

AVI MOGRABI: «SI ACABAS CON LA MISMA PELÍCULA QUE CONCEBISTE AL PRINCIPIO, ALGO NO ESTÁ BIEN»

Manolo Sarmiento

Universidad de las Artes

manuel.sarmiento@uartes.edu.ec

El 16 de julio de 2020 recibimos en una conferencia Zoom a Avi Mograbi, documentalista israelí, quien había aceptado mi invitación para charlar con lxs estudiantes de la materia Autores Directores en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes. Mograbi ha dirigido los largometrajes *Reconstruction* (1994), *How I Learned to Overcome My Fear and Love Ariel Sharon* (1997), *Happy Birthday, Mr. Mograbi* (1999), *August: A Moment Before the Eruption* (2002), *Avenge But One of My Two Eyes* (2005), *Z32* (2008), *Once I Entered a Garden* (2012), *Between Fences* (2016) y *The First 54 Years: An Abbreviated Manual for Military Occupation* (2021).

La charla se desarrolló en inglés y la traducción fue hecha por el docente. La versión que se presenta aquí la hice con ayuda de la versión gratuita de la aplicación DeepL. Los alumnos que participaron de la charla fueron Luis Bustamante, Alexander Fernández, Dylan Guanoluisa, William Loor, Gabriela Dueñas, Marcela Roura, Carlos Saltos y Alex Vega.

Manolo Sarmiento: Muchas gracias por haber aceptado acompañarnos hoy en esta clase en Guayaquil. En este curso teníamos que elegir la obra de un cineasta para analizarla en profundidad. Elegí tu obra porque la admiro y también porque creo que es relevante en la actualidad, por lo que estamos viendo con la pandemia.

Avi Mograbi: Gracias, es un placer. Siempre es difícil considerar la relevancia de tu trabajo, considerar cuánto durará tu obra, si toca la actualidad, si tiene una vida más allá del momento. Así que es un gran cumplido lo que me dices.

M. S.: Hemos estado viendo sus películas en las últimas semanas, hasta ahora hemos visto *How I Learned to Overcome My Fear*, *August*, *Avenge*, *Z32* y *Once I Entered a Garden*. Todavía tenemos que ver *Between Fences*. Cada alumno ha preparado una pregunta para ti.

William Loor: Hola Avi, encantado de conocerlo. Estoy muy contento de tenerlo aquí. Su trabajo ha modificado la forma en que entendíamos que se podían hacer las películas. Mi pregunta es: ¿cómo fue el proceso de creación de este

particular estilo de combinar el documental con la creación de personajes de ficción? ¿Fue un método de ensayo y error o fue el contexto el que le llevó a crearlo?

A. M.: Esto fue algo que nació durante la realización de *How I Learned to Overcome My Fear*. La película iba a ser muy diferente. La idea era seguir al Sr. Sharon para crear una especie de retrato de quién es el verdadero Sharon, un político de derecha y notorio criminal de guerra. Pero tenía un gran problema porque soy un activista de izquierda y estuve muy activo durante la primera guerra del Líbano en 1982, una guerra que inició el Sr. Sharon, y fui uno de los fundadores de una organización de «refuseniks» [objetores de conciencia], gente que se negó a unirse al ejército en la guerra del Líbano.

De modo que no podía permitirme que Sharon conociera mis antecedentes. Tuve mucha suerte porque a Sharon no le interesaba que lo filmara, y por eso no se molestó en enviar a sus ayudantes a investigar sobre mí. Así que, como se ve en la película, tuve que cortarlo durante un tiempo, hasta que finalmente aceptó mi presencia. Pero me vi obligado, debido a mis

antecedentes de izquierda, a tratar de ocultar quién era realmente, así que interpreté el papel, mientras estuve en su presencia, de alguien apolítico, alguien que lo adora por las razones que sea, pero nunca hablo de política y nunca revelo lo que pienso de él.

Así que esta posición de interpretar un papel estuvo ahí desde el principio. Estaba actuando todo el tiempo, actuando en la situación del documental, siempre que me encontraba con él, sabía que tenía que ser otra persona, no exactamente yo. Usaba mi propio nombre, pero no revelaba mis pensamientos. Así que, y esto lo saben porque todos ustedes hacen películas, y más aún cuando haces documentales, aunque no pretendas ser otra persona, siempre interpretas un papel, el cineasta siempre interpreta un papel, incluso cuando es completamente honesto.

