

# **Sinfonía para Ana:**

## **un relato íntimo de la militancia juvenil en los años setenta.**

**María Belén Lo Russo<sup>1</sup>**

**María Florencia Lo Russo<sup>2</sup>**

### Introducción

La idea de escribir esta ponencia surge de modo poco convencional. A fines del año 2017 asistíamos al estreno de *Sinfonía para Ana*. La película, que trata las experiencias de una joven adolescente en sus primeros años del Colegio Nacional de Buenos Aires (CNBA), nos llevó a reflexionar sobre sus vínculos con la historia, la memoria, la imagen y el tiempo. Intentaremos entonces analizar algunas de estas cuestiones a lo largo de las siguientes líneas.

Pocas veces los historiadores nos sentamos a reflexionar sobre las implicancias que tiene nuestra manera de concebir el tiempo. Habitualmente asumimos como una obviedad que nuestro objeto de estudio es algo que sucedió en el pasado, separado del presente, en un devenir que consideramos más o menos uniforme y aprehensible a través de las herramientas y los métodos de trabajo de la disciplina. Tendemos entonces a considerar el tiempo como lineal, uniforme y progresivo. Sin embargo, a pesar de su aparente continuidad, el tiempo está en constante cambio y es siempre desde el presente que miramos al pasado, siendo imposible pensarlo como una entidad que nada tiene que ver con nosotros. Marc Bloch (1957) proponía pensar la historia como una película de la cual nos llegan fragmentos, sólo aprehensiblemente realizando un montaje desde el presente de esas partes dispersas. En la historia reciente, estos vínculos entre pasado y presente, que la historiografía clásica ha querido separar, se hacen aún más patentes, volviéndose imposible no enfrentarnos a nuestro objeto de estudio teniendo en cuenta estas particularidades del tiempo, de la historia y la memoria. En términos del filósofo alemán Walter Benjamin (1940), el último objeto de la historia es el estudio de la memoria, la cual articula históricamente al pasado apoderándose del recuerdo tal y como relumbra, captando esa imagen fugaz que es la única manera en la que se nos presenta el pasado, para recuperar aquello que fue olvidado. En este contexto, y frente al clásico postulado de que la historia la escriben los vencedores, encontramos un intersticio en el arte para que se filtre la historia de los vencidos. *Sinfonía para Ana*, a través del arte cinematográfico, abre a nuestro tiempo presente la posibilidad de reflexión y de reelaboración de nuestro pasado, presentándonos un relato de los vencidos, para recordar aquello que ha sido olvidado.

Partimos también de la idea de que las imágenes son centrales dentro de la construcción de la memoria de nuestro pasado reciente, como elementos que tensionan el tiempo. En este contexto, también entendemos que la película forma parte de lo que Jessica Stites Mor y Claudia Feld (2009) definen como “cultura de la memoria”, en este caso como imágenes producidas con

---

<sup>1</sup> (UBA / UNGS) Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia por la Universidad de Buenos Aires, Maestranda en Historia Contemporánea por la Universidad Nacional de General Sarmiento.

<sup>2</sup> Estudiante de la Licenciatura en Historia del Arte orientación Artes Plásticas en la Universidad de Buenos Aires.

posterioridad para hacer visible lo sucedido, como evocación e interpretación del pasado reciente. Siguiendo al historiador del arte Georges Didi-Huberman (2006), tendremos en cuenta la noción de configuraciones del tiempo para analizar el filme, pues creemos que nos permiten comprender a partir del anacronismo los distintos montajes temporales que se conjugan en el mismo, tiempos que atraviesan tanto su producción como a nosotras mismas como espectadoras. *Sinfonía para Ana* nos enfrentó entonces a estos múltiples debates pues, por una parte, constituye explícitamente un ejercicio de memoria, a la vez que pone en tensión su relación con la historia. Por otra parte, también nos hace reflexionar sobre qué memoria construye, qué decide traer del olvido y cómo se relaciona con el presente y con el futuro. A su vez, nos enfrenta a nuestra propia subjetividad, y pone en tensión nuestra forma de practicar la disciplina; porque en la relación dialéctica entre historia y memoria, pretendemos poder analizar críticamente desde la primera los interrogantes que nos impone la segunda, pero sin dejar de lado la relación que la memoria nos plantea tanto entre subjetividad y crítica como entre pasado, presente y futuro (o los futuros posibles). Las imágenes se constituyen en nuestro análisis, entonces, como un factor determinante que media y vehiculiza la dialéctica entre la historia y memoria, mientras propone nuevas reflexiones.

### La película

*Sinfonía para Ana*(2017) es una película dirigida por Ernesto Ardito y Virna Molina, siendo su debut en la ficción, pues anteriormente habían realizado únicamente documentales. Ambos directores son egresados del CNBA al igual que la mayor parte de los actores, incluyendo a la actriz protagonista Isadora Ardito, hija de ambos directores. El filme narra la historia de Ana, en primera persona, ya que la propia protagonista graba la historia y relata su vida desde su primer año de secundario en marzo de 1974 hasta los comienzos de abril de 1976, incluyendo su militancia como sus experiencias amorosas y la política nacional. Es un relato ficcionalverosímil, entendido en los términos de Christian Metz (1970) en tanto recorte de lo posible, basado en una novela de Gaby Meik. Por este motivo, si bien la película no narra hechos reales, si está inspirada en acontecimientos verídicos. Cruza entonces hechos históricos como el asesinato del padre Mugica, la muerte de Perón, la toma del CNBA, el velatorio de Eduardo Beckerman, con otros ficcionales, como la militancia de Ana, los compañeros de la organización, sus romances con Lito y Camilo, su amistad con Isa.

