

Impresiones sobre lo íntimo “irrepresentable”

en *Papá Iván* de María Inés Roqué

Yamil Wolluschek¹

Resumen

En las últimas décadas algunos films – ensayos realizados por hijos de víctimas directas del terrorismo de Estado y por lo tanto también ellos víctimas pero sin recuerdos personales, intentaron una recuperación del pasado evitando caer en los lugares comunes de “los grandes relatos”.

Dos de ellos privilegiaron la “escucha” como “búsqueda”: *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué y, con una impronta más performática, *M* (2007) de Nicolás Prividera, (GAMERRO: 2015; 499 y 503). En paralelo, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, la “no escucha”; además de arriesgar una intervención frívolo - crítica (AGUILAR: 2010;181).

¹UNA – UMSA. - yamilwoll@gmail.com

Impresiones sobre lo íntimo “irrepresentable”

en *Papá Iván* de María Inés Roqué

En los últimos años algunos films – ensayos realizados por hijos de víctimas directas del terrorismo de Estado y por lo tanto también ellos víctimas pero sin recuerdos personales, intentaron una recuperación del pasado evitando caer en los lugares comunes de “los grandes relatos”.

Dos de ellos privilegiaron la “escucha” como “búsqueda”: *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué y, con una impronta más performática, *M* (2007) de Nicolás Prividera, (GAMERRO: 2015; 499 y 503). En paralelo, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, la “no escucha”; además de arriesgar una intervención frívolo - crítica (AGUILAR: 2010; 181).

Dos experiencias “irrepresentables” dominaron los setenta: matar o morir en nombre de un Pueblo idealizado como revolucionario o futuro, y la *barbarie* absoluta (*los espantos*) de la dictadura con sus campos de concentración; presencias ambas marcadas por la clandestinidad (SCHWARZBÖCK: 2015; 22 Y 23).

Cuatro cartas dibujan las consonantes y vocales de p-a-p-á en *Papá Iván*: la carta del 26 de agosto de 1972 como despedida para ser leída por sus hijos en un futuro; otra con una casa, árboles y un sol con nubes acompañando al “Querido papá (...) te extraño mucho (...) María Inés Roqué” en cursiva de nena; una tercera, respuesta a esa frágil hija, donde vemos una perrita y un gatito con flores como dijés; la cuarta secuestrada en un cajón por Azucena Rodríguez (“mi” mamá) ante la ausencia definitiva del destinatario.

“Hice la película para entender”

En *Papá Iván* gran cantidad de tomas son hacia afueras: desde ventanales, parabrisas o ventanillas de trenes y colectivos; en movimiento. Efectivamente se insiste con la “búsqueda” de algo. Y en tanto que “escucha” solamente se filma el cuerpo de

los entrevistados. Mientras quien busca aparece de manera efímera, metonímica: María Inés despedazada, de espaldas, a contraluz o casi fuera de campo.

Partiendo de lo anterior me pregunto: en su “búsqueda” no lineal, personal, ¿qué recorta (edita) como lo íntimo “irrepresentable” María Inés Roqué?, ¿cómo re-presenta la pesadilla de los setenta en *Papá Iván* y su persistencia como trauma identitario?

“Decirles a todos lo que me pasa con esto”

Lejos de ser una interpelación al Estado o a la cúpula de las formaciones especiales, la subjetividad de esta película en tanto que ensayo sobre un agujero privado abierto al público, problematiza otro tipo de responsabilidad: la de unos ojos – cuerpo. La necesidad de un intercambio de miradas: diálogo familiar imposible entre un “yo” autobiográfico (primera persona: hija / entrevistadora – narradora - directora – autora radicada en México) y un papá (Juan Julio Roqué / “Iván – Lino”: Oficial Superior de Montoneros, muerto durante un operativo represivo), cuya subjetividad modelo (“Clark Gable” antes de optar por las armas, y después “Súper” héroe con buen humor: “esta es la última Revolución que hago”) depende en el presente de fragmentos entretajidos de memorias de ex compañeros, filmados a mediados de los noventa, para hacerse escuchar². Siendo la película, en palabras de la huérfanita heroica, el intento frustrado de una “tumba” (búsqueda de respuesta: normalización de “lo irrepresentable”) que se oponga al monumento; en el contexto de la “no verdad” de nuestras democracias de derecha (SCHWARZBÖCK: 2015; 22).