También lo hacemos en la vida real. Cada situación social nos exige ser diferentes. Cuando estás en la escuela con tus profesores, que son muy duros, interpretas un papel, y cuando estás en casa con tu familia, donde te quieren, haces lo que haces, eres un poco diferente. Así que este fue el punto de partida, en el que me hice cargo de la

necesidad de interpretar un papel. Y luego, a medida que avanzaba el rodaje y me daba cuenta de que Sharon era mucho más inteligente de lo que yo creía, y que no dejaba salir el monstruo que llevaba dentro, y que yo no tenía película, tuve que recalculer mi dirección.

La mayor parte del material que tenía, que provenía de los mítines políticos, era muy aburrido, el mismo discurso una y otra vez, y el resto estaba lleno de conversaciones estúpidas que tenía con él en las que hacía el papel de una persona un poco tonta, poco sofisticada, poco política, etc. Así que el material que tenía necesitaba una idea brillante que lo salvara. Fue entonces cuando, hacia el final del rodaje, surgió la idea de que tal vez la película debía ser sobre el cineasta y, ya que yo lo halagaba y pretendía ser amable y enamorarme de él, que tal vez hacia el final de la película también debía caer en la trampa de adoptar su posición política.

Así que esta fue una decisión muy importante que tomé unas dos o tres semanas antes del final del rodaje, y empecé a buscar una oportunidad en la que pudiera fingir que cambiaba de bando políticamente. Y esta oportunidad surgió con este mitin al que no acudió nadie, muy

poca gente, Sharon no apareció, y hubo baile y música, y esto me permitió soltarme y fingir que era uno de los seguidores de la derecha, del partido Likud y de Sharon.

Y luego, cuando empecé a editar, me di cuenta de que, cuando estás en una posición de reflexión frente a la cámara o en otro lugar, muchas veces utilizas una segunda voz para dejar clara tu situación, dices: «Por un lado estaba pensando esto y aquello, por otro lado, pensaba que...» y así nació el papel de la esposa. Mi decisión fue que la esposa fuera la voz estable, una persona con una columna vertebral, con una estructura ideológica y política, y por supuesto, como siempre, como en la vida real, el marido sería una persona débil y con poca capacidad para vivir de acuerdo con sus ideas.

Y esto también se convirtió en un hilo conductor en mi trabajo. Cuando ves en otras de mis películas a una mujer, o a alguien que pretende ser una mujer, la mujer siempre es estable ideológica y éticamente y el hombre siempre es débil y le falta la columna vertebral, la columna ideológica. Tal vez no en *Once I Entered a Garden*, allí, hay una mujer fuerte, pero los hombres no son tan débiles, pero en *Agosto*, por

ejemplo, el hombre, el marido, es una persona débil y la mujer representa a alguien que sabe, que tiene una dirección, y confías en ella más que en su marido. Así nació esta postura de interpretar un papel en mis películas y, como tuvo éxito, como fue bien apreciada, la adopté en *Happy Birthday Mr. Mograbi*, y la llevé al extremo en *August*. Después cambió, por supuesto, pero esas tres primeras películas, *Sharon*, *Happy Birthday* y *August* tienen un concepto similar.

Alexander Fernández: ¿Qué tipo de público espera tener cuando hace una película? ¿Tiene algún público en particular en mente?

A. M.: El público que me gustaría tener es un público israelí. Siento que mi trabajo se dirige sobre todo al público local, porque todas mis películas derivan de mi implicación real en la vida social y política israelí. Pero, aparentemente, la vida no funciona así, y probablemente soy más conocido en Francia que en Israel. En Israel mis películas se emiten sobre todo en pequeños canales de documentales y, bueno, mi última película *Between Fences* ni siquiera se emitió en Israel, y por eso empecé a poner toda mi fil-

mografía en YouTube. Estaba tan desolado porque nadie quería emitir *Between Fences*, que la puse en YouTube y contraté a una pequeña empresa de *marketing* digital para comercializar la película en las redes sociales. Fue un poco absurdo que el director y —como yo también soy el productor— que el productor pague para que la gente vea la película. Tengo algo de público fuera del país, y a mis películas por lo general les va muy bien en los festivales, a veces se distribuyen en los cines de algunos países, y van en la televisión en algunos países, pero no tanto en Israel.

Alex Vega: Siempre pienso en el dilema de la forma y el contenido. ¿Concibe los dispositivos narrativos de sus películas antes de hacerlas o mientras las hace?