La marca de la tradición documentalista de los directores queda evidenciada tanto en la filmación como en el propio montaje del filme. El testimonio, imágenes de archivos reales (noticieros, periódicos, radio) se intercalan con filmaciones producidas para la película que aparentan ser caseras y contemporáneas a la acción, de la familia de Ana e Isa. Estos elementos le darán un cariz particular, que analizaremos más adelante.

Podemos dividir la película en dos partes: durante la primera media hora, el foco está puesto en los acontecimientos políticos de mayo y junio de 1974. Con la muerte de Perón, el nudo de la historia pasa a la vida personal de Ana y a la militancia en el CNBA. A la mitad del filme se da el quiebre: Ana y Lito ven su amor amenazado por la paranoia durante la militancia clandestina. Desde este momento la vida personal de Ana ya será indisociable de las circunstancias políticas que acontecen en el país.

### La batalla contra el olvido y la testigo imposible

La película se plantea en esencia como un ejercicio de memoria. En la primera escena vemos un grabador de cinta, mientras escuchamos la voz de Ana, quien narra en primera persona casi todo el filme (fig. 1). Solo al final, la posta del relato lo tomará Isa, su amiga, estableciendo un diálogo imposible con la protagonista. Así, desde el inicio el objetivo de la película es batallar contra el olvido. Como plantea Andreas Huyssen (2009), olvidar y eliminar todo rastro del terror fue uno de los objetivos de la dictadura argentina; pero entendemos, a su vez, que no era sólo el terror lo que se quiso ocultar, sino eliminar los recuerdos positivos, los valores, la militancia, las vidas cotidianas, la mera existencia de sus víctimas. Por eso, la figura del desaparecido pretendía negar todo aquello que alguna vez existió de esos sujetos. Las políticas de memoria y la militancia de derechos humanos han querido contrarrestar esto, afirmando su existencia, ya sea presentificando y personificando al ausente en las fotos de las pancartas de los desaparecidos o en manifestaciones artísticas como el siluetazo. En el filme es la voz de Ana, su propio relato, el que viene a contrarrestar esta negación de su existencia y de lo que ella representa: “*Quieren hacernos creer que esto nunca existió, pero es mentira, fue lo mejor que viví...*”. El anacronismo emerge aquí con fuerza, pues es un testimonio pensado para no olvidar lo que acababa de ser, pero tenía certeza de estar terminado. Ana habla en pasado y en primera persona, su relato es dos semanas después del golpe, pero está pensado para ser escuchado luego de que todo pase. Se piensa como un testimonio que debe ser ocultado para que pueda ejercer como tal en el momento requerido. Se evidencia así una superposición de tiempos, aquel en el que se graba el relato, aquel al que hace referencia en el mismo, aquellos futuros posibles que se verán clausurados con su secuestro, pero también con la derrota del proyecto que Ana y sus compañeros sueñan, y el presente en el que se escucha su testimonio. El recuerdo es, además, para Ana, una prueba de la existencia de lo que fue, su único refugio y a su vez, testimonio de la existencia de los que ya no están: “*me desespera, cuando se me borra un rostro, porque es como matarlos*”. Recordarlos es la única manera de mantenerlos vivos. De negar el borramiento de su existencia, frente al olvido que pretenden imponer y que se materializa en el temor de la destrucción de fotos y papeles (fig.2).

El hecho de que sea la propia víctima la que narra la experiencia, nos pone frente a una testigo imposible en los términos que plantea Giorgio Agamben (2000); en este caso no es el sobreviviente quien testimonia sino la propia víctima del terror, una víctima futura. A diferencia de un relato escrito, la grabación trae la voz de Ana al presente. Más allá de que no está narrando la experiencia concentracionaria, si nos cuenta esos años que se pretendieron borrar, a la vez que da testimonio del aislamiento paulatino y la “soledad infinita” de la que es víctima. Ana afirma que su único refugio son los recuerdos, que necesita testimoniar – “*no aguanto más, necesito hablarte*”- y luchar - “*si no sigo en la lucha, me muero de tristeza*”- para poder seguir existiendo, nos remite a esa voluntad del testigo para sobrevivir que reconoce Primo Levi (Agamben, 2000). Relatar parece entonces la forma de preservar la existencia de aquello que sucedió, de la experiencia vivida, más allá de la propia vida de la protagonista, ella sigue existiendo todavía para contar. A su vez, Ana se sabe parte de aquello que vienen a borrar: “*Yo también soy parte de lo que vienen a destruir*”.

Aquí el cine, la ficción, nos permite tener aquellas voces que en la realidad no han podido testimoniar, una testigo “hundida”. La película crea entonces un relato imposible de tener, al menos entre los archivos existentes, el de una víctima no sobreviviente, que cuenta en retrospectiva con las demandas y preguntas de nuestro presente, los recuerdos de la previa de la dictadura. Pero a la vez, utiliza los recursos de la ficción y las estrategias que brinda el cine para