Como el duelo no se resuelve y el pasado no pasa (JELIN: 2002; 10 y 15); el trauma (“nudo”) continuará.

² En 1996, al cumplirse veinte años del último golpe de Estado, también se estrenó el documental *Cazadores de utopías* de David Blaustein (posteriormente productor de *Papá Iván*), donde los testimonios allí sí buscaban construir el “gran relato” sobre Montoneros.

“Muy mío con mi familia”

Ya desde los primeros minutos, la apropiación en presente que María Inés hace de la carta que su padre les había dejado a ella (con diez años) y a su hermano menor Iván, a pocos días de los fusilamientos de Trelew, permite la emergencia de una paradoja: el deseo realizado de tener hijos y su posterior “abandono” al pasar a la clandestinidad, y *nunca más* verlos. Una lectura literal pero al mismo tiempo una lectura como desvío generacional y sanguíneo, que al descartar toda justificación colectiva, desmitifica la subjetividad guerrillera de “mi” papá en contraste con la opción materna por la no (contra)violencia (AMADO: 2009). Carta (carbónico sobreviviente, resguardada por una secretaria) que María Inés recién pudo conocer en 1983, teniendo dieciséis años, casi la misma edad que las enamoradas ex estudiantes de su padre. Herencia que al 2004 sigue dejando marcas.

Simultáneamente vemos como Roqué le aprieta la cara a su hijo Iván, en la copia blanco y negro está jugando y al mismo tiempo asfixiándolo. Enseguida la cámara en movimiento acerca otras fotos desparramadas sobre un escritorio: escenas felices, con un padre todavía presente, sonriente. Cerca del final la paradoja verbalizada de la despedida también se evidenciará 100% imagen visual: el mismo Roqué cuerpo a tierra con una ametralladora y la misma sonrisa que ya nos es familiar. Y en el medio, de manera alternada, documentos contextualizando: imágenes de archivo del golpe del 66, Cordobazo y demases.

Hay otras fotos sembradas de infancia y ambigüedad: una serie muestra a los chicos acariciando unos cachorros, todos abandonados a la feliz vida animal. Y al final algunas devienen río.

“Es como crecer a ciegas”

Deriva de emociones y pensamientos: ríos, cielos y horizontes metafísicos a color, son segundos. Sin embargo primero, el piano monótono de Pablo Flores Herrera insiste a la par de un ruido blanco y negro: barrido de árboles como una textura casi abstracta, símil corto experimental. Las armas de la vanguardia chocando con la vanguardia armada: paisaje interior de una María Inés quebrada. Por momentos también

se quiebra su voz: “Es como crecer a ciegas (...) decirles a otros lo que me pasa con esto (...) muy mío con mi papá (...) y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles (...) hice la película para entender”.

Quien parece que nunca se quiebra es Roqué: “Libres o muertos, jamás esclavos. Papá Iván” es el cierre que elige el 26 de agosto de 1972. La carta, en los párrafos que elige leer(nos) María Inés, excede la despedida de asados no compartidos; es una denuncia de la violencia del modo de producción capitalista y de las instituciones educativas como reproductoras de sujetos – sujetados (“marionetas”), sea en dictaduras o en la “no verdad” de nuestras democracias de derecha.

“Ya no quiero saber más detalles”

Durante la entrevista a Azucena, el vaso de agua sobre la mesa permanece siempre lleno. Nosotros lo vemos. Para ella, su “inolvidable” coincide con “lo irrepresentable” de María Inés: la clandestinidad (la partida una ¿noche? de 1971 y el Tucumán de “tu” padre). Así conforman un nosotros por la misma necesidad de ojos – cuerpo, y también manos. Al mismo tiempo se naturalizan identidades de género: frente al abandono, la responsabilidad de la crianza es de la mujer. Al quedarse en Córdoba, la opción por los hijos y la opción por la no (contra)violencia se funden en el testimonio materno como una misma cosa.

A continuación nos enteramos de otro “irrepresentable”, ahora estrictamente personal, de ex: la nueva compañera de Roqué (Gabriela Yofré, su opuesto: mujer que eligió la vía armada / desaparecida). Entonces también nos enteramos de la existencia de Martín, el hijo de ambos. Hay fotos.

