



Entrevista a Ana Mohaded

Diego Tatián

• **Cómo podés reconstruir la relación que ha tenido el cine con la política desde tus años de estudiante hasta hoy? ¿Cómo era estudiar en la Escuela de Cine de Córdoba?**

En mi experiencia, la relación de la política con el cine se remonta a mis primeras conexiones con la vida universitaria. Ambos me impactan en la etapa en la que reconozco la necesidad y el disfrute de que uno podía transformar su entorno y transformarse a sí mismo. Siento que soy parte de una generación y de un tiempo que pujaba por construir un mundo nuevo con y para un hombre nuevo. En 1973 ingresé al Departamento de Cine, me integré a la corriente universitaria por la revolución socialista (CURS), y junto a varias agrupaciones creamos el Centro de Estudiantes de Artes, una apuesta que se pensaba en términos políticos unidos a profundos debates sobre nuestros quehaceres éticos y estéticos. El estudio, el trabajo, el arte, la militancia, eran diversos aspectos de una misma utopía igualitarista y libertaria. Hoy sigo pensando que lo político es una matriz nuclear de la condición humana, que está adherido a la vida comunitaria, que nos atraviesa en los modos de ser y conectarnos, de revisar nuestra historia y de proyectar lo que queremos ser, y el cine, como cualquier obra de arte, anda proponiendo y construyendo sensibilidades desde donde transitar el mundo y relacionarse con los otros. Por cierto que también hay un cine que pretende negar, alienar y espectacularizar las conflictividades y contradicciones del mundo y de los hombres y mujeres que lo habitamos, acorde a una posición política en ese mismo sentido. Y hay otro, que puede ser potente en su reflexividad, cuestionamientos o apuestas, aun sin que sus autores se declaren en esa dirección, porque el cine no es sólo de quien lo filma, sino también de quien lo mira y oye, de quien lo comenta, usa, degusta, comparte y resignifica.

Volviendo al 73, no creo que se pueda dar una apreciación cerrada o única de qué significaba estudiar en la Escuela de Artes en

aquel momento. Entiendo que había una mayoría preponderante que buscaba conectar el cine con los debates y disputas políticas, y -de alguna manera- la propuesta estética se leía en esa sintonía, y -por otro lado- había un grupo que se emparentaba con cuestiones más psicológicas o existenciales. Estos grupos convivían, con cierta tensión entre ambos, pero a su vez, se retroalimentaban e influían mutuamente. Para el primer grupo, en el que yo abrevaba, la universidad constituía un espacio de pertenencia. Teníamos clases en el Pabellón México, y -recuerdo- nos quedábamos días y noches a grabar o revelar, cuidando de los equipos, los muebles, el lugar, con el ideario de la pertenencia colectiva. Cada práctico se constituía en una oportunidad, en la que asumíamos la responsabilidad y el gozo de hacer algo nuevo. En primer año la mayoría del curso fuimos a trabajar con barrios empobrecidos, en la dinámica de poner nuestras herramientas cinematográficas (que en ese nivel eran diapositivas sonorizadas) a disposición, para visibilizar las luchas que estos sectores estaban desarrollando. Y, al mismo tiempo, planteamos que la primera evaluación debía hacerse en el barrio, y que a la de las cátedras debían incorporarse compañeros de los barrios, dado que eran los protagonistas. Como cierre de cursada participamos de un gran baile en un club, donde se pasaban los documentales. Tengo la imagen de que bailamos hasta el amanecer, abrazados en la alegría de estar siendo protagonistas, delante y detrás de cámara. Esa es la mejor imagen con la que puedo dar cuenta de qué significaba para mí estudiar cine.

¿Cuál es tu relación con los legados? ¿Te parece que pueden o deben recuperarse algunos de los proyectos o ideas relativos al cine que fueron interrumpidos o sencillamente abandonados (si es que un proyecto o idea es algo que pueda ser “sencillamente abandonado”)?

