

Sobre héroes, perejiles y tumbas: una aproximación a *Papá Iván* y a *M*

Mariela Zeitler Varela*

Resumen

En los últimos años, en el marco de una democracia más afianzada y de políticas afines a la memoria y a los derechos humanos, el espacio público en Argentina se ha visto enriquecido por la circulación de nuevas narrativas vinculadas con la última dictadura cívico-militar. El presente artículo se propone analizar, haciendo eje en la forma diferente de abordar un pasado que todavía sigue latiendo, dos producciones culturales realizadas por hijos de personas directamente afectadas por la represión (una asesinada y la otra desaparecida): nos referimos a los documentales *Papá Iván* (2000 México/2004 Argentina), de María Inés Roqué y *M* (2007), de Nicolás Prividera.

Con un espíritu comparativo y reparando en la autorreferencialidad de ambos filmes, la invitación será advertir el potencial que consideramos cada uno de ellos tiene en vistas a seguir pensando el pasado reciente argentino. La actitud intransigente de *M* con ese pasado y con los propios testimoniantes termina generando el efecto inverso al deseado: en lugar de abrir la discusión, cierra el diálogo. Por el contrario, será la película de María Inés Roqué, con pretensiones más intimistas, aquella que logre habilitar una multiplicidad de preguntas en la arena política sobre una dictadura aún vigente.

Palabras clave: memoria; autorreferencialidad; documentales de testimonio

Sobre héroes, perejiles y tumbas: una aproximación a *Papá Iván* y a *M*

I. Introducción

Sobre el comienzo del documental *Papá Iván*, su directora María Inés Roqué afirma *en off*: “Realmente siento que lo que más me falta es su mirada [la de su padre]. La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Y eso es... es como crecer a ciegas” (minutos 02-03). Sobre el comienzo del documental *M*, su director Nicolás Prividera le contesta lo siguiente a una reportera que le consulta sobre su enojo por la desaparición forzada de su madre: “Por supuesto, por supuesto que estoy enojado. Y no sólo que estoy enojado, digo, creo que todos deberíamos estar enojados, esta es la cuestión. No es un enojo personal por algo que *me* hicieron” (minuto 7, énfasis en el entrevistado).

Iniciamos este trabajo con ambas citas porque, más allá de que las dos películas fueron realizadas por hijos de desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina,¹ haciendo mención al nombre del familiar en su título (en uno con referencia explícita a uno de los nombres de guerra del padre; el otro deudor, en parte, de *mamá Marta*), desde los primeros minutos los focos de interés se intuyen diferentes. En el caso de *Papá Iván* el núcleo aparenta ser la búsqueda personal de la directora para conocer más sobre la vida de su padre, sobre el porqué de sus decisiones y en ese camino descubrirse a sí misma, a la vez que (re)descubrir a su progenitor. Por el contrario, la exhaustiva investigación detectivesca que Prividera lleva adelante sobre el destino de su madre parece centrarse más en un cuestionamiento crítico del accionar colectivo de la época –y sobre lo realizado posteriormente en relación con ese período, tanto por la sociedad civil como por la justicia– que en lo efectivamente obrado por ella misma durante esos años.

Ahora bien, hay una diferencia fundamental entre ambas historias que, a nuestro entender, explicaría parcialmente esta divergencia de enfoque: María Inés Roqué² es hija del recordado Juan Julio Roqué, dirigente de la Conducción Nacional de Montoneros, muerto tras un largo enfrentamiento con los militares, siendo su resistencia destacada como memorable. Prividera, en cambio, es hijo de una *ignota* desaparecida, bióloga del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) y secuestrada ni bien comenzó la dictadura, nadie sabe todavía muy bien por qué. Los relatos entonces se vuelven muy disímiles, como si desandaran trayectos inversos: en *Papá Iván* se busca desacralizar a un héroe, a un ser glorificado para volverlo más humano, más *padre*; mientras que en *M* es tal el desconocimiento sobre las actividades políticas de Marta Sierra que más bien se ensaya la construcción de una identidad que, junto con el cuerpo, ha desaparecido también. Y será en esa dificultosa tarea que brotara el encono o la indignación.

