



Reponer la ausencia a través de un filme: *El padre* (2016) de Mariana Arruti

María Virginia Saint Bonnet*

Memorias de tiempos dictatoriales

Las dictaduras cívico-militares-eclesiásticas en el Cono Sur han signado la identidad de la región y resultan un punto neurálgico para seguir pensando y diseñando las actuales agendas de derechos humanos; las lecturas e interpretaciones que de ellas se realizan permean en sucesivas generaciones que siguen iluminando las zonas más oscuras de los acontecimientos vividos en tiempos de censura y opresión. Para inteligir los procesos de memoria que atraviesan las sociedades, es lícito abordar las miradas generacionales que han trazado distintos modos de entender el pasado. La memoria actúa como dispositivo selectivo y ordenador de las representaciones circulantes en torno a los hechos dictatoriales acaecidos que han marcado un hito en la configuración identitaria de la porción más austral del continente. Cartografiar dichas representaciones se vuelve un imperativo para la autocomprensión y para la superación del trauma que supone una herida abierta.

Los lenguajes de la cultura se han ocupado de una reelaboración de la Historia que ha trascendido los fines estéticos y se ha comprometido con la visibilización de la violencia y los crímenes cometidos. El Cine, como “proceso significativo, analizable y susceptible de ser conceptualizado en términos semióticos” (Sánchez Biosca, 1991, p.34) ha cumplido un importante rol de recomposición social al reparar el tejido fragmentado de los recuerdos. Hacer memoria se constituye en una necesidad siempre latente, a fin de recuperar las narrativas identitarias e instalar la práctica recordatoria como capacidad de reconocer al otro en su diferencia, y simultáneamente, reconocernos a nosotros/as mismos/as a partir de esas otredades.

* Universidad Nacional de Córdoba / Instituto Universitario Gendarmería Nacional Argentina - vickysaintbo@gmail.com

Analizaremos el documental *El padre* (2016) de la cineasta y antropóloga argentina, Mariana Arruti, quien aborda su historia personal, en clave autobiográfica, pero que a la vez deconstruye el discurso oficial y busca vías de reparación histórica a través de la ficción. La búsqueda de identidad de Mariana refuerza el mandato generacional de una búsqueda nacional por la Memoria, la Verdad y la Justicia, y reafirma al arte como modalidad narrativa y reflexiva en la agenda actual de Derechos Humanos, aun cuando ya han transcurrido varios años desde su fecha de producción.

Juan Arruti fue un líder sindical de la UOCRA (Unión Obrera de la Construcción de la República Argentina) quien militó en el Partido Comunista y fue un hombre reconocido por su activismo en Monte Hermoso, pueblo costero de la provincia de Buenos Aires donde Mariana transcurrió su primera infancia. La muerte del militante ocurrió el 13 de septiembre de 1973 y fue comunicada públicamente como un accidente ferroviario; sin embargo, proliferaron las dudas alrededor de esta versión oficial que fueron conduciendo a Mariana hacia el propósito de desentrañar los pactos de silencio desplegados en el territorio de lo público y de lo intrafamiliar.

El filme se desarrolla a modo de relato policial y hace foco en la búsqueda de una hija por reconfigurar la identidad de su padre -y de ella misma- con el fin de recomponer los retazos de su historia familiar, atravesada por vacíos que requieren ser rellenados, una trama horadada que necesita ser reconstruida. Esta misión cuasi épica, emprendida por una Mariana joven que pareciera transitar casi todas las etapas del “viaje del héroe”¹, se lleva a cabo mediante la recolección paciente de los testimonios de diversos/as allegados/as: la madre, los tíos, los primos, la niñera de la infancia, los compañeros de Juan. Como un mosaico de voces, la producción cinematográfica acentúa el necesario rearmado polifónico para alcanzar la verdad. La narrativa de Mariana-hija pareciera colarse entre