A. M.: Bueno, por supuesto que concibo algún tipo de narrativa antes o, si no una narrativa, al menos un mecanismo. Por ejemplo, con la película sobre Sharon pude imaginar lo que me hubiera gustado encontrar durante el rodaje, pero, por supuesto, no podía saber con seguridad que eso era lo que iba a ocurrir. Concebí una especie de mecanismo, siguiéndole todo lo

que podía, interpretando el papel, e intentando acercarme lo más posible a él para estar allí cuando saliera el monstruo que se esconde en su cuerpo. En *August* el mecanismo era diferente, decidí tener dos canales de, o tres, pero básicamente dos canales de rodaje. Uno era salir a las calles de Israel en los días más calurosos de agosto, cuando el calor y la humedad son terribles y todo el mundo enloquece, y documentar lo que ocurría en la calle. Y la segunda línea narrativa sería en casa, donde el cineasta, su mujer y su productor tienen una especie de drama doméstico violento. Pero aquí es donde se reescribió el guion, o se escribió durante el rodaje. La idea inicial era que yo interpretara al cineasta, y una mujer, una amiga mía que no es actriz, interpretaría a la esposa, y una tercera persona, otro amigo, interpretaría al productor. Pero cuando llegó el momento de empezar a rodar esos papeles, me di cuenta de que me preocupaba mucho la idea de trabajar con otros actores. Puedo dirigirme a mí mismo, pero como soy un documentalista no sé cómo trabajar con actores, y ni siquiera tenía un guion escrito para trabajar con ellos, así que estaba perdido. Esos dos amigos viven en el

mismo barrio donde yo vivo, y me di cuenta de que cuando iba por la calle y lo veía a él o a ella, cambiaba mi ruta para que no nos encontráramos. Me di cuenta de que les tenía miedo. Para analizar lo que me preocupaba, decidí montar una de las escenas y representar yo mismo los tres papeles y ver qué pasaba, y quizás así entender lo que buscaba.

Entonces, escribí la escena en la que el productor entra en la casa buscando las cintas de la audición, y la interpreté conmigo mismo. Como ven, la sala está al final del pasillo, ahora estamos sentados en mi sala de montaje, de modo que era casi como escribir en papel: iba a la sala de estar, colocaba la cámara, hacía lo que tenía que hacer, venía a la sala de montaje, lo editaba y luego hacía correcciones, iba de nuevo a la sala de estar, y así... Obviamente parece muy fácil, pero es muy cansado, y tardé meses hasta llegar al guion completo. Y, por supuesto, cuando vi la primera prueba de esta pantalla dividida conmigo mismo interpretando los tres papeles, no entendí su significado en ese momento, pero quedé tan enganchado con la situación, a la vez hilarante y loca, que estaba claro que eso era lo que quería hacer. El significado tendría

que esperar unos meses más para entrar en mi conciencia. Así que llamé a mis amigos y les dije que estaban despedidos.

Tardé unos meses en escribirla y editarla en video, no escribía en una máquina de escribir, escribía en mi cabeza y en video en la sala de mi casa.

Creo que en casi todas las películas que he hecho, hubo un momento en el que me topé con un callejón sin salida, un fracaso, un gran fracaso, y de alguna manera este fracaso se convirtió en un generador de una solución artística, de una solución creativa. Por eso me gustan los fracasos, por supuesto que cuando te encuentras con un fracaso tienes una gran depresión, te pierdes, te sientes mal, no confías en ti, pierdes tu seguridad, pero mi experiencia es, al menos es mi caso, no estoy diciendo que todos deban buscar el fracaso, y yo tampoco busco el fracaso, pero cuando llega el fracaso el momento de la pérdida trae consigo los poderes internos que permiten superarla, salir de la pérdida, y encontrar una solución creativa para contar la historia de una manera diferente, posiblemente mejor.

Supongo que todas las películas pasan por el mismo proce-

so, si acabas con la misma película que concebiste al principio, algo no está bien, puede que tu película sea demasiado simple o no haya pasado por un proceso. Hacer cine es un proceso y en el proceso descubres que no entendías, que no sabías, que tenías poca imaginación, descubres muchas pérdidas en este proceso, y tienes que lidiar con ello. Tienes que encontrar la manera de convertir esa pérdida en algo más grande. En cada película hay un cineasta, si pudieras escribir un guion y la película saliera exactamente como tu guion, entonces ¿quién te necesita? Quiero decir que otra persona podría dirigir esta película, especialmente en los documentales, especialmente cuando se trata de la vida real y de problemas reales, cuando sales a hacer la película las cosas no suceden de la manera en que habías planeado, no de la manera que habías imaginado, y si suceden así es un milagro o un fracaso total.

