, hallando refugio tan sólo en Antonio y en la prostituta del pueblo; sin embargo, esto provocará mayor rechazo. *Stromboli* es un pueblo primitivo que vive en constante lucha contra la naturaleza como único medio de supervivencia, y como tal será ella la que se hará cargo del sacrificio. Karin, agobiada ya de la violencia con la que es tratada, huye embarazada de Antonio, y en una larga marcha asciende por el volcán que rodea al pueblo; Rossellini termina allí la película, con un final abierto, pero a pesar de éste se puede inferir que Karin fue alcanzada por el volcán, tragada por él. La naturaleza se ha devorado a la víctima propiciada por la comunidad y con la partida de Karin el pueblo ha aplacado, momentáneamente, su violencia: la comunidad vuelve a estar en calma. El volcán es una gran metáfora de la comunidad, y si toda la comunidad puede perecer por la furia del volcán es mejor, sin duda, que muera una persona por todos los demás.



Girard también afirma que “los hombres consiguen evacuar con mucha mayor facilidad su violencia cuando el proceso de evacuación no se les presenta como propio, sino como un imperativo absoluto, la orden de un dios cuyas exigencias son tan terribles como minuciosas” (Girard, 1983: 21). Si observamos con detenimiento las películas mencionadas, veremos que la comunidad pareciera actuar de esta forma, si bien no hay dios que le haya ordenado el sacrificio ritual, es la misma comunidad que actúa como tal, ella misma lo pide escindiéndose de lo real, actuando como ajena, los linchamientos no se presentan como propios sino ajenos a ellas.

En los films citados, los pueblos se encuentran unidos, cada uno colaborando y apoyando al otro, tal como se ve en las escenas del juicio en *Furia*, el espíritu de unidad en *Conciencias muertas*, la unanimidad del jurado en *Matar a un Ruiseñor* o el rechazo total de Karin en *Stromboli*. Es en ese “todos juntos” que los conspiradores divinos inmolan a un miembro de su grupo. Sin la colaboración de todos, “el sacrificio hubiera perdido sus virtudes. Basta la mera abstención de un solo asistente para que el sacrificio sea peor que inútil: peligroso” escribe Girard (1983: 108). Es claro esto en *Conciencias muertas* cuando la comunidad amenaza a los tres que se resisten a ir en busca de los asesinos, les advierten que quizá luego vuelvan por ellos (para colgarlos).

Que las cuatro películas posean como denominador común a una víctima propiciatoria extranjera no es azaroso. Este diagnóstico realizado por el cine en torno a este tema se relaciona en forma directa con la idea de Girard del extranjero colectivamente expulsado o asesinado. Al fin y al cabo, Edipo era también un extranjero...

Restitución del orden

Ahora bien, ¿Cómo finalizan las películas citadas? ¿Cómo restituye el orden la violencia descargada? ¿Es útil el sacrificio? ¿Ha apaciguado a la comunidad? En todas las películas apreciamos el sentimiento de ofensa y el pedido de reparación por medio de la víctima propiciatoria. A su vez, tal como se ha dicho, todas transcurren dentro de la modernidad; por lo tanto, ¿cómo hacen estas comunidades para lograr finalizar su ritual?

Aquí es donde el cine, o al menos las películas citadas, no puede alcanzar la profundidad del imaginario social, no puede dar cuenta de la violencia social. Girard mismo ha planteado que al desplazar la totalidad del sacrificio fuera de lo real, el pensamiento moderno sigue ignorando la violencia. Esto mismo sucede con el cine obligado por su propio *happy end* moralizante, tranquilizador y reproductor del estado de derecho.

Si nuestra civilización vive bajo el imperio de la ley, estas películas no podrían plantear que los sacrificadores completen su círculo ritual, es decir, “que se salgan con la suya”. Las películas, a excepción de *Stromboli*, nos darán un cierre moralizante en donde la violencia intestina jamás deberá colocarse a la par de la justicia. Por lo tanto, sólo la justicia podrá administrar ese tipo de violencia, racionalizando la venganza.

Stromboli no plantea nada de esto, es la que sale indemne de lo antes dicho. Si bien Rossellini plantea un final abierto, la confrontación final se da entre el ser humano y

la naturaleza, entre Karin y el volcán o, si queremos, en una especie de tríada entre dios, el pueblo y ella. Estos tres llegarán a un acuerdo “implícito” que seguramente hará bien a la comunidad, y eso sólo se alcanzará con el sacrificio de ella.