Me parece que los legados nos constituyen identitariamente. Sean personales, grupales o comunitarios, dan cuenta de nuestras historias, pertenencias, sueños. Uno puede hacer de ellos un mandato que encorsete, o una energía que ayude a plantear horizontes, puede asumirlos como imposición o elegirlos como decisión. Para mí

los legados nos dan volumen, profundidad, fundamentos, imagine-
ría. Son memorias que se actualizan en cada contexto, rediseñando
propósitos de futuro. Con el cine, vivencié diversos momentos. En
los inicios de la democracia, un legado ineludible fue recuperar el
espacio clausurado por la dictadura y luchar por la reapertura del
Departamento de Cine, así como construir y rehacer una cartogra-
fía de los/as compañeros/as detenidos/as desaparecidos/as. En la
plenitud de los noventa, experimenté la necesidad de recuperar la
tradicción documentalista que nos entusiasmó en los setenta, y que
parecía haber quedado relegada, menospreciada, vaciada de sentido
y encasillada en un modelo anacrónico, que –quizás por ello– ponía
a los jóvenes de ese momento distantes de un cine que asumiera su
historicidad. Aclaro que no creo que se trate de poner el eje en un
género, sino que, mayoritariamente, la relación del cine con cierta
manera de abordaje de lo real, de acercamiento al caos del mundo
para encontrar un orden posible, es muy potente y con una movi-
lidad estética y formal siempre puesta en crisis, por ello, en gene-
ral, en tiempos de mayor participación política este género crece en
cantidad, en calidad, y disfruta de transformaciones significativas.
Por ejemplo, cuando veo los cruces entre ficción y documental que
hoy abundan, creo que son legados (se asuman como tales o no) de
la no ficción de Walsh, y si pongo el foco en los actuales modos coo-
perativos de producción con narrativas ancladas en una afectividad
comunitaria, siento que hay una militancia cultural que superó el
legado y lo retrucó. Finalmente, hay un horizonte de búsqueda que
permanece en mi ideario, que vuelve a inquietarme con cada mo-
mento político concreto, y que tiene que ver con la necesidad de
laborar (en el aula y en la producción) la tensión entre un cine que
apele a un modo de percepción crítica, activa, libertaria, y que –al
mismo tiempo– pueda dialogar en términos populares con amplios
sectores de la sociedad.

¿Cómo surgió *Palabras*? ¿Cómo fue la experiencia de hacer un film sobre tu propio testimonio?

En el 2008 fui testigo en el juicio por delitos de lesa humanidad
realizado en Córdoba contra Menéndez y otros, luego de que se re-

conociera la nulidad de leyes de Punto Final y Obediencia Debida. En ese momento, y por primera vez en tantos años, los testigos sentíamos y vivíamos una enorme red de contención, trabajo común y acompañamiento, conformada por familiares, amigos, organismos, equipos de psicólogos e instituciones estatales. Pasada la etapa testimonial, en una reunión con todos los actores sociales que participamos del juicio, los organismos de derechos humanos plantearon la necesidad de compartir con la sociedad algo de lo vivido “detrás del estrado”. Hay quienes llevaron dibujos, tejidos, fotos, textos que hicieron en esos meses, y yo sentí que debía/podía/quería expresarme desde lo audiovisual. Además, era una buena oportunidad para unir reflexiones que venía trabajando en un equipo de investigación sobre procesos de memoria de la historia reciente de nuestro país, y la búsqueda de una narrativa documental que no oculte su posicionamiento. El desarrollo tuvo características del denominado cine urgente, debía responder sobre un acontecimiento actual, sin demoras, sin recursos ni posibilidades de esperar convocatorias de créditos o subsidios. También, en un sentido, tuvo aristas del cine pobre, en tanto proyecto autónomo realizado con los equipos que tenía o me prestaban. Pero, me parece que lo más importante no tiene que ver con estas categorías, que puedo pensarlas *a posteriori*, sino que en todo el proceso creativo estuve atravesada emocionalmente por los pasajes de la memoria del horror a la vibración solidaria de la lucha por justicia. El primer impulso narrativo fue el de hacer un relato ficcionado, con una puesta en escena, con actores, y un criterio plástico muy cercano a la instalación. En esa línea recorrí escenografías posibles y esboqué diseños estéticos que asemejaban a un canto coral con muchos rostros. Pero estas elecciones implicaban tiempo y dinero que no tenía, mientras urgía contar. Lo que había trabajado como texto orientador pujaba por salir como una olla a presión incontenible. De pronto me prestaron una cámara y micrófonos por un día. En ese momento, con la ayuda maravillosa de alumnos y colegas, decidí el formato de cine subjetivo o cine de primera persona, sin saber que eso era eso. Hasta ese momento no había visto referencias a este tipo de formato. Lo trabajé así por necesidad e impulso, no por elección estética. Luego al verlo, me asusté, pensé que no iba a entenderse, que se cuestionaría la validez del auto-registro, etc., etc.