1 Se designa “el viaje del héroe” al monomito al que alude Campbell (1959) para explicar la estructura básica de muchos relatos a lo largo de la historia de la humanidad, en la cual el sujeto transita por doce etapas hasta llegar al fin de su camino: 1) Partida de un mundo ordinario, 2) Llamado a la aventura, 3) Reticencia del héroe o rechazo de la llamada, 4) Encuentro con el mentor, 5) Cruce del umbral, 6) Pruebas, aliados y adversarios, 7) Acercamiento a la cueva profunda, 8) Prueba difícil o traumática, 9) Recompensa, 10) El camino de vuelta, 11) Resurrección del héroe y 12) Regreso con el elixir.

las voces de otros/as hijos/as y reproducir un mismo mandato generacional por hallar las respuestas no escuchadas y aclarar los acontecimientos tergiversados: “Me acostumbré a esperar, a no preguntar. . . crecí sin saber quién era mi papá” (Arruti, 2016, 13:07).

La protagonista parte de un olvido infantil que ha borrado los signos fisonómicos de su padre: un cuerpo sin rostro y sin voz. Ella se vale de fotografías, acta de defunción, cartas íntimas y entrevistas a distintas personas, con el fin de encontrar en esos registros alguna certeza en medio de tantas incertidumbres: “Todos decían que había muerto en accidente de tren, pero todo era impreciso. . . Hoy quiero saber lo que pasó” (Arruti, 2016, 05:50). Esta afirmación apunala el recorrido sin resignar esfuerzos y afecciones en ese tránsito, que se desenvuelve como una epopeya, tanto a nivel individual como colectivo.

El montaje del filme acompaña el afán de recomposición de los retazos dispersos de la historia familiar, y actúa en correlato con este proceso de rearmado. Su textualidad formada por la trama, los planos, las imágenes, el sonido, articulan una poética cinematográfica que exige una posición activa del espectador, impulsado a salir del estado de *confort* para adentrarse en el trabajo de reconstrucción histórica sugerido. No hay eventos que puedan darse por sentados, sino que se postula un incesante cuestionamiento al pasado.

Las entrevistas se ven intercaladas con tramos ficcionalizados que subrayan la subjetividad de la perspectiva y reconstruyen las vivencias de padre e hija, a modo de viñetas que resultan ensambladas orgánicamente, sin dejar de explicitar su carácter de recreación (porque estas escenas parten de una ausencia material a la que le negaron la posibilidad de ser registrada en un archivo). El pasado de Juan Arruti es contado con imágenes que se muestran en la tonalidad del blanco y negro, en un agrisamiento generalizado que evoca el desasosiego de su ausencia. Los recuerdos de Mariana están representados con un color sepia que remite a la cámara fotográfica Polaroid e intensifica la relevancia del acto recordatorio. Estos recursos visuales potencian la centralidad del pasado como eje temporal desde el cual poder recomponer el presente, y confiar en un mejor futuro.

Se tensiona una particular disposición de la díada memoria /olvido que teje una línea de sentido a lo largo del texto cinematográfico y que reafirma la producción del documental como un apremio personal, aunque también social. Desde un nivel micro que despliega los vínculos y los

silencios intrafamiliares, se desliza la lectura en un nivel macro del desvelamiento de un asesinato, encuadrado en la antesala del terrorismo de Estado de los años 1970 en Argentina, que implica la reparación histórica de toda una sociedad.

A partir de una falta de recuerdos que se abre como un hiato en Mariana, se da pie a la activación de una memoria intergeneracional: la recordación de pequeños eventos domésticos habilita el desentramado de una memoria colectiva. Los disparadores del proceso de recordación se presentan con un signo mínimo, pero el móvil inicial sigue trascendiendo su ámbito íntimo para ser un reclamo público: “Me acuerdo de los flecos de la alfombra que estaban siempre peinaditos, derechos, ordenados. . . pero me olvidé de papá” (Arruti, 2016, 03:20). La necesidad de sellar la identidad de la hija se asienta en reconstruir la figura ausente del padre, esa cisura precipita el ordenamiento de un contexto histórico-político también marcado por el acecho del olvido. En una época contemporánea donde el relativismo parece teñir todas las miradas y poner en duda los hechos sucedidos, se torna imprescindible activar la categoría de memoria, también desde los lenguajes de la cultura, para así dar batalla a la pretendida amnesia generalizada.