Tengo la convicción de que el proceso es tan importante como el propio tema. Esto es muy importante. Cuando filmas, sobre todo en el cine documental —no soy un experto en ficción—, lo que ves ahí fuera cuando vas a filmar te hace afrontar diferentes dilemas, di-

lemas narrativos, dilemas éticos, dilemas cinematográficos y estéticos, etc. Y por eso empecé a incluir dentro de la película su propio *making of*, si lo piensas, casi todas mis películas son también el *making of* de ellas mismas, porque incluyen los diferentes dilemas a los que el cineasta se ha tenido que enfrentar mientras hacía la película. Tal vez no sean siempre dilemas reales, tal vez sean dilemas que me invento o imagino, pero básicamente cada película es también su *making of*.

Hablemos, por ejemplo, de Z32. También es una película que empezó de forma muy diferente a lo que salió al final. La idea era hacer un plano muy sencillo de esta persona contando su historia, y eso era todo. No pensé en ella como una «película de Avi Mograbi», sino como una simple película que pudiera servir en el trabajo de esta organización llamada *Breaking the Silence* que está recogiendo testimonios de soldados sobre su trabajo en los territorios ocupados. Entonces, cuando me reuní con esta persona por primera vez, él conocía mi trabajo, así que no tuve que explicarle quién era o de dónde venía política o estéticamente, e inmediatamente aceptó hacer la película, «pero», y aquí es

cuando empezó el verdadero cine, dijo: «Pero no puedes mostrar mi cara». Cuando tu idea de partida es filmar a alguien contando su historia y esa persona te dice que no puedes mostrar su cara, obviamente es un fracaso, y la verdad es que en ese momento no lo vi como un «feliz» fracaso. Pensé: «Ok, no tengo película». Pero claro, no deserté tan rápido. El proyecto se quedó fijo en mi cabeza, me tomó algún tiempo, un par de meses, hasta que se me ocurrió la idea de ponerle una máscara, pero no una máscara física, porque cuando alguien lleva una máscara física es muy difícil ver los ojos y la boca de la persona, y también es muy difícil hablar detrás de la máscara, ser auténtico, ser libre detrás de la máscara, es muy difícil. Pasé algún tiempo en los estudios haciendo trabajos digitales, CGI [Imágenes Generadas por Ordenador], etc., y esto hizo surgir la idea de enmascararlo digitalmente. Empezamos con la idea de una máscara de gladiador, porque era un gladiador, y poco a poco se fue desarrollando la idea de escanear la cara de otra persona y ponérsela, que es lo que finalmente hicimos.

Aquí viene otro punto de inflexión, cuando me di cuenta de

que había resuelto el problema de cómo filmarlo sin exponer su identidad, de cómo mostrar sus expresiones faciales sin que los espectadores supieran cómo es realmente, comprendí que estaba haciendo algo terrible: estaba dando cobijo, dentro de mi película, a un asesino. Me estaba convirtiendo en un colaborador. Esto me hizo plantear de nuevo la idea de acercarme a la cámara con los dilemas del cineasta que no estaban incluidos en la concepción inicial de la película.

Pero para entonces estaba ya un poco cansado de hacer lo que ahora estoy haciendo, hablar a la cámara, con mi nariz roja metida en el lente. Surgió entonces la idea de *cantar* los dilemas. Hay una pequeña historia sobre esto. Cuando escuché por primera vez el testimonio en audio de esta persona, me acerqué a un músico, un músico fantástico, Noam Embar, que toca el piano en la película y escribió las canciones, me acerqué a él y hablé con él de convertir este testimonio en una ópera. La idea de la ópera se me ocurrió porque pensé que este personaje era como un personaje trágico, un héroe trágico, había hecho algo terrible y había comprendido *a posteriori* que, efectivamente, era terrible,

pero esta cosa terrible que había hecho era irreversible, ya no podía corregirla, no había manera de que pudiera corregirla, y esto le acompañaría el resto de su vida y quizá también tenga un gran efecto en su vida. Era tal cual un héroe trágico en las tragedias clásicas. Así que le dije a Noam Embar, el músico, que pensaba cantar y, la verdad, en ese momento no había ninguna razón para creer que podía cantar, porque no tenía experiencia en el canto. Así que esto me tomó cerca de un año. Mientras él escribía la música, yo aprendía a cantar con él y con un profesor de canto. Puedes ver aquí un caso en el que el proceso de hacer cine o escribir el guion ocurre mientras se hace la película.