De esta manera, y este será nuestro eje de análisis, en esa búsqueda tan compleja –reflejada en lo extenso del filme– Prividera toma una actitud tan intransigente con el

¹ Esto no es exactamente correcto ya que el padre de María Inés Roqué no está desaparecido, sino que murió en un enfrentamiento con las fuerzas represivas el 29 de mayo de 1977. En un instante se volverá sobre esta diferencia no menor.

² Se indicará siempre nombre y apellido de la directora porque, tal como advierte Ana Amado en su análisis del documental, hablar solamente de “Roqué” podría confundirla con su padre y llamarla directamente “María Inés” reproduciría el familiarismo con el que se acostumbra aludir a las autoras mujeres (*cf.* Amado, 2009: 177).

pasado y con los propios testimoniados que termina generando el efecto contrario al deseado: en lugar de abrir la discusión, cierra el diálogo. Se muestra víctima de un anacronismo tal que obtura el debate. En contraste, consideramos que será la película de María Inés Roqué, con pretensiones más intimistas, aquella que logre habilitar una multiplicidad de preguntas sobre aquel acontecimiento límite,³ sin caer en una actitud de cuasi incriminación policíaca sobre sus protagonistas.

En busca de clarificar la argumentación, en primer lugar ahondaremos en el análisis de la ópera prima de Nicolás Prividera y luego de la película argentino-mexicana de María Inés Roqué. La propuesta en su totalidad pretenderá ser comparativa, poniendo sobre el final especial hincapié en el rol de cada uno de los filmes como *soprote de memoria*. En el contexto de esta presentación se considera no necesario hacer una introducción histórico-política y memorial del momento en que ambos documentales vieron la luz en la Argentina (marco de auge memorialístico y apertura tanto de nuevas narrativas como de sus dispositivos)⁴ y de la importancia de la aparición de los hijos de desaparecidos como actor clave de la esfera pública, sobre todo a partir de la creación a mediados de los noventa de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

II. ¿Qué fue de (M)amá?

La ópera prima del cineasta argentino Prividera comienza con la siguiente secuencia: un plano fijo de un río observado desde el otro lado de una cerca de alambre, luego ese mismo río ya más de cerca con sonido ambiente incluido, hasta que la imagen se va transformando en el típico fondo blanco y negro de un televisor descompuesto, con un coro de voces sin cuerpo alguno. Esas voces entremezcladas acompañan un recorrido de la cámara por distintas habitaciones de una casa hasta llegar a una foto enmarcada, que se presume del director con su madre, Marta Sierra. Este minuto inicial podría resumir el propósito del documental: partir de uno de los símbolos de la desaparición, de una de las tumbas que los familiares adoptaron al no tener una sobre la cual llorar, hasta lograr edificar –a través de relatos de testigos que la conocieron– una historia. Ir de los desaparecidos anónimos hasta *su* desaparecida. Y finalmente alcanzarla, al menos en una foto. O, como acontece al terminar el filme, *darle un nombre* en una placa conmemorativa en su antiguo lugar de trabajo.

Prividera utiliza el género documentalista para intentar reconstruir los últimos años de su madre y su destino final. Para ello recorre oficinas públicas, organizaciones no gubernamentales, el INTA adonde trabajaba al ser secuestrada, casas de familiares y amigos, en busca de información que le permita trazar un mapa de lo sucedido. Pero a lo largo de las más de dos horas de duración parece encontrar más dudas que certezas. Su madre pasa en un instante de ser un importante cuadro montonero a ser detenida casi por equivocación: en un contrapunto entre el testimonio de una tía del director y una amiga de Marta, la primera señala que luego del secuestro le habían dicho que ella era “la cabeza de zona Oeste”, mientras la segunda afirma creer que lamentablemente fue “un perejil” (minuto 34).

³ La adjetivación límite para este cuento pasado argentino es deudora de calificar como *suceso límite* a aquellos acontecimientos de violencia masiva, sistemática y estatal del siglo XX, con el exterminio nazi como paradigmático, que han llevado a una discusión teórica sobre su representación, poniendo en jaque las categorías tradicionales de comprensión y conceptualización (cfr. Friedlander, 2007: 23).

⁴ *Papá Iván* fue una coproducción entre México y Argentina finalizada en el 2000, pero estrenada en nuestro país recién en el 2004, mientras que *M* lo hizo en el 2007.