contar algo más. Cuando la posta de la narración la toma Isa, se intercalarán nuevamente imágenes que parecen tomadas por una filmadora casera, pero esta vez ya no son escenas domésticas, son las imágenes del secuestro (fig 3). Lo mismo sucede cuando se reconstruye el asesinato de Camilo. La voz aquí es la de los testigos, de los sobrevivientes, pero durante el relato podemos ver las escenas del secuestro como si estuvieran capturadas por el mismo lente doméstico que filmó las alegrías del pasado. La película, sin tener un narrador omnisciente, reconstruye a través de un lente que parece un espía, las imágenes que nunca se pudieron registrar, como si fueran imágenes de archivo. De la misma manera en que, como plantea Sandra Raggio (2009), el cine ha creado ficcionalmente fotogramas inexistentes del mundo concentracionario, *Sinfonía para Ana* crea estas imágenes del secuestro, de ingreso a ese mundo. En este contexto, como mencionamos anteriormente, a lo largo de toda la película, los directores intercalan imágenes filmadas con cámaras domésticas de la época, que recuerdan a aquellas imágenes y videos de los archivos familiares de Claudio Slemenson que incluyeron en el documental *El futuro es nuestro* (2014). Por otra parte, también se intercalan constantemente imágenes de noticieros (asesinato del padre Mugica, muerte de Perón), diarios (Diario Noticias sobre velatorio en el CNBA) y audiciones radiales de archivos (muerte de Perón), que se mezclan con otras del mismo tipo, pero producidas o intervenidas por la propia película, tales como la visita de Ana e Isa a la plaza de Mayo en el discurso de Perón, el aviso sobre el velatorio de Beckerman y la entrevista que hacen a los estudiantes durante la toma. Así, se pretende dar un tinte de verosimilitud, de archivo a la película. Refuerza entonces la idea de crear desde la ficción imágenes de aquello de lo que no ha quedado registro, que al mezclarse con las imágenes de archivo en el mismo montaje toman un tinte realista, siendo difícil distinguir unas de otras. El foco de las imágenes producidas por la propia película, igualmente, es otro, distinto del de las imágenes de archivo. Tomamos como ejemplo, la tapa del diario *Noticias*, que la propia película incluye (fig. 13 y 14). Se reproduce la imagen del velatorio de Beckerman y la puesta en escena de este mismo momento (fig. 15 y 16). En ambas se encuentran elementos similares, las banderas de Montoneros y la que indica “La sangre derramada no será negociada”, el ataúd y los estudiantes con sus dedos en “V”. Sin embargo, mientras que en la foto de archivo el foco está puesto en el ataúd y la figura del mártir, del muerto por la causa, en la película la atención, el *punctum* en términos de Ronald Barthes (2006), está en los rostros de esos estudiantes. La película entonces privilegia la subjetividad de los protagonistas, interviniendo la memoria de aquella clásica foto y mostrando otra cosa, ya no el martirio, sino el dolor de quienes están viviendo y sufriendo esos acontecimientos.

Finalmente, el vínculo con la historia es constante en el film. En sus primeras escenas muestra a Ana en su clase de esta disciplina, respondiendo a la pregunta del profesor acerca de qué es la historia. Ana responde: “yo creo que la historia es una herramienta, para dar mejores pasos en el presente”, se cita entonces a Heródoto, postulando a la historia como maestra de la vida. Luego del asesinato de Beckerman, de vuelta en su clase de historia y mientras su profesor realiza una reflexión sobre estos sucesos, se ve que Ana tiene un 9 en historia, mientras que su compañero de derecha, que se ofende si lo acusan de marxista, tiene un 4 y reprueba la lección. La nota entonces, deja en evidencia, como si la historia diera lecciones acerca de qué lado de la lucha política estar, aquellos mejores pasos a los que se refería Ana. Si bien de manera secundaria en el filme, este pasaje pone de relieve la tensión que genera ignorar el pasado, siendo un mensaje más para nosotros los espectadores, acerca de la centralidad de la memoria, que para la propia reflexión de los protagonistas.

Como afirmamos anteriormente, si bien la película pone en juego a la memoria con hechos reales, el eje central está puesto en las relaciones afectivas de la protagonista. Ana, recién entrada en la adolescencia, está descubriendo un mundo nuevo donde encuentra por igual la amistad, el amor y la política. El filme muestra la manera en que la política modifica sus relaciones. El constante amor, desamor, miedo, las risas, las charlas ingenuas, las peleas con sus padres, humanizan a Ana. Esto tiene que ver con devolverle a los militantes su humanidad, integrándola en una historia de amor de tipo drama romántico históricohollywoodense en los términos que nos propone el historiador norteamericano Robert Rosenstone (2005). Así, a pesar de que el tópico de los setenta de veneración a la muerte estilizada del militante en la lucha (Gilman, 2003) aparece de manera lateral, el filme deja claro que también tenían por qué vivir. Es claro que Ana no quiere morir, pero entiende los riesgos a los que se expone con la militancia. Poco a poco, la política ya no transcurría en ámbitos permitidos como las asambleas. Ana es apasionada por lo que cree -siempre esbozado de manera general, un mundo más justo e igualitario-no es una militante armada, pero si se involucra en las lógicas de la clandestinidad, mientras transita su adolescencia en un contexto de violencia extrema y persecución, y conjuga estos problemas con las preocupaciones que se asocian a su edad. Para Ana todo representa un desafío, romper con todos los mandatos familiares y sociales no es simple: la militancia clandestina y el sexo, generan en Ana tensiones similares. A su corta edad, debe tomar decisiones importantes, en las que el espectador puede involucrarse y empatizar con la protagonista. En una época de enconadas certezas, como planteaba Oscar Terán (1991), para Ana el mundo se presenta lleno de interrogantes. Así, aparecen los protagonistas en toda su humanidad, no como héroes, sino como adolescentes comprometidos con sus problemas y sus convicciones. Si bien la lógica del mártir no queda relegada, no es central, aunque sus decisiones la lleven al mismo destino.