Con ese pudor empecé a mostrarlo a algunos cercanos, y siempre me sorprendieron las reacciones. Aún hoy, cuando le reconozco una independencia y trayectoria incansable por escuelas, universidades, sindicatos, centros de apoyo a víctimas de violaciones de derechos, etc., etc., cada vez que me entero que se proyecta, siento algo de la fragilidad que implica la exposición en primera persona.

**¿Cómo ves el “cine de los hijos”: Roqué, Carri, Prividera, Scelso?
¿Cuáles son los procedimientos o ideas que más te han interesado
en sus films?**

En principio debo aclarar que no he visto todas sus producciones, y que tampoco las miré con este criterio de unificarlas como cine de hijos. Digamos que fui descubriéndolas de a una, empezando por Roqué, de la que me conmovió su calidez; me acercó afectivamente su recorrido provinciano. Con Carri disfruté la poética en la exposición del dispositivo cinematográfico, con Prividera atendí a las contradicciones expuestas sobre estos procesos tan dolorosos, y con Scelso repasé la construcción de la estructura desde el montaje. Mirados en común, creo que en todos se manifiesta el uso del documental como herramienta de búsqueda, de acercamiento a lo perdido, como la pala y el pincel del arqueólogo, cada uno/a –desde el oficio de cineasta– sale con la cámara a desandar el camino para encontrar las huellas de sus padres, y salen también en tanto hijos a transitar su investigación, con toda la experiencia de los organismos de derechos humanos atrás; sin importar si lo hacen orgánicamente o no, hay un trayecto simbólico y de lucha que abrió senderos por los que transitan y a los que ensanchan. No son documentales del tipo de los que exponen algo, sino que nos hacen avanzar con ellos en la inconclusa construcción de lo ausente, a partir de los dichos de otros, replicando de distintas maneras las prácticas que los hijos han acuñado desde que empezaron a ser adolescentes y salieron a engarzar sus propios relatos de los padres. Otro de los aspectos que me parece interesante es la manifestación de cierto distanciamiento brechtiano, que –de manera más o menos explícita– en general utilizan, y que a mí me hace emparentar estos films con un aire setentista. Con esto no estoy afirmando que los films de los setenta operaran

con ese distanciamiento, sino que la acción política en general, y la artística en su práctica de contacto con los públicos, aspiraba a construir una toma de conciencia de los dispositivos y de la subjetividad; el desmontaje general de los espectáculos de ocultamiento es un signo de aquellos años.

¿Te parece que el actual Departamento de Cine de la Facultad de Artes de la UNC es un buen lugar para pensar y hacer cine en Córdoba? ¿Qué pensás sobre el llamado “nuevo cine cordobés”?

Por supuesto que sostengo y aspiro a que el Departamento sea un buen lugar para pensar y hacer cine, es más, creo que es un fogón alrededor del que se arman varias rondas, algunas a veces reniegan de su luz y calor, pero la mayoría se arrimaron al cine atraídos por el chisperío que emana de allí, aun cuando después se alejan. Como buen espacio de construcción pública, es siempre discutido y criticado, y está bien que así sea, es lo que le permite seguir cimentándose como fogón –si no, se apagaría. Por sus aulas transitan más de 1200 estudiantes al año. ¿Qué otro lugar de aprendizaje, experimentación, debate, crítica, investigación es tan público, inclusivo y expuesto como éste en Córdoba? Claro que el “hacer” no puede pensarse como en una productora, no solo porque el objetivo es distinto, sino además porque no tenemos recursos para ello. Pero la mayoría de los equipos realizativos cordobeses tienen un importantísimo caudal de integrantes que han pasado o están actualmente en la UNC. ¿Puede el cine de Córdoba crecer sin ser rozado por ese crepitar?