En ese marco confuso, frente a la carencia de datos precisos, el director-hijo necesita darle una identidad a su protagonista-madre, una identidad que también desapareció. En verdad, a diferencia de lo que evidencia María Inés Roqué, Prividera siente una deuda hacia cada víctima del terrorismo de estado por recuperar su historia personal. Al final del documental, cuando pronuncia un discurso en la inauguración de una placa recordatoria con los nombres de los desaparecidos del INTA, afirma: “Saber sus nombres para saber quiénes eran. Porque recordarlos simplemente como desaparecidos es asumir esa nebulosa en que los dejó, en que nos dejó, la dictadura” (minuto 133).

Ahora bien, la problemática se origina por la forma en que el director asume el rol de detective a lo largo del filme. Con su piloto a cuestas y sus incisivas preguntas visita primero algunas oficinas públicas para luego adentrarse en las entrevistas con los testigos y amigos.⁵ La investigación nunca deja de girar alrededor de la búsqueda de su madre, pero desde el comienzo hay una postura fuertemente crítica, primero sobre lo fragmentario de la información vinculada con ese período y luego sobre lo realizado – antes y ahora– por quienes vivenciaron aquellos años de plomo. Es así que lo positivo de esta perspectiva, fracturando los lugares comunes y exponiendo al testigo a abandonar la respuesta *de cassette*, se diluye frente a la manera de llevarla adelante; tomemos el eje testimonial para dar cuenta de esto.

Como en la mayoría de los documentales las entrevistas ocupan un lugar fundamental. En el caso de *M Prividera*, a diferencia de otras películas de este género, aparece en el centro de la escena como interlocutor, con voz y cuerpo presente. Él es el personaje principal de su película, *fictionalizando* su búsqueda y jugando con el rol del detective privado que rastrea pistas para poder armar el rompecabezas del crimen.⁶ Los testimonios podrían dividirse en dos grupos: aquellos correspondientes a empleados de organismos a los que Prividera recurre solicitando información de carácter más bien oficial y aquellos de quienes conocieron en forma directa a su madre. Frente a ambas situaciones, pero por razones distintas, el director se muestra con la misma actitud de encono, interfiriendo en el posible fluir del diálogo. Esta postura se confirma en dos conversaciones que mantiene con su hermano Guido, en las cuales condena enérgicamente, entre otras cosas, la falta de autocrítica sobre los años setenta y la no predisposición para dar testimonio.

Ante los primeros entrevistados el reproche es netamente *administrativo*: cómo puede ser que los datos se encuentren tan dispersos, que todavía no se sepa qué pasó exactamente con cada desaparecido. El inicio de la película, titulado “El fin de los principios”, se enfoca en este aspecto y constantemente los empleados, mayormente de oficinas públicas, quedan expuestos en su dificultad para responder ciertas preguntas. El primer enojo entonces no se vincula con el pasado, sino con el después, sobre todo con lo que el propio Estado hizo para reconstruir lo acontecido. El problema es que Prividera parece descargar en los empleados su irritación con las instituciones, intensificando la idea del empleado público como un burócrata inoperante.

En el caso de los testigos vinculados con su madre el reproche se transforma en uno fuertemente moral. Mucho se ha debatido sobre la dificultad de entrevistar a quienes vivieron experiencias traumáticas como la concentracionaria; no será esta la

⁵ Un antecedente de este estilo detectivesco está presente en uno de los primeros documentales argentinos estrenados sobre el período dictatorial: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), del cineasta argentino Carlos Echeverría, cuyo personaje principal, el joven periodista Esteban Buch, también lleva adelante una investigación con un sobretodo característico, rastreando información sobre el único desaparecido de la ciudad de Bariloche, Juan Marcos Herman, en el año 1977.