Los primeros minutos del filme nos adentran, al igual que le sucede a Ana, en el contexto político de la Argentina. Como espectadores redescubrimos el pasado y somos interpelados con imágenes de nuestra memoria histórica: el discurso de Perón en la Plaza de Mayo, el asesinato del padre Mugica, el funeral de Perón, el bombardeo a la Plaza de 1955. Mientras tanto, en el relato se intercalan memorias propias del CNBA: asambleas estudiantiles dentro y fuera de la institución, peleas con otros cuadros políticos y la toma del colegio. Estas imágenes son centrales para entender que ciertas memorias también se mantienen con las tradiciones y la praxis. Las asambleas estudiantiles en el claustro central y las tomas de colegios son una práctica vigente. En este sentido, se pone de relieve la índole "política" del colegio, que no es más que la producción de un pensamiento crítico desde los inicios de la juventud. La tensión entre la niñez y la adultez de Ana y de lo que implica asistir al renombrado colegio se hace evidente durante la toma. Sus padres discuten al respecto, su madre aún la ve como una niña que no entiende lo que sucede en el país ni los riesgos que implica la ocupación del establecimiento, mientras su padre la refuta alegando que "*es autónoma*".

A partir de este momento, la película gira hacia una Ana que lucha contra las indecisiones del amor y la política, inestabilidad que se agrava con la muerte de Eduardo Beckerman. El minuto sesenta constituye un punto de inflexión. Su inseguridad por estar con Lito, su novio, se incrementa debido a que desde la UES sus compañeros de militancia le advierten del peligro de estar con alguien de otra bandera política en pleno paso a la clandestinidad de Montoneros. Ana empieza a desconfiar de Lito, pero su preocupación central parece ser sentirse presionada frente a la posibilidad de un primer encuentro sexual, ante lo cual lo abandona. Entre medio de esta secuencia aparecen tres escenas de la película *La Pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Dreyer

(Fig. 4 y 5). En la primera escena vemos a Juana arrodillada abrazando su espada, mientras el verdugo intenta quitársela, sugiriendo una analogía a las dudas que siembra la UES entre Ana y Lito. Juana deja que se lleven su espada casi sin resistencia, Ana abandona a Lito. Luego aparece Juana llorando mientras es quemada en la hoguera, cuando mira hacia su derecha y se encuentra con la imagen de su lucha, Cristo. A continuación, una bandada de cuervos surca un cielo gris, lleno de nubes. A nivel conceptual, *La pasión de Juana de Arco* se identifica patentemente con la historia y el modo de filmación de *Sinfonía para Ana*. La película de Dreyer no trata a Juana como mero personaje histórico, sino que revierte el detalle biográfico por los padecimientos personales del personaje. La utilización de planos cortos, primero y primerísimos planos, espacios cerrados y agobiantes contribuyen en ambos filmes a generar un esquema dramático que excede el mostrar o reconstruir hechos históricos. Los primeros planos distancian a Ana de su entorno, y la ponen en sintonía directa con sus pensamientos e inquietudes. La introducción de estas tres breves escenas funciona a modo de premonición del destino de Ana: anticipan su muerte. La situación política se vuelve más agobiante, los espacios comienzan a ser más reducidos. Las imágenes dramáticas y relacionadas con la muerte son filmadas en blanco y negro. En la escena donde se anuncia la muerte de Camilo, se lo ve a él en blanco y negro, mirando el cielo. A continuación, vuelve a aparecer la bandada de cuervos. La desolación en el vacío y la muerte ya son un hecho en la vida de los jóvenes estudiantes incluso antes del golpe de estado de 1976.

Es interesante notar cómo ciertas imágenes han sido asociadas y se han convertido de algún modo en símbolo de la opresión y el miedo de la última dictadura militar en nuestra sociedad. No es curioso que la siguiente escena muestre a Lito tras un enrejado (fig. 9). Dos imágenes de la película son claves: las rejas, que aparecen en reiteradas oportunidades y el espejo retrovisor. Estas imágenes ya se configuran en el mismo tiempo histórico. Diana Dowek es una de las pocas artistas que durante la década de la dictadura militar sigue pintando y sus obras se convierten en uno de los sistemas de denuncia de la violencia. En sus series *Paisajes de retrovisores II* del '76, Dowek pinta interiores de automóviles, donde el retrovisor con la imagen reflejada de un *Falcon* es lo que se aprecia con nitidez (fig. 8). Hacia adelante, la materia pictórica se funde para mostrar un paisaje borroso, un futuro incierto. La única certeza es la persecución, aquella que lleva a la muerte. En sus series *Muñecas envueltas en alambre 1978* (fig. 10) y *Atrapados con salida 1977-1981* (fig. 11) el alambre se convierte en aquello que encierra e inmoviliza los cuerpos. Si bien, en la película ninguna de las dos está usada en momentos de violencia explícitamente relacionadas con la represión militar si las evocan, y activan en nosotros el recuerdo de la opresión y la vigilancia, en tanto elementos de una cultura visual del período. A su vez, la imagen del padre reflejada en el espejo refiere a la búsqueda del pasado, de esa Ana que va a desaparecer y a la mirada paternal de autoridad que vigila (fig. 6 y 7), mientras que Lito tras las rejas representa el deseo aquello prohibido (fig. 9).

