

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Imágenes en movimiento, 2008

Pablo Ortemberg

Cordero de Dios: el sacrificio, la justicia y el retorno de lo reprimido

De Lucía Cedrón, 2007, Argentina, 91 min.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Pablo Ortemberg, « *Cordero de Dios: el sacrificio, la justicia y el retorno de lo reprimido* », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes en movimiento, 2008, Puesto en línea el 15 juin 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index35512.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index35512.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Pablo Ortemberg

Cordero de Dios: el sacrificio, la justicia y el retorno de lo reprimido

De Lucía Cedrón, 2007, Argentina, 91 min.



1. *Cordero de Dios* (*Agnus Dei*, en Francia) es un drama familiar que se presenta indisoluble del drama histórico argentino. Guillermina, una joven de 30 años, recibe el llamado de los secuestradores de su querido abuelo Arturo, un veterinario todavía en actividad. En la Argentina del 2002, donde los estragos de la crisis provocaron, entre otras cosas, un aumento de la criminalización, las razones del secuestro son puramente económicas. Guillermina pide a su madre, Teresa, que regrese de París para que la ayude a hacer frente a esa situación. Teresa es una exiliada política que había buscado refugio en Francia durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983)¹. El padre de Guillermina, Paco, había sido asesinado en 1978. Mientras madre e hija evalúan las posibles soluciones para satisfacer el pedido de los captores, quienes llaman permanentemente al teléfono celular de Guillermina para coordinar la entrega del dinero, entre las dos comienzan a sacar a la luz las razones de su distanciamiento y los motivos por los cuales Teresa detesta a Arturo, su padre. Este camino hace que Guillermina vuelva a concentrarse sensiblemente en su dolorosa historia personal. La narración luce un eficaz contrapunto entre la Argentina del 2002 y la de 1978, año del secuestro temporario de la madre y asesinato del padre, en medio de la euforia social por el campeonato mundial de fútbol en plena dictadura. Año también en que Guillermina cumplía 5 años y el abuelo le regalaba un blanquísimo corderito de lana el mismo día en que asesinaron a su padre.
2. Lucía Cedrón es la hija de Jorge Cedrón, cineasta y militante político comprometido con la organización Montoneros que fue asesinado bajo extrañas circunstancias en París en 1980. Su padre fue el responsable de la adaptación cinematográfica de la célebre novela periodística de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*. Lucía (1974) creció en París y desde el 2001 volvió a Buenos Aires con una firme vocación de realizadora, a tal punto que su talento quedó confirmado en el 2003 cuando su corto *En ausencia* fue premiado con el Oso de Plata en

Berlín. A la hora en que se escriben estas líneas, Cordero de Dios ya fue ovacionada en la 37ª edición del festival internacional de cine de Rotterdam, obtuvo el “Colibri d’Or” en el festival de Marsella y fue premiada, a su vez, en los festivales de La Habana, Toulouse, Sundance y Miami. La autora se complace en presentar su primer largo como la “opera cero” porque, según ella, allí se plasman conflictos, recuerdos y sentimientos que deseaba exorcizar para saldar una deuda con su propia historia. En cada entrevista, cuando le preguntan sobre el carácter autobiográfico de su película, Cedrón gusta definirla como una “metáfora literal”, expresión que le obsequió con acierto su madre². El oxímoron se explica porque se trata de una historia ficcional, metafórica, pero con diálogos literales, es decir, biográficos. El desplazamiento ficcional junto con su perfil generacional la emparentan al cine de Albertina Carri, otra joven cineasta hija de víctimas de la dictadura militar (Roberto Carri y Ana María Caruso forman parte de los miles de desaparecidos). Incursionando en el género documental y echando mano a otros recursos, Carri exploró en *Los Rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003) nuevos lenguajes para la ficción documental sobre las fracturas identitarias y los procesos de memoria personal vinculados con la historia reciente. Por su parte, Cedrón dedicó más de dos años de trabajo sobre el guión de Cordero de Dios, llegando a producir veintidós versiones del mismo. Las generosas escenas que recrean el año 1978 se tiñen de la mirada de una Guillermina de cinco años. En ese sentido, la reconstrucción de la mirada del niño recuerda la película *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, Argentina-España, 2002). Cordero de Dios, sin embargo, presenta una estructura ficcional mucho más compleja, con un guión perfectamente engarzado, hasta ahora pocas veces visto en el cine argentino que conecta contexto presente y dictadura.