⁶ Aquí se inserta la lógica del panel de corcho en el que el director, cual filme policial, coloca en el centro una foto de la víctima y a partir de ahí *ata cabos* entre los diversos avances de su pesquisa.

situación a la que se enfrenta el director, sino más bien a aquella concerniente a la responsabilidad civil durante la última dictadura cívico-militar, temática que con el paso del tiempo ha empezado a adquirir espacio y relevancia dentro del debate, en conjunto con la apertura de juicios a ministros o empresarios que tuvieron un rol decisivo durante ese período. Tal vez las entrevistas a familiares, ex compañeros de trabajo, amigos o personas cercanas a su madre al momento del secuestro, no carguen con el peso de lo traumático en primera persona, pero sí con otras complejidades que consideramos que Prividera no tiene presentes o no termina de resolver adecuadamente, haciendo mermar incluso el éxito de su propia búsqueda.

Como personas adultas que eran en los años setenta Prividera quiere que se hagan responsables. Pero es en el modo de plantear esta exigencia en donde se extralimita: “Desentenderse...pero no hay excusa posible: ‘es mi vida privada o no tengo ganas de hablar’ [...] Tenían uso de razón entonces y lo tienen mucho más ahora y en todo caso tienen que hacerse cargo de su historia” Y ante la respuesta de su hermano de que puede pedirles igualmente su testimonio, insiste: “Pero no es una cuestión de pedido tampoco, me parece que debería partir de ellos, directamente. Y en cuanto se enteran que alguien está buscando, tendrían que aportarlo de entrada porque sino ya...digo, no le creo demasiado nada a nadie” (minutos 40-42). Parece que Prividera hiciera un desplazamiento rápido de la responsabilidad a la complicidad, buscando culpables más que testigos comprometidos.

Y allí sus entrevistas pasan de ser charlas, con un posible ida y vuelta sugerente, a cuasi interrogatorios. El director se muestra impaciente, inclusive molesto, con aquellos entrevistados que no pueden dar respuestas certeras a sus preguntas y abiertamente reprueba sus olvidos o la elección del silencio. Sin embargo, pierde de vista que, no sólo hubo en Argentina otros contextos sociopolíticos no tan afines al trabajo de memoria como para ser tan tajantes en este último punto, sino también que no debería, en su papel de entrevistador, forzar al testimoniante a expresar algo que el propio entrevistado no quiere o no puede. En otras palabras, se valora el ímpetu de instar a los testigos a romper con posibles respuestas *prearmadas*, pero en ese camino se olvida de las dificultades del que está enfrente.

Elizabeth Jelin, cuando trabaja el vínculo entre trauma, testimonio y verdad, hace especial énfasis en el aspecto dialógico, remarcando la importancia de quien escucha: “Los modos en que el testimonio es solicitado y producido no son ajenos al resultado que se obtiene” (Jelin, 2002: 85). En esta línea reside la crítica al modo en que Prividera encara el momento de la entrevista, hace las preguntas, (*des*)cuida al entrevistado. Es cierto que Jelin sugiere además la “alteridad” de diálogo como más propicia que la identificación (*ibídem*: 86) y allí se podría pensar que el director de *M* cuadra perfecto: interroga desde fuera de la comunidad, desde otra generación. Sin embargo, su “alteridad” no tiene la capacidad de compasión y empatía –también indispensable para esta autora– e incluso cae en un anacronismo tal que roza lo arrogante, excediendo el anacronismo inevitable desde el que siempre se aborda el pasado.

III. Desencantando a *Papá*

María Inés Roqué le dedica el documental a Juan Julio Roqué: por un lado su *Papá*, aquel que la crió desde su nacimiento en 1966 hasta el paso a la clandestinidad y separación de su madre en 1971; por el otro *Iván*, uno de los nombres de guerra de este importante dirigente montonero, también conocido como *Lino*, *Martín* o *Mateo*. Desde esta combinación en el título se evidencia una de las cuestiones más tematizadas por los hijos de desaparecidos: el reclamo por la supuesta *elección* de la lucha política y armada

por sobre la familia. Pero más allá de que la directora, mientras entrevista a uno de los testigos, sostenga que el pase a la clandestinidad de su padre significó para ella la imposibilidad de conciliar la vida familiar con la política (minuto 20), el propio nombre del documental parece adelantar otro espíritu menos dicotómico: su padre es *Papá* y es *Iván*, es ambos. Siempre lo ha sido.