Casi al final de la película Ana y Lito pueden consumir su amor. En estas escenas la cámara se ubica desde atrás, acechando a los cuerpos desnudos de los protagonistas. La desaparición física del cuerpo de Ana ya es inminente. La metáfora del miedo no nos abandona, ni siquiera en este instante. El aislamiento se vuelve cada vez más extremo luego, con Lito e Isa en el exilio, Camilo asesinado, sus compañeros que “caen” poco a poco, las imágenes son cada vez más opresivas. De fondo, la canción de Sui Generis, *Cuando ya me empiece a quedar solo* enfatiza esta situación. Ana se va apagando, quedando sola, como se lo dice el propio compañero de derecha hostigándola. La soledad que siente en este momento se propaga en toda la película con imágenes de distintos espacios del colegio vacío, sin un cuerpo que lo atraviese. Estos

pueden denotar a los cuerpos que no están, pero a la vez muestran la atemporalidad de los espacios, ya que no importa quienes los transiten, estos seguirán existiendo en el tiempo, para darle lugar a los que vienen, a quienes hay que contarles lo que alguna vez sucedió. Pese a los espacios vacíos y de opresión, Ana parece no perder toda su voluntad. En las imágenes que reconstruyen su secuestro, a partir del relato de Isa, vemos la caja donde Ana guardaba su piedrita de cianuro abierta y vacía, como si al menos quisiera tener la última decisión sobre su existencia (fig. 3).

### Tradiciones, memoria e identidad

Por una parte, la película se inscribe de manera general en una genealogía de producciones ficcionales que hacen referencia a la militancia de los setenta y a la represión durante la última dictadura militar. Así, *La noche de los Lápicos* aparece como un antecedente ineludible, tanto por ser un relato sobre la militancia estudiantil secundaria específicamente como por la manera en que la misma película se terminó constituyendo en una huella del propio suceso más que en su representación (Raggio, 2009). Ahora bien, a diferencia de esta película, el testimonio de Ana no está centrado en la experiencia concentracionaria, sino en la militancia previa, y aquí esta militancia no es sólo un trasfondo para construir la figura de la víctima inocente (Raggio, 2009), luchando por una sola causa, como lo era el boleto estudiantil en *La noche de los Lápicos*. Ana e Isa se preocupan por la política nacional, buscan militar activamente, van a la plaza el 12 de junio de 1974, al que sería el último discurso de Perón. Ana confiesa que, ese día en la plaza rodeada por una marea de gente, se hizo peronista. Se unen entonces a militar en la UES. Llama la atención que no se evidencia todavía el conflicto interno dentro del peronismo, que quedará claro para las protagonistas tras de la muerte de Perón. Quizás por eso, Ana dice: “*que perejiles que éramos*”, por la pregunta a una de las referentes acerca de si era Montonera, mientras Ana e Isa empiezan a militar en el peronismo de izquierda en el momento más álgido de la interna partidaria. Si bien durante los primeros momentos de su militancia son varias las escenas donde se pone en evidencia la comprensión ingenua de Ana e Isa en cuanto al movimiento, el personaje de Ana crecerá rápidamente en sus reflexiones y convicciones. Cuando se decide la toma, Ana aparece mordiéndose sus dedos, como una niña (fig. 17). Tras la muerte de Eduardo Beckerman, en cambio, Ana no sólo reconoce que sus compañeros más grandes han cambiado, sino que enfrenta los miedos de su madre con una reflexión que estructura su militancia y su lucha. El mismo sufrimiento durante el velatorio nos hace ver ya una madurez mayor, una comprensión más profunda de a lo que se está enfrentando, aunque haya transcurrido menos de un mes (fig. 18). “*Vos y papá tienen miedo. Quieren un mundo mejor, pero con los hijos de otros*”. Entiende entonces que la lucha en el contexto en el que vive tiene sus riesgos y los asume de manera más o menos consciente. La película no prescinde totalmente de la lógica de la víctima inocente, Ana no es una militante armada, pero sí tiene conciencia de la situación que se está viviendo, que es de extrema violencia. Militar suponía un claro riesgo y no era un plan conspirativo contra un sector por un tema específico como plantea Raggio para *La Noche de los Lápicos*, sino que para la película se entiende a la represión como plan de una violencia sistemática desde la derecha peronista primero y el gobierno militar después ante los ideales y las luchas que los sectores de la izquierda peronista representaban. En *Sinfonía para Ana* el punto de inflexión es la muerte de Perón y el propio enfrentamiento entre peronistas, como inicio de la persecución. El golpe para Ana es solo el punto culminante de una represión que se hace patente prácticamente desde el inicio de su militancia. “*El capi estaba indignado, nosotros éramos*

*peronistas, y nos perseguían los mismos peronistas*". Plantea entonces una lectura particular, trayendo al presente no sólo la represión estatal durante la última dictadura, sino la anticipación de las prácticas represivas al final del tercer gobierno peronista. Mientras que *La Noche de los Lápices* que se centra en el terror de la dictadura como singular, único y extemporáneo, encerrado en ese propio proceso, *Sinfonía para Ana* entronca la historia en una línea más compleja de desencuentros y violencia política. Esto nos habla claramente del momento de producción de ambos filmes, mientras que en los ochenta se procura cerrar el pasado, mostrar sus horrores como propios de la dictadura y resaltar los valores de la lucha pacífica en democracia, *Sinfonía para Ana* da cuenta de un momento de producción distinto. Luego de la derrota del kirchnerismo, tanto los conflictos al interior del peronismo, como el advenimiento de sectores conservadores al poder, muestran los límites y las contradicciones de la propia democracia. Ya no hay una fe absoluta y un aura sagrada en torno a la misma, la disputa y el conflicto están en el centro y ponen en tensión los valores y la capacidad performativa del sistema democrático para transformarla realidad. La película se estrenó justamente en medio de una de las olas de tomas de colegios secundarios en la Ciudad de Buenos Aires, demostrando que muchos de los conflictos del pasado y sus formas de protesta siguen vigentes y siendo tema de debate en el presente.

