



Mecozzi, Joan Gabriel

# ¿Padre vivo, héroe muerto? Representaciones de la familia y la militancia en el filme "Papá Iván"



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

Mecozzi, J. G. y Olivares, B. (2018). *¿Padre vivo, héroe muerto? Representaciones de la familia y la militancia en el filme "Papá Iván". Sociales y virtuales, (5), 103-109. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes*  
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3720>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>



Ilustración de esta página extraída de <https://malditacultura.com/audiovisual/papa-ivan>. Fotografía: M. I. Roqué.

## ¿PADRE VIVO, HÉROE MUERTO? REPRESENTACIONES DE LA FAMILIA Y LA MILITANCIA EN EL FILME *PAPÁ IVÁN*

---



*Por Joan Mecozzi y Belén Olivares*

### Resumen

El interés del cine argentino por la indagación acerca del pasado puede encontrarse desde los primeros filmes producidos en nuestro país. Sin embargo, se advierten diversas formas de aproximarse al pasado y distintas perspectivas adoptadas por los directores de películas históricas. *Papá Iván* (2000) es dirigida por María Inés Roqué, quien en su doble rol de hija y directora intenta reconstruir la historia de militancia de Juan Julio Roqué, miembro fundador de las FAR y luego parte de la Conducción Nacional de Montoneros.

**Palabras clave:** cine, memoria, representaciones

EL INTERÉS DEL CINE ARGENTINO POR LA INDAGACIÓN ACERCA DEL PASADO PUEDE ENCONTRARSE desde los primeros filmes producidos en nuestro país. Sin embargo, se advierten diversas formas de aproximarse al pasado y distintas perspectivas adoptadas por los directores de películas históricas. De acuerdo con Gustavo Aprea (2012), pueden distinguirse dos grandes formas de encarar la relación con el pasado: por un lado, una relacionada con la concepción moderna de la historia<sup>1</sup>, que aparece con el surgimiento de nuestra cinematografía y entra en una compleja y prolongada crisis entre las décadas de 1960 y 1980; y, por otro lado, una nueva forma de representar el pasado, característica de los filmes realizados a partir de la década de los 90. Uno de los

---

<sup>1</sup> El autor hace referencia a la versión "oficial" de la historia vinculada a los orígenes de la nación y la exaltación de los próceres, difundida a través de la iconografía escolar. En los filmes de este período no se cuenta una versión del pasado, sino que la historia misma parece desarrollarse ante la vista de los espectadores de manera objetiva.

factores que incide en esta nueva manera de ver el pasado es un cambio operado en el campo de la historiografía académica, por medio del cual el centro de interés se desplaza de la historia acontecimental tradicional hacia la historia social y cultural. De esta manera, se amplía el horizonte de lo historiable a nuevas aristas que exceden el marco de lo político-institucional.

En lo que respecta al pasado reciente, Luciana Aon (2011) retoma la clasificación del crítico de cine Gustavo Noriega, quien diferencia tres etapas de aproximación del cine a la dictadura, cada una asociada a un actor en particular: primero, la sociedad, en la década de los 80 por intermedio de películas como *La historia oficial* y *La noche de los lápices*; segundo, las víctimas, con películas dirigidas durante la década de los 90 por quienes sufrieron en carne propia la represión; y, por último, una tercera etapa, la de los hijos de las víctimas, cuyas producciones se hacen presentes desde comienzos del siglo XXI. Estos tres momentos de la representación del pasado reciente son el resultado de un proceso de permanente construcción, transformación y disputas acerca de la memoria. El documental que vamos a analizar en este trabajo, *Papá Iván* (Roqué, 2000), puede ser incluido en el tercer momento, ya que su directora, María Inés Roqué, intenta reconstruir la historia de militancia de su padre (Juan Julio Roqué, miembro fundador de las FAR y luego parte de la Conducción Nacional de Montoneros) y la incidencia que esta tuvo en su identidad. Si bien la película fue filmada en la segunda mitad de la década de los 90 y fue estrenada en México (país de residencia de la directora) en el año 2000, su estreno en Argentina tuvo lugar el 29 de julio de 2004. A pesar de que no contamos con referencias explícitas acerca de las razones de la demora de su llegada a nuestro país, creemos que puede tener relación con lo planteado por Emilio Crenzel (2010) y recuperado por Aon (2011) respecto de cómo los contextos de enunciación y recepción moldean los límites y las posibilidades de decir, pensar y representar la violencia política y a los desaparecidos. Consideramos que el contexto en el cual el documental fue estrenado en nuestro país alentaba representaciones del pasado reciente en sintonía con lo expresado por aquel, gracias a las políticas de derechos humanos implementadas desde el año 2003 y la revalorización de la discusión en distintos ámbitos públicos y privados.