La ausencia como disparador de una epopeya

La ausencia del padre es el móvil que catapulta la realización del documental a modo de pesquisa; su no-presencia también tuvo implicancias en las otras interrelaciones familiares al provocar distanciamientos. La hija se ve compelida a restituir las grietas en sus lazos de parentesco -en un trabajo que repone la fractura familiar y social- y a llenar los agujeros de una historia perforada por la ausencia como elemento disruptivo. Simbólicamente, la comprensión del origen (Cirlot, 1998) garantiza la supervivencia de una vida sana, es un nuevo nacimiento que acarrea una redención, por eso, el hallazgo de esa verdad -familiar, generacional y social- pertenece a un plano mítico enquistado en lo más hondo de la cultura. Como afirma Arnold Toynbee (1934):

Los cismas en el alma y los cismas en el cuerpo social no han de resolverse con programas de retorno a los días pasados (arcaísmo), o por medio de programas que garanticen un futuro idealmente proyectado (futurismo)

ni tampoco por el trabajo tenaz y realista de encadenar todos los elementos destructivos. Sólo el nacimiento puede conquistar la muerte, el nacimiento, no de algo viejo, sino de algo nuevo. Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del “nacimiento” (palingenesia) para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte. (Toynbee, 1934, citado en Campbell, 1959, p. 17)

Reencontrar al padre, hacer renacer su voz, su huella por el mundo, actúa en consonancia con un proceso de identificación complejo, en el que el sujeto reafirma su historia personal y, simultáneamente, colabora con la configuración de una identidad cultural también fragmentada. El filme se construye desde una estética del fragmentarismo que acentúa la necesidad de recopilar las partes para alcanzar el todo, proponiendo un corrimiento de los límites de facticidad del producto cinematográfico.

Pensar la identidad también exige entender la corporalidad como su correlato forzoso, en tanto el cuerpo carga con la información y las marcas -individuales y sociales- de esa identidad. Cuando el cuerpo yacente de este obrero y dirigente gremial debió ser reconocido, las contradicciones fueron protagonistas y dieron inicio al incierto tránsito en búsqueda de una verdad ausente, un camino mítico por desvelar un misterio: “Empezó el ocultamiento cuando mi mamá no supo que había que reconocer el cuerpo” (Arruti, 2016, 23:00). La impostergable tarea de reconocimiento del cuerpo para certificar su fallecimiento no fue encomendada a la esposa del difunto, de ello se ocuparon su hermano Boris y sus amigos, Carlos y Mario. Esa inacabada misión femenina pareciera haber parido, simbólicamente, a una Antígona encarnada por Mariana en la generación siguiente, quien asume la impostergable tarea de materializar la ausencia. Recordemos el mito clásico grecolatino en la versión de *Sófocles* (1992) llevada a la tragedia, en el cual la protagonista transgrede las normas impuestas por el rey de Tebas y decide buscar el cuerpo de su hermano muerto para darle sepultura, un rito sagrado que le había sido vedado a Polinices por ser considerado un traidor a la patria. La misión de Antígona se proyecta arquetípicamente, más allá de coordenadas espaciotemporales disímiles, en la búsqueda de cuerpos ausentes, o como en este caso, nombre y cuerpo presentes, pero en ausencia de una verdad que es ocultada y obstaculiza la realización consecuente del duelo del fallecido.