Dylan Guanoluisa: Durante la secuencia de la playa en *Once I Entered a Garden*, usted cuenta a Ali su encuentro con una mujer de Beirut y cómo esto ha desencadenado una relación amorosa imposible. Debido a la forma abrupta en que termina la conversación, surge una pregunta: ¿este romance fue real o se lo inventó para que Ali hablara de los conflictos raciales latentes desde una perspectiva romántica?

A. M.: Bueno, fue un romance real que duró bastante tiempo, y segui-

mos siendo muy buenos amigos y nos vemos siempre que es posible, pero nunca en nuestras casas, porque a mí no se me permite viajar a Líbano y a ella no se le permite viajar a Israel. Por supuesto, fue una especie de paralelismo con la situación de Ali cuando se casó con una mujer israelí, una mujer judía (de hecho, él también es israelí, es palestino, pero tiene una identificación israelí), pero esto no fue planeado, es algo que realmente sucedió. Esta historia llevó a la escritura de esas cartas de amor, a la escritura y filmación de esas cartas de amor que fueron filmadas en el Líbano sin que yo las tocara, creo que es una poesía increíble, puedo decirlo porque yo no las hice. Esas cartas de amor se filmaron en 8 mm en el Líbano, sobre todo en Beirut, pero también en otro lugar, y también el texto se escribió sin mi intervención y simplemente las incluí tal cual en la película.

Hablando de cómo cambian las películas al hacerlas, *Once I Entered a Garden* se llamaba inicialmente *The Return to Beirut*, y mi idea era recrear la historia de un primo de mi padre que vivía en Beirut y se quedó allí cuando se fundó el Estado de Israel y luego, en los años 50 y 60, vino unas cuan-

tas veces a Israel y volvió a Beirut, y volvió a Israel, y volvió a Beirut, que es algo que se contradice con las «leyes de la naturaleza», esto es algo que no puede suceder. Y, de nuevo, el mecanismo era que Ali y yo interpretaríamos los diferentes papeles, aún no sabía quién interpretaría qué, pero, como sé que Ali, mi profesor de árabe, es un actor frustrado, decidí que ambos encontraríamos la manera de escribir el guion y de interpretar los diferentes papeles para contar la historia de mi primo segundo Marcel.

98 Pero como he dicho antes, el *making of* es tan importante como la propia historia, así que decidí filmar cada momento de nuestra discusión sobre esta película, y lo que ves es lo que ocurrió cuando entré en casa de Ali y empecé a contarle la historia de mi familia para que escribiera e interpretara conmigo la historia de mi primo. Si le preguntas a Ali hoy, no creo que haya escuchado nunca la historia de este primo porque nunca llegamos a ella. No hace falta que se lo diga, ya han visto el tipo de personaje que es Ali y el tipo de atención que necesita, de modo que él «secuestró» la película. Pues bien, esas cartas de amor son finalmente el único lugar de la película donde se

menciona esta historia del primo, de forma vaga, no se menciona explícitamente, pero si lo vuelves a mirar verás que la mujer se queda en Beirut, el hombre amante se marcha y se va a Israel. Está en el fondo y, por supuesto, se refiere a la relación amorosa que tuve con esta mujer libanesa que no pudo materializarse. Así que creo que hay que tratar de vivir el momento, mientras se filma hay que tratar de vivir el momento para llegar a una idea. Podemos empezar con un mecanismo, para dar una posibilidad a algún tipo de proceso, pero liberamos este mecanismo, le damos la soltura que permite que una película se desarrolle.

Gabriela Menéndez: Mis preguntas están más orientadas a la parte de producción y desarrollo de sus películas. ¿Cuáles son las dificultades de rodar en los territorios ocupados? Me refiero no solo a las dificultades de rodar, sino también a las de producir estas películas, ¿cómo consiguió financiación para ellas? Con lo controvertidas y conflictivas que resultan a veces sus películas, ¿cómo consiguió esa financiación, si es que la hay, pública o privada? Y, mi segunda pregunta es: ¿hay algún proyecto próximo al

que debamos prestar atención?