Dentro de la tipología de funciones del cine documental retomada por Lior Zylberman<sup>2</sup> (2017), aquella de “expresar” es la que más se ajusta al filme. Los documentales de este tipo no apuntan a dar cuenta de la historia general de un proceso histórico sino de experiencias propias, exponiendo los secretos y formas de elaboración del pasado familiar. Pueden funcionar como herramientas de catarsis y como producciones que exploran y quiebran silencios. Consideramos que *Papá Iván* puede ser incluido en esta categoría porque la motivación principal detrás de la realización del filme es la búsqueda de respuestas en torno al paso a la clandestinidad de Juan Julio Roqué y su priorización de la militancia por sobre la vida familiar. En este sentido, identificamos como protagonistas tanto al padre fallecido como a la hija que se empeña en reconstruir su historia para poder comprenderla, ante la violencia de un Estado represor y terrorista que acabó con la vida del primero.

El documental está narrado de manera cronológicamente lineal, estructurado en torno a una carta que Julio Roqué escribió a sus hijos (María Inés y su hermano Iván)

---

<sup>2</sup> Las otras funciones retóricas poéticas del cine documental para representar el genocidio son: narrar, focalizar, tomar partido y testimoniar.

en 1972 para que les fuera entregada en caso de que él muriera. La propia directora narra la película en off y sus comentarios son intercalados con fragmentos de la carta y entrevistas a distintas personas que compartieron momentos importantes de la vida de su padre, entre quienes se destacan su madre (Ana María Rodríguez) y sus compañeros de militancia.

La escala de planos que predominan son los planos medios y primeros planos, debido a que la mayor parte de la película consiste en entrevistas. Sin embargo, también se utilizan primerísimos primeros planos en los momentos en los que la directora quiere resaltar la emotividad de los testimonios y las expresiones de los entrevistados. Respecto del color, podemos decir que recurre al blanco y negro a la hora de mostrar imágenes de archivo (ya sea en fotografías familiares o registros de eventos de importancia a nivel nacional como, por ejemplo, los sucesos del Cordobazo), pero también en algunas secuencias de viajes realizados por la directora durante la filmación de la película, quizás en un intento por equiparar su trayecto con el realizado por su padre. En relación con las fotografías elegidas, Larralde Armas (2012) destaca que María Inés utiliza imágenes que refuerzan y ratifican el objetivo de entender las motivaciones por las que su padre eligió la militancia frente a la familia. La importancia de las imágenes parece radicar en la idea de mostrar la existencia de una familia feliz, es por esto que las fotografías utilizadas exhiben la vida en familia y no la militancia de Julio Roqué. Estas escenas son acompañadas por música instrumental que potencia el valor de las imágenes sin opacarlas y sin adquirir el protagonismo que tienen los testimonios y la narración de la directora.