Cuando las ausencias han dejado abiertas cicatrices y el proceso del duelo se ha visto interrumpido, resulta necesario activar otros modos de transitar el trauma que no se vuelvan cíclicos, permitan dilucidar los hechos y superar el dolor sin caer en reduccionismos. Mariana Arruti arremete contra esto y evita rodear el trauma para, al decir de Dominick La-Capra (2005), “escribir el trauma” (205), con las implicancias que esto trae de repaso, elaboración y articulación de las experiencias pasadas en nuevas formas híbridas y alegóricas. El documental de la cineasta se transforma en la metáfora que pone en acto la recordación y conduce a la exploración simbólica de los acontecimientos. El producto cinematográfico adquiere cuerpo, paradójicamente, para representar esa urgencia por presentificar, y así lo sentencia la *voz en off* como recurso de un decir íntimo que se vuelve a la vez impersonal, severo, generalizador: “Reconocer un cuerpo es ponerle un nombre. Yo siempre tuve un nombre que no tuvo cuerpo y tampoco tuvo historia” (Arruti, 2016, 23:35). La imperiosa necesidad de elaborar el trauma haciendo el duelo no se pudo cumplir en la dolorosa experiencia de la madre, por eso es heredada por la siguiente generación: “Sólo puedo hacer suposiciones después de cuarenta años...pero hoy sé de dónde vengo” (Arruti, 2016, 1:02:50). La transmisión generacional que se concentra en el filme se erige como ese legado cumplido, sin ánimo apocalíptico ni revanchista, más bien como una consecuencia política necesaria para la continuidad de la vida democrática.

El cuerpo ausente se constituye en tópico recurrente que ha sido representado en muchas obras artísticas. La exploración de este filme nos posibilita indagar en la construcción estética que Mariana Arruti realiza de la faltante corporalidad paterna y su verdad, a modo de hiato en el pasado de su familia, pero también de su generación y de la historia nacional. Así, el discurso del historiador y del artista poseen similitudes en tanto son afirmaciones de una representación de la realidad plasmada con mayor o menor vehemencia en su argumentación. Como sostiene Nietzsche (1996): “El impulso a la elaboración de metáforas, ese impulso fundamental del hombre no puede ser eliminado ni por un instante porque ello significaría la eliminación del hombre mismo” (p. 20). De ello no está exenta la historia sociopolítica del Cono Sur, en cuya experiencia reciente de unas décadas atrás, puede reconocerse la presencia mítica de Antígo-

nas² incansables en búsqueda de cuerpos desaparecidos, cuerpos ausentes, cuerpos sin reconocer, cuerpos de versiones apócrifas y tergiversadas.

Con el documental, Mariana Arruti asume un rol mítico de dar sepultura al cuerpo de su familiar para poner fin a un ciclo. Ese entierro se produce a nivel simbólico mediante la filmación de la película, con la cual el padre halla rostro, presencia, principio y fin. El colofón del filme muestra la lápida que, metonímicamente, refiere al desenlace de una vida, de un misterio familiar y generacional. Y una grabación de audio reproduce la voz del padre, como modo de confirmar su presencia más allá de tanta ausencia. En nota realizada a la cineasta por Roxana Barone (2016), Arruti reconoció:

...para mí significó un cierre de algunas cosas. Por eso está el cementerio. Está muerto, pero porque lo pude tener presente de otra manera. No se puede hacer un duelo cuando no tenés claro qué cosa hay que duelar. Es como una especie de falta permanente que no se puede soltar. (p. 1)

Es en el campo estético donde se entabla un acuerdo cultural necesario para la continuidad de la historia y de la convivencia democrática y pacífica. Conocer los hechos acontecidos es una prioridad para evitar repetir situaciones indeseadas en un futuro que, sin la memorización como mecanismo ordenador, puede verse impregnado de recurrencias y encierros cíclicos de los traumas. Como se pregunta Mariana en una interrogación retórica que sobrevuela en la mitad del documental: “¿Es posible hacer el duelo sobre una mentira o el dolor queda congelado para siempre?” (Arruti, 2016, 42:05). Los objetos artísticos se ocupan, en el nivel de la representación, de saldar cuentas con el pasado revuelto y establecer pautas para una posible convivencia presente y futura. “me gustó reconstruir imágenes con mi padre de las que no tengo memoria. Ahora parte de esas