Cuando la cámara vuelve a mostrar a Azucena abre el plano, el vaso está vacío. No vimos cuando, pero necesitó tanta, toda esa agua. En otros momentos se cierra para registrar sus lágrimas.

La naturalización de géneros también cristaliza al padre. Frente a la sensibilidad de Azucena, Pancho Rivas privilegia el autocontrol de Roqué como envidiable, pura racionalidad política y pragmatismo en la acción, que hacía sencillo lo difícil, coherente.

Pero es con el testimonio de Miguel Bonasso que dichas conductas encarnan la masculinidad. Por eso el fundador de *Noticias* se irrita tanto ante la feminización como “esta Monta hija de puta” que supuestamente habría hecho Miguel Ángel (Caín) Lauletta festejando la caída de Roqué en la casa de Haedo, degradando el *morir como un hombre* en impotencia. Siguiendo con su reconstrucción de los hechos, el periodista incluso trae a escena la figura de un torturador (“El Puma” Jorge Perrén), quien se habría negado a brindar con el argumento del debido respeto a la muerte de un enemigo combatiendo.

Sin embargo la realidad tiene más claroscuros. Con sus canas a cuestras, El oráculo de Delfos (María Saleme Burnichon: pedagoga, alfabetizadora y ex militante de DD.HH) no oculta los hachazos que Roqué descargaba sobre la corteza de un árbol en momentos de crisis. Heridas al sentirse herido. El autocontrol desbordado cuando mataban a un compañero.

Porque a veces Roqué se quebraba, emocionalmente.

“Y ya no puedo más”

Posiblemente también Elvio Vasallo (“El Tío”: responsable de seguridad de la casa de Haedo) tras el casual accidente con su auto, se haya quebrado. Hace muecas de incomodidad cuando la cámara se cierra sobre su rostro. Pero entre quebrarse y celebrar hay un abismo del cual Miguel Ángel Lauletta se hace el desentendido: “¿Qué me estás diciendo?” repregunta. Y agrega: “Absurdo”³.

Sin embargo a pesar de estas tensiones, a María Inés no la atormentan las sospechas de traiciones, mucho menos la feminización de su padre, sino dos formas de “irrepresentables” del mismo cuerpo ausente: dentro de su cabeza el inicial paso a la clandestinidad deja lugar a un rumor que explota por la visión de su padre decidiendo

³ En su crónica *Recuerdo de la muerte* (1984), Miguel Bonasso ya tempranamente cuidaba algunos matices al escrachar a los “traidores”: “Miguel Ángel Lauletta, a quien el pueblo de las profundidades había bautizado *Caín*. Petizón, panzoncito, puro bigote, el Caín proseguía en la ESMA el trabajo que había llegado a dominar en la Orga: era un genio para falsificar documentos”, mientras que “El Tío había entregado a Lino, pero a diferencia de Caín no solía recalcar en el verso antimontonero. Nadie le creía, por supuesto” (BONASSO: 1984; 275 y 276).

afirmativamente una muerte - vida digna, granada en mano, y evitando al mismo tiempo que caiga material comprometedor. Mientras que el olvido ha bloqueado por años toda huella de haber presenciado como a su madre le ponían un arma en la sien, antes del exilio.

Quien parece no querer hacer memoria y simula haber olvidado es Pardo. Si para María Inés todos la miran como la hija de un héroe, él no. “El Flaco” intenta protegerla de la noche, de las pesadillas; la sigue viendo como la niña con la que jugaba cuando se aburría en las reuniones de militancia. Sólo que María Inés ya creció e insiste con su “búsqueda”: “Siempre me va a quedar la pregunta, de si se cuestionó en algún momento”.

Es su trauma, compartido. Es su nudo, es su noche.

Bibliografía y material filmico

Papá Iván (2004), dir. María Inés Roqué.

AGUILAR, Gonzalo 2010 (2006) “*Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía*”. En *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

AMADO, Ana 2009 “Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación”. En *La imagen justa. Cine argentino y política (1980 – 2007)*. Buenos Aires: Colihue.

BONASSO, Miguel 1984 “El Sótano”. En *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Bruguera.

GAMERRO, Carlos 2015 “Memoria sin recuerdos”. En *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

JELIN, Elizabeth 2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

PROVITINA, Gustavo 2014 “El cine ensayo”. En *El cine ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La Marca.

SCHWARZBÖCK, Silvia 2015 *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.