3. Cordero de Dios transita un mismo camino, sinuoso, en el que conviven el sacrificio - eje explícito de la propuesta-, el ocultamiento y la justicia. Lo interesante es que muestra que la necesidad de justicia y reparación opera en diferentes niveles en la sociedad. Y eso es consecuencia de la naturaleza misma del terrorismo de Estado, que se caracterizó por intervenir sobre todo el entramado social. La película permite asumir la (necesidad de) justicia como un doloroso poliedro, a raíz de sus múltiples caras. La zona jurídica se superpone al territorio de las relaciones familiares, con todas sus cuentas pendientes inter-generacionales. Esto último es insoslayable, porque las deudas/culpas (schuld) no son sólo entre el padre (Arturo) y la hija (Teresa), sino también entre la madre (Teresa) y la hija (Guillermina). Por eso mismo, esta película presenta más resonancias con *Buenos Aires Viceversa* (Alejandro Agresti, Argentina-Holanda, 1996), donde aparecen los mismos temas bajo otra combinatoria, que con *Kamchatka*. Debido a su mismo afán por recorrer el retorno de lo reprimido, o la parte que somos y no lo sabemos del todo, puede resultar una experiencia interesante ver la película de Agresti junto con la de Cedrón. Mientras *Buenos Aires Viceversa* se inscribe en la Argentina del indulto, *Cordero de Dios* problematiza la Argentina de la reapertura de los juicios. La relación entre dictadura y presente invita a examinar los diferentes presentes, estos últimos paulatinamente convertidos en pasados que, hermenéuticamente, siguen actuando en nuestra proyección de futuro.

4. Si la justicia atraviesa tanto la esfera pública como la privada, el orden jurídico y el orden familiar, el ocultamiento aparece como problema sobre el cual la directora también hizo foco, proyectando sombras en cada uno de estos niveles. Guillermina no perdona a su madre el haberle ocultado (aunque fuera para protegerla) los verdaderos resortes de la muerte de su padre y los de su salvación, que involucran directamente a su abuelo. Teresa tenía las mejores intenciones, como suele suceder; con su actitud pretendía resguardar a la hija del dolor de la verdad. En este punto, Lucía Cedrón se posiciona frente a un problema transcultural que desde siempre ha alimentado el drama audiovisual y literario: los secretos de familia. Y toma posición en contra de la política del ocultamiento familiar por el bien del otro: “Porque no se

hablen, las cosas no dejan de existir”, le hace decir a Guillermina y repite ella misma en una entrevista, en coherencia con las reverberaciones autobiográficas de la película.

5 No obstante, el ocultamiento no es cuestionado solamente en el orden familiar. Así como, por citar un ejemplo, *Caché* (Michael Haneke, Francia, 2005) se mueve tanto en el terreno familiar como histórico, en cuanto demuestra la imposibilidad de ocultar las heridas todavía abiertas de la represión francesa contra los manifestantes argelinos, Cordero de Dios enseña que las heridas de la dictadura argentina también siguen abiertas. La forma de empezar a cicatrizarlas, creemos, tiene que ver con la labor judicial, la concientización colectiva de lo que pasó y la divulgación de los miles de relatos de las víctimas y familiares de víctimas del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, expresión ocultadora, por antonomasia, de una práctica sistemática de terrorismo de Estado. No parece casual que el personaje del poderoso “milico” amigo del abuelo se muestre siempre ocultando sus verdaderos intereses. Cuando se encuentra con el abuelo en la cita en que se juega la vida y la muerte de más de uno, se entretiene haciendo comentarios elusivos sobre la prestancia de los caballos de carrera; o 30 años después, frente a Teresa mantiene las formas de una falsa cordialidad, impostando un frívolo discurso de conciliación que carece de toda verosimilitud. Toma su tiempo para sugerir lo que exige a cambio del préstamo. El “milico” personifica el ocultamiento antes que el mero gesto sádico.