En una entrevista a Birri le preguntan sobre el nuevo cine latinoamericano, y él responde que corresponde decir el “nuevo nuevo nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano” porque ya hubo otros nuevos antes de este último nuevo. En las distintas etapas que vivimos, tanto en el Departamento de Cine, como en la conformación de grupos de trabajo y lucha política y cultural por un cine libertario y creativo, hemos ido encontrando nacimientos, renacimientos y fortalecimientos de nuevos cines cordobeses, cada uno según la coyuntura específica, en relación a lo existente, que de eso se trata lo nuevo.

En los sesenta, muy ligado al surrealismo y a cierta experimentación con el movimiento, hubo un primer nacimiento (aunque se puede datar otro anterior en un largometraje de 1915 o en los noticieros del 40 o en las películas de Córdoba Film, del 50), con más de cuarenta films, y la creación de talleres y centros experimentales, que son los pioneros que empujan el nacimiento del Departamento de Cine. En los setenta fuimos protagonistas de otro nuevo cine cordobés, que a mi entender tuvo tres vertientes: una forjada al calor de los proyectos colectivos altamente politizados, otra desde los equipos interdisciplinarios con antropólogos que pasaban de la investigación no participante a la investigación-acción, y una tercera que rozaba lo psicológico y literario con posiciones entre existenciales y feministas, todas con algún grado de conexión con el Departamento de Cine. Luego, en los ochenta, con la recuperación de la democracia, hubo un otro renacer, empujado por las luchas por la repartición y federalización de los recursos del INCAA, y por la reapertura del Departamento (cerrado en la dictadura)¹. Los noventa marcan una gran ausencia, en cierto sentido, porque la lucha sostenida, las redes que fueron tejiéndose y los equipos que se formaban, fermentan en lo que hoy llamamos “nuevo cine cordobés”, que puede sintetizarse en el protagonismo (a partir de políticas de cierta distribución y federalización de los recursos del INCAA y de la televisión pública) de realizadores/as y equipos de trabajo no contaminados con la dinámica de la espectacularización. Creo que de nuevo se pueden ver tres grupos. Uno que trabaja en una línea más ligada a la producción de productoras, que alcanzó buena circulación y aceptación del público, que tiene como telón de fondo prácticas ligadas al cineclubismo y cercanías con la crítica cinematográfica. Es un sector que ha sabido abrirse un espacio, consolidarse en el tiempo y organizarse para ser atendido en el concierto provincial y nacional (también internacional, porque asistieron a los MICA fuera el país). Otro grupo que se funda en el cooperativismo y la colaboración entre pares, corresponde a equipos de egresados o cursantes

1 Entre 1987 y 1989 realicé una investigación sobre el cine de Córdoba, desde sus inicios hasta 1986, becada por el Fondo Nacional de las Artes. Esta investigación fue entregada como Trabajo Final de Licenciatura en la Escuela de Ciencias de la Información.

avanzados de la carrera que se arriesgan en proyectos propios, la mayoría experimentando con los bordes en los que la ficción documentaliza vidas cotidianas y el documental las ficcionaliza. Lograron numerosos premios en festivales y tienen un importante caudal de seguidores cuando hacen presentaciones “a pulmón”. En los dos grupos hay una fuerte tendencia a marcar elementos que den cuenta de una identidad, a situar territorialmente las historias, a focalizar en protagonistas pertenecientes a sectores populares, a una cierta tranquilidad en el manejo del tiempo, y un cierto cuidado en el diseño sonoro. Por otro lado, hay un tercer grupo que avanza entre la animación y la pos producción, con realizadores/as egresados o estudiantes avanzados/as. Esta vertiente se ha consolidado en los últimos años, también recibió numerosos premios y practica ricas experimentaciones con diversas técnicas de animación y nuevas aplicaciones tecnológicas. Y, finalmente, lo que me parece más importante del nuevo nuevo nuevo cine cordobés, es justamente que su andar deja unas marcas sobre las que ya hay indicios de otro nuevo cine que viene germinando.