El filme, a partir de una pluralidad de voces al igual que *M*, pero desde una perspectiva más intimista, repone pares históricamente contruidos como opuestos (otro muy importante será el de la política o la violencia) con el objeto de repensarlos. Y al final ni todo es tan negro ni todo es tan blanco. Ni papá fue un héroe ni mamá una burguesa. Hay fisuras, matices, zonas grises,⁷ aquellas que Prividera pierde de vista en su propia indagación. Y es por ello que el documental no plantea un homenaje a un líder-padre muerto de forma heroica.⁸ Desde el comienzo María Inés Roqué sintetiza en una frase su sensación como hija: “Yo una vez dije que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto” (minuto 01). Y en ese camino busca desandar al héroe muerto para encontrar también un padre.

Con ese propósito entrevista a su madre, a amigos de su padre, incluso a un supuesto colaborador de los militares con participación en el operativo en el cual lo mataron. A todos les pregunta todo; a todos los deja hablar. Y en ese dejar decir quedan interrogantes dando vueltas, debates a ser continuados, en lugar de diálogos clausurantes o directamente no-diálogos. Pero esta apertura no parece poner nerviosa a la directora, sino que más bien la hace aceptar que el pasado siempre estará al acecho: “No tengo una tumba, no existe cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es. Que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto. Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días. Y parece que no puedo” (minutos 48-49).

Papá Iván sigue los lineamientos clásicos del género: una voz *en off* que guía el relato (a partir de una carta que Juan Julio Roqué les dejó a sus dos primeros hijos, María Inés e Iván), distintos testimonios hilvanados que van reconstruyendo su historia, leyendas impresas que presentan cada entrevistado, y fotos o imágenes de archivo que acompañan aquello narrado. Ahora bien, todo salpicado por un marcado halo intimista que agrieta la *rigidez* característica del documental: la voz *en off* es de la directora en tanto hija –con momentos de emoción y tono entrecortado–, las leyendas indican el vínculo personal con cada testigo,⁹ y la madre como testimoniante adquiere un protagonismo que remite a lo familiar y afectivo.

María Inés Roqué, a diferencia de Prividera, no necesita recabar información, por el contrario su padre ya tiene una identidad demasiado definida, que a su vez determina la suya: ella es la hija de un héroe. No está por lo tanto motivada por cuestiones colectivas, sino por la necesidad de desacralizar esta figura heroica. Pero al intentar deconstruir esa imagen ritualizada, la directora termina problematizando, quizás incluso sin quererlo, muchas de las temáticas dictatoriales que han empezado a debatirse más fervorosamente en los últimos diez años en la Argentina.

Para ejemplificar esta última idea nos haremos eco de dos testimonios muy significativos dentro del documental: el de su madre y primera esposa de su padre,

⁷ La expresión *zona gris* es deudora de Primo Levi, quien la introduce en su libro *Los hundidos y los salvados* (cfr. Levi, 2002: 42-113).

⁸ Ana Amado subraya en su indagación que varias interpretaciones lo calificaron de esta manera (Amado, 2009: 177).

⁹ Como “Azucena Rodríguez, mi mamá” (minuto 2) o “Aníbal Roqué, hermano mayor de mi papá” (minuto 6).

Azucena Rodríguez, y el de Miguel Ángel Lauletta, militante de Montoneros, secuestrado en la ESMA, y señalado como colaborador de los represores participante del operativo en que mataron a Roqué.¹⁰ En general –a diferencia de *M*– la puesta en escena de los testigos no es demasiado innovadora, sin desdoblamiento de imagen y voz, con planos directos sobre el entrevistado y fondos indicadores de un ámbito cómodo para el testimoniante. Durante las entrevistas se percibe la presencia de María Inés Roqué, pero su cuerpo nunca aparece y sólo algunas veces se escuchan sus preguntas.

Su estrategia dialógica es muy distinta a la de Prividera, pero no por ello menos incisiva o crítica. La directora-hija pregunta y repregunta, interpela a los testigos en su quehacer en los setenta, pero no los *interroga* (jugando aquí con la idea de interrogatorio policial e inquisitorio presente en *M*): “María Inés Roqué logra construir un ejercicio de acercamiento comprensivo a las expectativas de entonces y una distancia cuestionadora de las formas por las cuales esas expectativas querían ser realizadas” (Oberti y Pittaluga, 2006: 118). Vaivén que recuerda lo propuesto por Jelin sobre la necesidad de combinar la “alteridad” con lo empático y compasivo en un proceso relacional dialógico clave como es el testimonio. Y más frente a situaciones límite.