La búsqueda de respuestas por parte de María Inés en el pasado de su padre se centra en tres momentos de su vida. En un principio hace hincapié en la relación con su madre y sus inicios en la militancia política, motivada por el contexto de conflictividad política y social de Córdoba en la década de los 60, sobre todo a partir del golpe de Estado de 1966. A continuación, el foco está puesto en el paso a la clandestinidad de Roqué, un verdadero punto de inflexión en su vida y en la relación con su familia, puesto que a partir de este momento solo se comunicaría con sus hijos por intermedio de la carta que estructura el documental. Esto se debe a que la madre de María Inés no concibe a la violencia en ninguna de sus formas como método válido para alcanzar un objetivo político y social. En palabras del propio Roqué, siempre tuvo una “imposibilidad constitucional para ejercer la violencia”, lo que ocasionó su distanciamiento y que su paso a la clandestinidad fuera en soledad. Este momento es de vital importancia para la directora, ya que es en este punto que se cristaliza la elección del padre de priorizar el compromiso político por sobre la relación filial. Por último, las indagaciones finales se refieren al episodio en el cual muere su padre, para intentar esclarecer las circunstancias del operativo militar en el cual se produjo su fallecimiento.

En el transcurso del documental es posible encontrar diversos mecanismos narrativos útiles para la reconstrucción de la historia, como los planteados por Robert Rosenstone (1997). Por citar un ejemplo, se puede observar una omisión considerable que responde a los intereses y objetivos de la directora. Hacemos referencia a la teoría que vincula a Julio Roqué con la participación y ejecución del asesinato de José Ignacio Rucci, líder de la CGT acribillado en el marco de la denominada “Operación Traviata” el 25 de septiembre de 1973. Si bien Montoneros nunca se atribuyó el “ajusticiamiento” y no hay ninguna prueba documental que lo incrimine, Miguel

Bonasso, encargado de prensa de la Organización, en su libro *Diario de un clandestino* brinda detalles acerca de la operación que ligan a Roqué con la misma (Bonasso, 2011).

Otro momento del documental que resulta pertinente destacar es la intercalación de fragmentos de las entrevistas realizadas a Miguel Ángel Lauletta y al mencionado Bonasso. Sus relatos acerca del operativo en el cual muere Roqué no solo no coinciden, sino que son abiertamente contradictorios, a tal punto que Bonasso señala a Lauletta como el entregador de “Iván” y lo ubica como partícipe de su cercamiento por parte de los militares.

Más allá de la discrepancia que señalamos en torno a este caso particular, observamos en estas escenas la representación de dos posturas en torno a la militancia y a las consecuencias de la represión y la tortura a la que eran sometidos quienes se encontraban detenidos en los centros clandestinos. El debate acerca de la “traición” en la que consistía la delación de otros compañeros atraviesa a toda la militancia y en este caso se cristaliza en la disputa entre los testimonios antes señalados. De todas maneras, consideramos que entrar en esa discusión hace perder de vista la verdadera responsabilidad de los crímenes perpetrados por el Estado y los motivos que llevaron a las delaciones por parte de los militantes. Tal como sostiene Pilar Calveiro (2005), la actitud promedio de los presos en los centros clandestinos de detención consistió en entregar algo, en mayor o menor medida real o ficticio, que les permitiera frenar la tortura o detenerla.

Por otra parte, la disparidad en los testimonios deja en claro las particularidades acerca de la construcción de la memoria. Cuando se habla de memoria no se trata de una recreación de los hechos tal cual ocurrieron, sino de un proceso de reelaboración de los mismos que se ve afectado por numerosos factores. Esto hace que un testimonio no sea un relato objetivo, sino que la subjetividad juegue un papel muy relevante en su construcción y reconstrucción. De acuerdo con Alessandro Portelli (1991), la historia oral nos dice más acerca del significado que despiertan en las personas sus experiencias de vida que sobre los acontecimientos en sí.