A. M.: La situación en Israel es un poco engañosa. Por un lado, es una terrible dictadura militar en los territorios ocupados, pero por otro lado es una maravillosa democracia dentro de Israel, especialmente si eres judío. En los últimos años está cambiando para peor, hay una gran tendencia a la censura y a presionar a los artistas para que sigan ciertas pautas en cuanto a las críticas al Estado. Cuando presentas un proyecto a una fundación o a un canal de televisión y lo rechazan, es difícil saber si están ante un caso de censura política o si simplemente has presentado un proyecto de mierda. Hasta ahora, mi experiencia es que todas mis películas fueron apoyadas por fundaciones financiadas por el Estado, la mayoría de ellas también fueron apoyadas por canales de televisión, excepto la última película *Between Fences*, así que no puedo decir claramente que esté sometido a la censura política. Además, desde *Happy Birthday Mr. Mograbi*, todas mis películas fueron apoyadas por fundaciones y canales de televisión en Europa, que hicieron posible su realización.

Últimamente estoy trabajando en una nueva película que

se llama, por ahora —puede que cambie—, *Los primeros 53 años*,¹ que se refiere a los primeros 53 años de la ocupación israelí de Cisjordania y la Franja de Gaza, y hasta ahora esta película no consiguió financiación de ninguna fundación o canal de televisión en Israel. En primer lugar, porque esta película toca un tema que al *establishment* israelí no le gusta mucho, y también porque se basa en testimonios recogidos por *Breaking the Silence*, que es una organización que hoy es considerada como el nuevo «Satán» en Israel, por lo que dudo que alguna fundación o canal israelí apoye esta película. Pero tengo apoyo de Europa.

M. S.: Se nos acaba el tiempo, de modo que resumiré las dos últimas preguntas. A Luis Bustamante le interesa la escena de *Avenge* en la que te enfrentas a los militares, ¿cómo ocurrió? Y Carlos Saltos tiene una pregunta sobre Z32, le gustaría saber si el militar tenía total libertad para

¹ La película fue estrenada en la Berlinale de 2021 con el título *Los primeros 54 años: manual abreviado de ocupación militar*. Fue programada en la vigésima edición de los Encuentros del Otro Cine, celebrados en línea el mismo año en Ecuador.

grabar lo que quisiera y si él y su novia siguen juntos.

A. M.: La situación con los soldados al final de la película, donde fui con un activista de la organización Médicos por los Derechos Humanos para comprobar una situación que la gente de allí había denunciado, sobre cómo los soldados retenían el regreso de los escolares a sus casas, a veces durante horas, hasta que llegaba otro grupo de niños dos horas más tarde. Lo que ocurrió allí fue que perdí los estribos... Bueno, no puedo fingir que no sabía que había una cámara colgada en mi cuerpo, y que estaba prendida, no voy a fingir que me tomó por sorpresa cuando miré el material después, pero al mismo tiempo perdí verdaderamente los estribos, estaba muy enojado. Lo más importante aquí es considerar que yo podía permitirme estar enfadado, porque si hubiera sido un palestino, no habría terminado el día con vida. Y esta es exactamente la brecha que mencioné antes, entre la dictadura militar en los territorios ocupados y la maravillosa democracia que tenemos en Israel. Los soldados sabían que yo era israelí, que tenía

la edad de sus padres, y sabían que... bueno, podrían haberme golpeado, pero les habría salido mal, y yo lo sabía muy bien. No pensé en ello en ese momento, es algo que está dentro de tu cuerpo, sabes que eres un privilegiado, no tienes que mencionarte a ti mismo que eres un privilegiado, es algo que ocurre todos los días de tu vida. Así que no puedo decir que no tuviera miedo cuando les gritaba, o digamos que siempre que pierdo los estribos así, me pongo tan ansioso que no es un momento agradable, pero en cierto modo, debo haber sabido que estoy protegido, que no se atreverán a hacerme daño.

En cuanto al personaje de Z32, lo filmamos varias veces, hicimos la entrevista una y otra vez, porque pensé que tal vez una vez lo contaría así, y otra vez tal vez de otra manera, pero luego él dijo que no estaba contento con su actuación, que cuando lo pensaba la noche anterior era diferente de cómo lo contaba al día siguiente, así que le sugerí que tomara la cámara y que hiciera su propio testimonio. Así lo hizo, y tampoco fue muy bueno ni interesante, pero lo interesante fue que empezó a grabar sus diálogos

con su novia, y esto fue fantástico. Yo no conocía a la chica en ese momento, solo la conocí cuando los invité a ver el *rough-cut*. Así que para mí fue interesante que yo lo utilizara para hacer una película, él me utilizara a mí para purificarse, y luego él la utilizara a

ella para hacer su propia parte de la película, así que fue una relación complicada que me pareció muy interesante. Y, no, ya no están juntos.