6 5. ¿Puede leerse como una tragedia? No nos referimos a la Historia sino a la película, o mejor, a la historia que narra la película. Puede considerarse una tragedia en el sentido de que los personajes siguen un guión ya trazado y que nada puede modificarlo. No pueden vencer a la muerte. Un ejemplo sutil que sostiene la lectura trágica puede ser la escena en que el padre le enseña a su hija la canción que le da su nombre: Guillermina. Es una canción anticipatoria, como los coros griegos que en las tragedias cumplían la función de anticipar lo que estaba por ocurrir. La cuestión teleológica no es menor, sino que adquiere especial relevancia si se considera el sentido de predestinación bíblica atribuido al cordero sacrificado. Sin embargo, la película también puede leerse como una anti-tragedia, ya que en la medida en que estamos vivos nuestras acciones siguen modificando un presente, por lo tanto, siempre hay un espacio de libertad. Como le dice la amiga chilena –una suerte de ángel de la guarda que no por casualidad se llama Paz- a Teresa, “Paco está muerto y vos estás viva”. Está viva y tiene que decidir. Así como su padre tuvo que decidir por el “sacrificio”, ella también tiene que decidir por “sacrificar” o no al padre; vindicar a su esposo o reconciliarse (¿perdonar?) con el padre; deshacerse de la casa o no; testimoniar o no testimoniar en los juicios. Otra gran virtud de la película es mostrar no sólo las penosas consecuencias de un pasado terrible sino la posibilidad que tienen los vivos de actuar, reparar y seguir sintiendo en el presente. En esto encontramos los ecos de la idea de libertad esgrimida por Primo Levi³ –quien estuvo en Auschwitz-, según la cual hasta aquél que se encuentra en un campo de concentración tiene un margen de decisión: seguir viviendo o dejarse morir. Esta es la forma de libertad existencialista. Lo terrible es que Primo Levi se suicidó después de décadas de sobreviviente. La más insoportable de las preguntas de todo sobreviviente es: “por qué yo estoy vivo y los otros no”. Y la idea de justicia aparece entonces otra vez suscitando más interrogantes, difícilmente ajena al barro del dolor.

7 6. No se trata de cualquier sacrificio, el cordero bíblico simboliza al Mesías que murió por nuestros pecados. Esto dispara de inmediato el delicado tema de la martirización de las víctimas, la sacralización de sus nombres, la numinosa presencia de los desaparecidos. En nombre de ellos se erige la lucha por los derechos humanos. Teresa no acepta transar con el milico, ni siquiera engañarlo quedándose con el dinero e igualmente atestiguar en su contra. La necesidad de justicia estaría asociada a una idea sagrada del reclamo de justicia. A tal punto es así que la mínima transgresión de la ética personal podría poner en peligro la legitimidad de las demandas judiciales. La reparación es la gran deuda que tiene la sociedad argentina consigo misma. “Paco” (probable homenaje a Paco Urondo, poeta y compañero de militancia

de Jorge Cedrón, asesinado en 1976) recibe el tributo conmovedor de su hija. Con todo, el mecanismo del sacrificio-homenaje parece querer perpetuarse lastimosamente en nuestros días. Jorge Julio López, testigo clave en causas abiertas contra los represores, está desaparecido desde el 18 de septiembre del 2006. Hace pocos días fue secuestrado Juan Puthod, otro testigo clave y militante de derechos humanos. Sus captores decidieron soltarlo después de 28 horas de secuestro. Según Puthod, antes de liberarlo le dijeron: “No queremos otro mártir como López”⁴.

Notas

1 Sobre la ruta de los exiliados argentinos en Francia, recomendamos el reciente documental de Hernán Belón y Favio Fisher, Tierra de refugio. Historias del exilio, (Argentina-Francia, 2007); y el también reciente trabajo de investigación de Marina Franco, El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

2 Entrevista diario Clarín, Buenos Aires, 3 de mayo de 2008.

3 Primo Levi, Se questo è un uomo. Einaudi, Torino, 1983 [1966].

4 Entrevista diario Página12, Buenos Aires, 2 de mayo de 2008.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Pablo Ortemberg, « Cordero de Dios: el sacrificio, la justicia y el retorno de lo reprimido », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes en movimiento, 2008, Puesto en línea el 15 juin 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index35512.html>

Licencia

© Tous droits réservés