A su vez, como mencionábamos anteriormente, la película se inscribe en una memoria institucional en particular, la del CNBA. Que Ana sea alumna del CNBA juega un rol importantísimo. Luego de la introducción, el relato se abre con una imagen clara e imponente: un plano contrapicado del edificio del CNBA. Este edificio monumental al estilo del academicismo francés, se alza a metros del centro simbólico de poder la Plaza de Mayo. Su imagen opera en los espectadores también en un plano simbólico, allí se gesta el pensamiento de los próximos dirigentes de la Nación, de acuerdo con lo que nos presenta su propia cultura institucional. Pero más allá de este imaginario común, la imagen del edificio se impone con más fuerza ante aquellos espectadores que lo han transitado durante su juventud. Al ingresar en el primer año, el Colegio se ve desde abajo como un monstruo gigante que nos amenaza. Es innegable que la propia experiencia de los directores de la película ha dado una interpretación más profunda al filme colocando ciertas imágenes que producen una empatía especial con los ex-alumnos. Los espacios donde suceden las charlas, las asambleas, las clases son exactamente los mismos por donde han circulado todos sus alumnos desde 1938. La vivencia de en un mismo espacio común, que se ha mantenido igual a lo largo del tiempo, transporta a los exalumnos a ese mismo espacio en el tiempo pasado. *Sinfonía para Ana*, interpela con más énfasis a los cuerpos de estos sujetos, ya que la ficción cinematográfica pretende poner en evidencia que pocas cosas son las que nos separan de aquellos alumnos de fines de la década del setenta. El edificio así se constituye en un espacio atemporal y hace presente continuamente lo que sucedió en él. Los directores dicen: "*La película es un túnel del tiempo que te lleva a esa época de un modo sensorial, sin un distanciamiento habitual en las películas de época. No hay distancia entre el ahora y el pasado. La película funciona como un puente de la memoria*" (Cholakian, 2018)

Pero el edificio no es lo único que liga a los estudiantes y ex-estudiantes con la memoria del colegio, sino que también son los mismos actores ya que muchos son ex alumnos de la institución. El CNBA no representa sólo un lugar de estudio para los alumnos, sino que gesta una memoria y una historia común a todos los que lo transitaron. En términos de Benjamin, podríamos incluso decir que los actores recuperan un poco de su aura, ya que ellos mismo reencarnan el aquí y el ahora de las generaciones pasadas. De algún modo, los actores de *Sinfonía para Ana* no actúan para la cámara, sino que lo que hacen frente a ella es simplemente ser lo que ellos son. No



necesitan convencer a nadie, ni estudiar cómo es la dinámica dentro del colegio, ni que representen los profesores, la amistad, el estudio constante, las asambleas, porque ellos son parte del CNBA. La inserción de los estudiantes agrega también verismo al relato y los sentimientos que plantea (como hizo Eisenstein en su película OKTUBRE). Según los directores, para esta decisión fue central una conversación con Vera Jarach, mamá de Franca Jarach alumna del colegio desaparecida. Ella les comentó que cuando iba a hablar con los alumnos se transportaba en el tiempo, porque los alumnos se comportan, preguntan y comparten la estética de su hija y sus compañeros. Lo estático del edificio, que permanece sin cambios, parece contribuir a lo mismo. Es decir que hay algo más que atraviesa el relato, una memoria que construye una identidad que atraviesa a los estudiantes del CNBA y a lo que la película misma contribuye. Está la idea de que más allá del paso del tiempo y del cambio de individuos esos sujetos son casi los mismos: el alumno del CNBA que con características comunes trasciende el tiempo encerrado en un mismo espacio. La película aporta así no sólo a la construcción de una memoria acerca de la dictadura y de la militancia estudiantil de los setenta, sino también una identidad del propio CNBA.

A su vez, los directores buscan constantemente otros puentes con el pasado. Por una parte, la referencia al cine militante de los sesenta y setenta, entroncándose en una tradición común. Se esboza también la idea de un rescate de aquellos olvidados y derrotados, como si compartieran una genealogía en común que se plasma en las imágenes del bombardeo de 1955 donde una de las docentes perdió a su “único gran amor”, las canciones de la guerra civil, las escenas de la represión en Chile, etc. Se piensa entonces a los protagonistas en un colectivo mayor, el de los vencidos, a través del tiempo. Por otra parte, la memoria familiar es otro elemento eficaz que juega con la ambigüedad entre un cine ficcional y uno documental. Nuevamente otra decisión de casting tensiona los vínculos entre realidad y ficción, entre pasado y presente que la misma presenta: el actor que representa al padre de Ana es Javier Urondo, hijo de Paco Urondo. En el filme, Ana y su padre leen juntos *La Patria Fusilada*. Esta inclusión no es casual, sino que apela a que el actor pueda ejercitar su propia memoria emotiva para la interpretación. En este sentido, como decíamos más arriba, es sumamente enriquecedor en la película la presencia constante de las fotografías familiares y los rostros en primer plano. Los planteos de Benjamin (1989) sobre el cine y la fotografía acerca de su valor fundamentalmente exhibitivo, se tensan al máximo en la película. El último valor cultural que Benjamin rescata de las artes mecánicas, es el de las fotografías y los retratos familiares. El culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos, o desaparecidos es el último refugio de una imagen cultural. Recordamos nuevamente la afirmación de Ana: *me desespera cuando se me borra un rostro, porque es como matarlos*. *Sinfonía para Ana* devuelve esos rostros olvidados, los pone en imágenes, recupera la vida de esos personajes no como ha sido recordada en los textos y manuales de historia, sino en cómo ha sido olvidada. El relato del olvido deviene en *Sinfonía para Ana* en historia, imagen y, fundamentalmente, en memoria.