En cuanto a la perspectiva historiográfica del documental, si bien el objetivo no es dar cuenta del proceso histórico en sí sino de un caso en particular, es posible encontrar puntos de contacto entre la forma en que el pasado reciente en nuestro país es representado por el filme y algunas explicaciones sobre ese mismo período propuestas desde el ámbito académico. Ezequiel Sirlin (2007) caracteriza a la dictadura iniciada en 1976 como la embestida más terrorífica de cuanto se oponía al orden dominante, cuya estrategia de perpetuación en el poder y de intervención sobre la sociedad se basaba en tres ofensivas, una de las cuales fue un despliegue represivo sin antecedentes. La metodología de la empresa de secuestro y exterminio fue dirigida y supervisada por los altos mandos de las fuerzas armadas, es decir que se trató de una “matanza administrada” debido al alto nivel de planificación y organización. El gran despliegue de recursos técnicos y burocráticos en este sentido es lo que distingue al genocidio de otro tipo de crímenes masivos, ya que implica un alto grado de premeditación en circunstancias de racionalidad propicias para la conciencia y el arrepentimiento.

Las razones de la virulencia de la embestida del Estado contra su propia población son rastreadas por el autor a través de distintos conflictos cuya intensidad venía creciendo desde hacía al menos dos décadas. A partir de la agudización de estas tensiones surge una contraofensiva múltiple que se constituye como una acometida

terrorífica del capitalismo y sus fuerzas represivas contra las fuerzas insurgentes del socialismo revolucionario y todo el arco de la protesta social pos-Cordobazo. Es en este proceso en el que se enmarca la historia de vida analizada por el documental, ya que la militancia de Julio Roqué se ve radicalizada a partir del golpe de Estado de 1966, y la decisión de pasar a la clandestinidad ante la constatación del peligro que significaba formar parte de la oposición política (armada) se cristaliza en 1972, cuatro años antes del golpe que da inicio a la última dictadura militar.

Por otro lado, la decisión de “Iván” de priorizar la lucha armada demuestra su confianza en las posibilidades de éxito de esta metodología de participación política, lo cual se relaciona con otro aspecto tratado por Sirlin (2007). Sobre la base de un trabajo de Novaro y Palermo (2003), este autor presenta una amplia gama de actitudes que surgieron como respuesta a las distintas acciones y montajes del régimen militar, que permiten complejizar la dicotomía apoyo/resistencia por parte de la sociedad civil. En cuanto a la resistencia más frontal, en los primeros años esta estuvo encarada por las organizaciones armadas revolucionarias (OAR) y los familiares de los desaparecidos. En el caso de las OAR, la resistencia armada contra la dictadura se sostenía, por un lado, en el espíritu de lucha que caracterizaba a la subjetividad de los años setenta; y, por otro lado, en una visión distorsionada de la correlación de fuerzas. La jerarquización de las organizaciones en férreas estructuras de mando producto de su fuerte militarización había ocasionado una sobrevaloración de las posibilidades de éxito. Las conducciones apostaron al voluntarismo al momento de creer que la organización en células protegería a los militantes de la cacería de los Grupos de Tareas y que, eventualmente, aquellos podrían soportar indefinidamente la tortura, algo que, como vimos anteriormente, no sucedió.

Por su parte, el trabajo realizado por Maristella Svampa (2003) nos permite trazar una línea analítica respecto al complejo período 1973-1976, ya que este presenta como especificidad la máxima condensación de tensiones y contracciones mencionadas anteriormente, en una sociedad convulsionada. Los tres momentos señalados por la autora: presidencia de Cámpora y movilización social (cuyos actores principales son la juventud, sindicalistas combativos e intelectuales ligados a la modernización desarrollista); mandato provisorio de Lastiri luego de la renuncia de Cámpora hasta la muerte de Perón (cuya imagen sobresaliente es el enfrentamiento entre peronistas); y, finalmente, la etapa de agonía y disolución del modelo populista bajo la gestión de Isabel Perón, que permite el avance de los militares para combatir la subversión, se caracterizan por la crisis y el fracaso del modelo populista. En este sentido, la vida entregada a la militancia y el paso a la clandestinidad de Julio Roqué cristaliza el ethos de los 70 que para Svampa (2003) se caracteriza por el compromiso revolucionario que se erige como permanente y radical. La movilización política y el armado de estrategias de lucha, en el caso de Montoneros, refiere a la subordinación de la lógica política a una militar para responder “desde abajo” a la violencia impuesta “desde arriba”. Sin embargo, tal como señala la autora (2003), la militarización de las dos máximas organizaciones armadas —Montoneros y ERP— de ningún modo puede ser comparada a la lógica del plan sistemático de terror instituido desde el Estado.