El relato de Azucena Rodríguez recorre *Papá Iván* de principio a fin, pero sobre todo adquiere un papel fundamental en la primera mitad, cuando narra su historia con Roqué. El testimonio va alcanzando cada vez más emotividad al acercarse el momento del pase a la clandestinidad, separación y nueva pareja de él. Sin embargo, lo interesante es que la figura materna, la cual podría quedar encuadrada dentro del rol femenino de quien no quiere tomar las armas y se queda al cuidado de los hijos esperando al valiente guerrillero, hace uso de la palabra para fijar su posición política: “Y yo recuerdo que le dije [a su marido]: ‘yo no voy a pasar a la clandestinidad por ser tu mujer’. Porque no se pasa a la clandestinidad por ser la mujer de alguien” (minuto 22). Porque no debe olvidarse que ella no sólo está contando su historia de amor con Roqué, sino también su historia de militancia juntos y el porqué de elegir caminos divergentes.

Y entonces asoma el dilema de política y/o violencia, el cual atravesó enérgicamente las discusiones de las décadas sesenta y setenta en Argentina. En el documental se entrecruzan justificaciones para ambas posturas: el padre desde su carta escrita para sus hijos en 1972 y su madre desde su propio testimonio. Es así que dos de las formas en que la política se entendía en aquellos años, y su vínculo con la vida cotidiana y familiar, quedan plasmadas para la prosecución del debate, incluso dejando al descubierto, en cada argumentación, que las elecciones nada tenían que ver con cuestiones naturalizadas de género (como la supuesta fuerza heroica masculina en contraposición con la debilidad femenina o el posicionamiento del hombre en la esfera pública y el de la mujer en la privada), sino con diferencias en el modo de concebir la política y la lucha armada.

Ya en la segunda mitad del filme el foco está puesto en reconstruir la muerte de su padre. Será Lauletta quien tenga la última palabra en esta reconstrucción, luego de la aparición de personajes de renombre como Roberto Perdía (miembro de la Conducción Nacional de Montoneros) y Miguel Bonasso (militante montonero y más tarde escritor y diputado nacional), quien no sólo tiene expresiones grandilocuentes sobre Roqué, sino que además califica a Lauletta como “miserable” y “canalla” (minutos 41-42). Ana Amado repara en esta situación, remarcando cómo esta elección de la directora desarticula la integridad como fundamento de la *verdad* testimonial de su investigación,

¹⁰ Cuando Lauletta aparece por primera vez en el filme se puede leer: “Miguel Ángel Lauletta, militante de FAR y Montoneros”, para luego agregarse: “Acusado de colaborar con los militares, mientras estuvo secuestrado en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)” (minutos 32-33).

sumado a hacer visibles las fisuras del *yo* testimonial de los militantes, en tanto silencios, énfasis, olvidos (*cf.* Amado, 2009: 182). Y esto repercute a nivel del documental mismo porque resquebraja las *reglas* del género al colocar a un supuesto traidor, cuya credibilidad está en duda, como último testigo de un coro de voces. Oberti y Pittaluga hablarán de distorsión del soporte porque “su film toma la forma del documental pero no construye certezas sino interrogantes” (Oberti y Pittaluga, 2006: 117). El tándem dicotómico de héroe-traidor es, de esta manera, también puesto en cuestión.

Y tal vez aquí esté la riqueza de *Papá Iván*: dejar en evidencia que la reconstrucción de hechos pasados nunca es lineal y menos completa, sino fragmentaria, dinámica, con lagunas, olvidos, retazos. Aquella verdad absoluta que Privera parece rastrear, incluso demandar, nunca podrá ser alcanzada. Existen discursos –o podríamos decir memorias– en conflicto que circulan en la esfera pública y que en diferentes contextos (memoriales e histórico-políticos) tendrán más o menos legitimidad, más o menos visibilidad. Y se disputaran el sentido de ese pretérito, poniendo en juego compromisos éticos, políticos y estéticos del presente.