En *Furia*, luego del linchamiento de Joe, el gobernador toma cartas en el asunto. Ahora hay que juzgar a los sacrificadores: nuevamente una nueva violencia para que no haya más violencia. La trama se construye bajo el ocultamiento a los pobladores de que Joe sobrevivió y lo que desea es venganza. Finalmente, cuando la justicia dictamina sentencia contra los imputados, Joe es convencido por su novia de dejar atrás su furia y perdonar a quienes atentaron contra él. El *happy end* es consumado con el perdón y el beso de la pareja: así, la comunidad vuelve a estar en paz. Cabe preguntarnos, ahora, si el “germen de violencia” ha sido reducido.

Este mismo pensar acontece en *Conciencias muertas*. Una vez que los *cowboys* acometieron su ritual y colgaron a los tres *extranjeros*, el juez y el sheriff, les informan que la supuesta víctima asesinada sólo fue herida y que ya tienen apresados a quienes cometieron dicho delito. Ahora la ley caerá sobre los “verdaderos” asesinos. De repente los *cowboys* ya no son más unos ritualistas sino unos asesinos. ¿A qué se debe esto? A que el sacrificio perdió su aura santa, se han dado cuenta de que una delgada línea separa el sacrificio ritual del asesinato y eso deberá pesar en sus conciencias. Tanto *Furia* como *Conciencias muertas* se presentan como alertas frente a las actuaciones impulsivas de las masas¹ a su vez, nos recuerdan que la violencia social siempre está en estado de latencia incluso en las sociedades actuales. Girard escribió, justamente, que en nuestras sociedades la violencia intestina no está ausente, pero jamás se desencadena hasta el punto de comprometer la existencia de la sociedad.

Matar a un Ruiseñor nos relata un final que podríamos colocar entre medio de *Stromboli* y las dos recién mencionadas. Por un lado, la justicia falla en contra de Tom; es decir que, pese a las pruebas aportadas por Atticus (el abogado de Tom...y padre excepcional), la justicia lo ha encontrado culpable². Así, Atticus acepta la voz de la ley a pesar de estar equivocada. El film nos dice que el individuo no debe tomar la justicia por mano propia,

debe aceptar lo que ésta dictamine. De esta manera, la comunidad siente que su honor ha sido reintegrado, la paz vuelve a reinar sobre el pueblo. Sin embargo, vemos que la violencia no ha sido apaciguada sino que aún está ahí, y para nada latente sino bien manifiesta: las pruebas que Atticus aporta demuestran que Mayella Ewell, la joven que acusa a Tom, fue golpeada y abusada por su propio padre. Aquí resuelven la restitución del orden también en una forma: luego del suicidio de Tom, será Boo Radley quien llevará adelante los “ritos”: al querer Bob Ewell, el padre de Mayella, atacar a los hijos de Atticus, Radley los defenderá matándolo. Pronto el crimen es cubierto de forma tal para que parezca un accidente. Así cierra la película, mostrándonos que es la ley quien apacigua la violencia, pero la amenaza de la violencia no es suprimida.

A modo de cierre

Estas películas ilustran lo que Girard (2002) escribió: la ocultación del homicidio colectivo sigue practicándose entre nosotros con la misma fuerza insidiosa e irresistible que en el pasado. Como productos de una cultura determinada, éstas ponen en imágenes lo que se encuentra presente en el imaginario. No es casual, entonces, que la violencia social sea una y otra vez llevada a la pantalla. Si esto ocurre es porque ésta nunca nos abandona sino que es un “eterno retorno”, aunque más que un retorno debería ser pensado como algo constante, algo constituyente. Es con Jacques Derrida con quien cerraremos este trabajo, él ha pensado la *otredad* como ningún otro al afirmar que “todos los Estados-nación nacen y se fundan en la violencia. Creo irrecusable esta verdad. Sin siquiera exhibir a este respecto espectáculos atroces, basta con destacar una ley de estructura: el momento de fundación, el momento instituyente, es anterior a la ley o a la legitimidad que él instaure. Es, por lo tanto, *fuera de la ley, y violento por eso mismo*” (Derrida, 2003: 36). Podríamos pensar, por lo tanto, que la violencia nos lleva a una aporía: ¿cómo salir de la violencia social cuando esta nos constituye?

Referencias

- Appadurai, Arjun, (2007), *El rechazo de las minorías*, Barcelona: Tusquets.
 Derrida, Jacques, (2003), *El siglo y el perdón*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
 Girard, René, (1983), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.
 Girard, René, (2002), *El chivo expiatorio*, Barcelona: Anagrama.

Mack, Burton, (1987), "Introduction: Religion and Ritual" *Violent Origins: Walter Burkert, Rene Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford: Stanford University Press.

¹ Vale la pena recordar los años de producción de estos dos films y ver qué sucedía en Europa. Es menester recordar que *Furia* es la primera película que Lang hace en los Estados Unidos luego de su autoexilio de la Alemania nazi.

² Cabe mencionar que, en su crítica al racismo imperante en los Estados Unidos, el jurado está conformado por todos hombres blancos.