Para finalizar, es destacable el alto nivel de emotividad presente en el filme, algo esperable dada la relación filial entre la directora y el sujeto sobre el cual se realiza el documental. En sintonía con otros documentales realizados por hijos e hijas de

desaparecidos como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2008), *Papá Iván* es una obra de arte que nace de un esfuerzo personal, una búsqueda por reconstruir la historia de vida de una persona para poder llenar el vacío dejado por su abandono y su posterior asesinato por parte de las fuerzas represivas del Estado. Esta motivación queda de manifiesto en dos de las intervenciones de la directora. En la primera de ellas, apenas iniciado el documental, María Inés Roqué expresa que “hubiera preferido tener un padre vivo que un héroe muerto”, para luego explicar que lo que siente que más le falta es la mirada de “Iván”, ya que “la mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Y eso es como crecer a ciegas”. Por otro lado, hacia el final de la película la directora da cuenta de la imposibilidad de cerrar el duelo por su padre, a pesar de los esfuerzos realizados para hacer el filme, al afirmar:

No tengo nada de él. No tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de 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.

De todas formas, la realización del documental no deja de constituir un aporte valioso para la presentación y la representación de una etapa altamente conflictiva a nivel social, político y económico en nuestro país, cuyo desarrollo impacta y moldea los acontecimientos indagados por María Inés a lo largo del documental, a pesar de que su objetivo principal no esté dirigido a los aspectos más globales de la sociedad argentina de los años sesenta y setenta.

## Referencias bibliográficas

- Aon, L.** (2011). Una cuestión de representación: las películas de los directores-hijos. *Estudios* (25), 219-230.
- Aprea, G.** (2012). Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado. *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba.
- Bonasso, M.** (2011). *Diario de un clandestino*. Buenos Aires: Planeta.
- Calveiro, P.** (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Larralde Armas, F.** (2012). Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS: Un estudio sobre los films *Los Rubios*, *M* y *Papá Iván*. *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata.
- Portelli, A.** (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En D. Schwarzstein (comp.), *La historia oral* (págs. 36-51). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rosenstone, R.** (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Sirlin, E.** (2007). La última dictadura: genocidio, desindustrialización y el recurso de la guerra (1976-1983). En *Historia Argentina Contemporánea. Pasados presentes de la política, la economía y el conflicto social* (págs. 369-414). Buenos Aires: Dialektik.
- Swampa, M.** (2003). El populismo imposible y sus actores, 1973-1976. En *Nueva Historia Argentina, 1955-1976* (Vol. IX, págs. 381-436). Buenos Aires: Sudamericana.

**Zylberman, L.** (2017). Cine documental y genocidio. Hacia un abordaje integral. *XVI Jornadas Interescuelas*. Mar del Plata.

## Referencias en medios audiovisuales

**Roqué, M. I.** (Dirección). (2000), *Papá Iván* [documental]. Argentina/México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

### Cómo citar este artículo

**Mecozzi, J. & Olivares, B.** (2018). ¿Padre vivo, héroe muerto? Representaciones de la familia y la militancia en el filme *Papá Iván*. *Sociales y Virtuales*, 5(5). Recuperado de <http://www.urlde-larticulo.com>