IV. Consideración final

Para concluir nos gustaría hacer una última comparación entre ambos documentales que juzgamos puede servir para resumir aquello que se pretendió desarrollar a lo largo de estas páginas. Tal como fuera señalado en el apartado segundo, en su filme Privera asume el rol de una especie de detective privado en busca de pistas que lo acerquen a reconstruir la historia de su madre. La película es una investigación llevada adelante con los recursos que encuentra a mano: organismos de derechos humanos, organizaciones no gubernamentales, instituciones estatales, testimonios de amigos y ex compañeros de trabajo, recortes de diarios, fotos y videos caseros. Pero mientras pasan los minutos se percibe que esa exploración no admite fallas; en otras palabras, no concede espacio alguno para posibles lagunas, silencios, olvidos o zonas grises. Y en punto es entendible porque una pesquisa policial o detectivesca tiene que alcanzar una única verdad de lo ocurrido, descubriendo al culpable y sellando una versión coherente y cerrada de los hechos. La pregunta entonces es si es deseable que esa sea la finalidad de un *soporte de memoria* como inevitablemente es *M*.

Papá Iván, por el contrario, toma la forma de una especie de *road movie*, un viaje hacia el pasado que por momentos se hace por una ruta en automóvil, por otros en tren o más tarde en colectivo. Todo el itinerario, salvo en la ida hacia la casa de Haedo, Buenos Aires, adonde mataron al padre (y luego su regreso), parece incierto, indefinido; justamente María Inés Roqué quiere salir de aquella heroicidad de su padre determinada de antemano y desencantarlo, sin conocer el resultado último de esa búsqueda. E incluso reconociendo durante el trayecto que el cierre no llegará jamás. La recurrente imagen en blanco y negro de copas de árboles, con una cámara simulando un movimiento ascendente o descendente, no sabiéndose muy bien hacia qué lugar se va o de qué lugar se viene, no habiendo un origen preciso y menos un final, surge como una buena sinopsis icónica. La postura no es de homenaje o de reverencia, sino de indagación y cuestionamiento al igual que la de Privera, pero la diferencia es que esta producción cultural en tanto *soporte de memoria* no busca certezas absolutas, sino hurgar en las historias en conflicto del pasado a fin de entender la(s) memoria(s) en disputa que recorren el presente, para dejar así abierto el debate.

De esta manera, en tanto dispositivos que indagan lo que pasó tiempo atrás desde una segunda generación, aquella de los hijos, *M* parece pasar por alto la

fragmentariedad inevitable de esa vuelta al pasado, las dificultades que conlleva el testimoniar sobre situaciones límite, dejándose llevar por un anacronismo que de inevitable se transmuta en presuntuoso. Su pesquisa no busca responsables, sino culpables. El asunto ya fue juzgado.¹¹ En este sentido clausura el pasado, o mejor dicho, la discusión sobre ese pasado, mientras que en *Papá Iván* el viaje no tiene destino fijo. Se deja llevar con rumbo desconocido por un proceso dialógico que, en la misma práctica, construye nuevas verdades. O nuevas contradicciones. Pero tanto unas como otras no son definitivas, sino que serán cuestionadas en este constante terreno en disputa que es la memoria.

Referencia bibliográfica

- Amado, Ana 2009 *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Colihue)
- Friedlander, Saul (comp.) 2007 *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la "solución final"* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes)
- Jelin, Elizabeth 2002 "Trauma, testimonio y `verdad'", en Jelin, E. *Los trabajos de la memoria* (Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores)
- Primo, Levi 2002 *Los hundidos y los salvados* (Barcelona: El Aleph Editores)
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto 2006 "Cine-memoria", en Oberti, A. y Pittaluga, R. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia* (Buenos Aires: El cielo por asalto)

Fuentes audiovisuales

- Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría (1987)
- M*, de Nicolás Prividera (2007)
- Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000 México-2004 Argentina)

¹¹ Con esto no se pretende minimizar la problemática de la responsabilidad civil, sino por el contrario, intentar poder pensarla de otra manera. Al fin y al cabo, el cierre del documental puede percibirse, paradójicamente, como conciliador, alcanzando el objetivo simbólico de *darle un nombre* a su madre a partir de colocar una nueva placa en el INTA con los nombres de todos los desaparecidos de esa entidad estatal.