### Conclusiones

Como historiadoras, no podemos dejar de lado y explicitar nuestro lugar de enunciación. Como exalumnas del CNBA la película nos interpela de un modo personal, acercándonos a la atemporalidad que plantea la película al haber recorrido los mismos espacios. Sin embargo, subjetividad es inherente a la actividad y no debe impedir generar esta mirada crítica, sino que puede incluso ser utilizada de manera positiva, en la medida en que nos permita profundizar

nuestros propios análisis. De la misma manera que Sergio Visacovsky (2005), nos enfrentamos aquí a una “historia sagrada”, la del CNBA, que busca construir una memoria propia a partir de múltiples relatos, y nos llama a formar parte de ese colectivo, a ser ese sujeto que se pretende atemporal: el alumno y ex-alumno del CNBA. A pesar de ellos, no intentamos en estas líneas realizar un relato sobre lo que sucedió, sino analizar una construcción de memoria que aporta tanto al relato de la militancia de los setenta, como a la construcción de la militancia estudiantil en general y a la del CNBA en particular. Como toda memoria entonces, atraviesa el tiempo, trayendo a nuestro presente aquel pasado todavía vivo. Aporta también de esta forma a la construcción y reafirmación de identidades, principalmente aquellas vinculadas con el propio CNBA.

*Sinfonía para Ana* se inscribe entonces en diversas construcciones de memoria e identidad. Por una parte, la propia memoria institucional del CNBA, pero a su vez, forma parte de los relatos acerca de las desapariciones en general y de los estudiantes secundarios como víctimas en particular. Se diferencia, sin embargo, de *La Noche de los lápices*, antecedente central, en la construcción que hace de las víctimas y de la militancia estudiantil. Ya no son las víctimas inocentes que reclamaban por una sola causa, sino figuras comprometidas de modo general con los ideales de la militancia de la izquierda peronista de los años setenta. A su vez, la represión en *Sinfonía para Ana* comienza con la muerte de Perón, en lugar de con el advenimiento de la última dictadura. Todo esto constituye en nuestra opinión una clara muestra de los diversos momentos de producción ya que, si en los ochenta se estaba construyendo un relato en relación con la centralidad de la democracia, en la segunda década de los 2000 los cambios políticos y el largo camino recorrido desde 1983 evidencian las tensiones propias de este sistema democrático. La violencia ya no está limitada al período dictatorial, sino que se reconocen su escalada en el período previo y la propia persecución interna estatal y para-policial de los últimos meses del tercer peronismo. Este relato iniciaría entonces una nueva narrativa, en relación con lo producido en las décadas anteriores, en base a una nueva periodización de los sucesos más terribles en la historia reciente de nuestro país.

La película se posiciona como un relato ficcional verosímil, que nos brinda imágenes y testimonios de la militancia, la persecución y el horror muchas veces filmados e intercalados de tal modo que parecen imágenes de archivo. Aporta así a la construcción de la memoria visual del período, intercalando imágenes reales con aquellas imposibles, como las del secuestro y con una narradora-testigo “hundida”, la propia víctima que narra su historia, utilizando las posibilidades que brinda la ficción para traernos aquellas voces que no nos han podido llegar en la realidad. La película nos atraviesa como espectadores a partir de relatos e imágenes que construyen desde el presente un relato anacrónico, en primera persona, que pretende responder desde el pasado a los interrogantes de nuestro propio presente.

En paralelo, promueve la identificación con su protagonista, generando una tensión y una asfixia progresiva similar a la que vive ella, llevando al espectador a la empatía y dotando al personaje de una humanidad extrema. La película pone el énfasis en la subjetividad de los protagonistas, en su forma de vivenciar los acontecimientos públicos y personales. Asimismo, la violencia no se materializa en escenas explícitas, sino que se hace presente en la persecución, el aislamiento, la soledad expresado a través de los propios recursos cinematográficos utilizados: blanco y negro, primeros planos, espacios cerrados, vacíos, rejas, etcétera. A su vez, los directores cruzan distintos géneros discursivos del cine: imágenes reales que la acercan al género documental, actores que interpretan a personajes identificados con sí mismos en la película como

lo hacia el cine de vanguardia rusa de Eisenstein, el relato y montaje a la manera hollywoodense, primeros planos y seguimiento exhaustivo de la protagonista como en *La Pasión de Juana de Arco* de Dreyer, entre otros, con el fin de generar una gran reacción en el espectador. La articulación de estos recursos, pese a que puede parecer contradictoria, funcionan tan eficazmente que no importa si el espectador es o no un exalumno para recibir el impacto del aquí y el ahora del pasado. Como sociedad, la historia reciente de nuestro país todavía sigue a flor de piel, aunque muchos de nosotros no la hayamos vivido en carne propia. Los espacios vacíos del CNBA que plagan todo el largometraje ponen de manifiesto que la presencia de los cuerpos no es necesaria para que el tiempo pasado resurja en el presente. Así el final de la película Isa va a inscribir a su joven hija al CNBA; la madre de Ana levanta una pancarta con el retrato de su hija en una manifestación por los desaparecidos de la última dictadura militar. De esta forma la historia se mantiene viva en la memoria, en las historias de nuestras familias y en las imágenes de nuestros desaparecidos. El 24 de marzo, los rostros en las manifestaciones hacen brillar el recuerdo por esos cuerpos desaparecidos retrotrayéndonos en el tiempo, imponiéndolos en el presente. El cine produce un intersticio en el que podemos recuperar esos fragmentos que nos llegan del pasado, para ponerlos en dialogo y crear nuestra propia versión crítica de la historia, recordando no sólo lo que fue, sino los sueños de otros futuros posibles.

## Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III.*(Valencia: Pre-textos).

BARTHES, Roland (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.*(Buenos Aires: Paidós).

BENJAMIN, Walter (1940). “Sobre el concepto de historia”. Traducción de Bolívar Echeverría.

BENJAMIN, Walter(1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, (Buenos Aires: Taurus).

BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*, (Madrid: Akal).

BENJAMIN, Walter (2005): “Pequeña historia de la fotografía”. En *Sobre la fotografía*. Edición y traducción de J. Muñoz Millanes. (Valencia: Pre-Textos).

BLOCH, Marc (1957). *Introducción a la historia*. (México: Fondo de Cultura Económica).

CHOLAKIAN, Daniel (2017). Nodal Cultura. <http://www.nodalcultura.am/2017/10/sinfonia-para-ana/>. Ultima Consulta: 15-6-2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.*(Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica (2009). “Introducción”, en Claudia Feld y J. Stites Mor (comp.), *El pasado que miramos*. (Buenos Aires: Paidós).

GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.*(Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina).

METZ, Christian (1970). “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en VV.AA. *Lo verosímil*. (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo).

HUYSEN, Andreas (2009). “Prólogo”, en Claudia Feld y J. Stites Mor (comp.), *El pasado que miramos*. (Buenos Aires: Paidós).

KOSELLECK, Reinhart (1993). *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*.(Barcelona: Paidós).

RAGGIO, Sandra (2009). “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”, en Claudia Feld y J. Stites Mor (comp.), *El pasado que miramos*. (Buenos Aires: Paidós).

ROSENSTONE, Robert (2005). “La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, en *Revista Istor*, N° 20.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, (Buenos Aires: Manantial).

TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*, (Buenos Aires: Punto Sur).

VISACOVSKY, Sergio (2005). “El temor a escribir sobre historias sagradas”, Frédéric, Sabina y Germán Soprano (comps), *Cultura y Política en Etnografías sobre la Argentina*.(Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes).

#### Ficha Técnica

ARDITO, Ernesto; MOLINA, Virna (Dirección). (2017). *Sinfonía Para Ana*. [Película]

- Título: Sinfonía para Ana - Año: 2017.
- Origen: Argentina - Duración: 119’
- Directores: Ernesto Ardito y Virna Molina
- Guion: Ernesto Ardito y Virna Molina Basado en la novela de: Gaby Meik
- Elenco: Isadora Ardito, Rocío Palacín, Vera Fogwill, Javier Urondo, Rafael Federman, Ricky Arriaga, Rodrigo Noya.

## Anexo Fotográfico



Fig 1: Primera escena. Grabador que registra el testimonio de Ana. Fig 2: Quema de fotos.



Fig 3: Sinfonía para Ana, 2017. Ana agarrando la piedrita de cianuro durante las escenas que reconstruyen su secuestro.

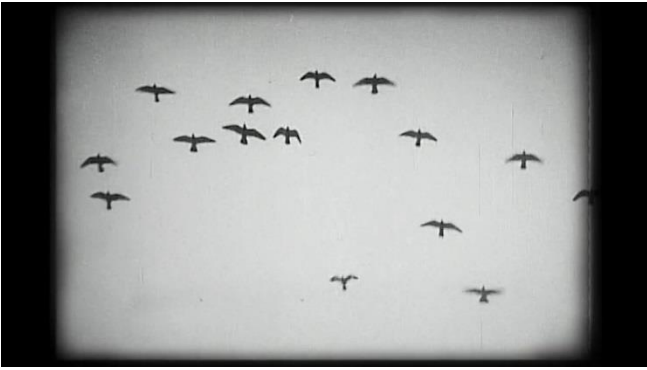


Fig 4 y 5: Escenas de la Pasión de Juana de Arco en Sinfonía para Ana



Fig 6: Sinfonía para Ana, 2017. Retrovisor



Fig. 7: Sinfonía para Ana, 2017. Retrovisor.



Fig 8: Diana Dowek, de la serie "Paisajes con retrovisor II", óleo sobre tela, 1975.



Fig 9: Sinfonía para Ana

10: Diana Dowek, "Atrapado con salida", acrílico sobre tela, 1978



Fig 11: Diana Dowek, "La muñeca", óleo sobre tela, 1977



Fig





Fig 12 y 13: Diario Noticias, con resaltado en rostros mirando hacia abajo, evidenciando tanto la consternación como la necesidad de intentar ocultar en parte su identidad. Imagen 2: Foco en carteles de Montoneros, “La sangre derramada no será negociada” y ataúd con el cuerpo de Eduardo Beckermann.



Fig 15 y 16: Compración, foto original. Reconstrucción del acontecimiento en la película. Bandera que también se reproduce en la película.



Fig 17: Sinfonía para Ana, 2017. Imagen de Ana luego de la votación por la toma.



Fig 18: Sinfonía para Ana, 2017. Imagen de Ana e Isa durante la escena del velatorio de Eduardo Beckerman.