2 He abordado la relación de cuerpos ausentes en Argentina con la figura mítica de Antígona, en otros casos que no entran en este trabajo, tales como el de Julio López (desaparecido en democracia como resabio de la dictadura), nietos apropiados por el terrorismo de Estado, caídos en la guerra de Malvinas enterrados sin identificación, mujeres secuestradas para trata de personas (el caso Marita Verón), las búsquedas populares de Santiago Maldonado y de los submarinistas del ARA San Juan. En todos, un mismo eje del cuerpo ausente actúa de motor. He publicado este material de mi autoría, que actúa aquí como antecedente, en el libro *El mito vivo en Latinoamérica posmoderna* (2018).

escenas empiezan a formar parte de la memoria que me construí a través del arte” (Arruti en nota de Barone, 2016, p.1).

A modo de cierre

El acto artístico amalgama los fragmentos desarticulados en el terreno extratextual para restituir, en el plano semiótico, una identidad que necesita apoyarse en las certidumbres para ser erigida. Cuando, en lo fáctico, la historia oficial ha adulterado los hechos comprobables, es el arte el campo fértil donde re-presentar lo acontecido y re-componer lo silenciado. Como una intervención redentora, el fenómeno cinematográfico reelabora en el plano sígnico lo que la historia no ha sublimado en el plano no ficcional.

Como afirma LaCapra (2005), la narrativa y la redención tienen un parentesco en tanto implican la elaboración de los hechos pasados en un contexto postraumático donde el arte reconfigura los efectos del dolor de modo tal que no resulte ya incapacitante. El cine, en este caso, constituye un espacio relativamente seguro para explorar el trauma y dar respuestas, implica el repaso y la reelaboración de la demoledora herida del trauma. El duelo adquiere así un sentido vasto y político, además de organizar la autocomprensión.

Se da una cooperación mutua entre Historia y Arte, entre el discurso sociohistórico y el discurso cinematográfico, para hallar un modo posible de interpretación en el entendimiento del pasado, y para dar cuerpo y recuperar al ausente: “Hacer esta película me devolvió un padre que yo no tenía” (Arruti, 2016, p. 4:19). Recuperar al padre se transforma en un desafío mítico que no se restringe a un sujeto personal y su microhistoria, sino que es precepto amplio que determina, en un orden social, un deber a cumplir encomendado a toda una generación. El abordaje de esa misión generacional restituye una memoria colectiva que demanda múltiples modos de codificación del pasado -la producción cinematográfica es uno de ellos- para completar la Justicia y la Verdad de un pueblo.

Referencias

Barone, Roxana. (19 de noviembre de 2016). Desenterrar los silencios. *Revista Haroldo*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=173>

Campbell, Joseph. (1959 [1949]) *El héroe de las mil caras*. (Luisa J. Hernández, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Cirlot, Juan. (1998 [1958]). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

LaCapra, Dominick. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. (Elena Marengo, Trad.). Buenos Aires: Ed. Nueva visión.

Nietzsche, Friedrich. (1996 [1873]). *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*. (L. Valdés, Trad.). Ed. Tecnos.

Saint Bonnet, María. (2018) *El mito vivo en Latinoamérica Posmoderna*. Mauricio: Editorial Académica Española.

Sánchez-Biosca, Vicente. (1991). *Teoría del montaje*. Valencia: Ediciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Sófocles. (1992). *Anígon*. (A. Alamillo, Trad.). Ed. Gredos.

Cartografías de las memorias: lenguajes de la cultura, cuerpos y escrituras (la ed.)

Paula Massano y Lucía Ríos (Eds.)

Publicado por el Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Noviembre de 2025

[Libro digital]

