

laFuga

Avi Mograbi

El documental como camuflaje

Por Iván Pinto y Juan Eduardo Murillo

Tags | **Cine documental** | **Cine político** | **Etnias, pueblos** | **Representaciones sociales** | **Lenguaje cinematográfico** | **Performático** | **Israel**

De paso por Ficvaldivia 2013 el realizador Israelí, quizás el mejor documentalista sobre el conflicto político árabe/israelí, concedió una entrevista a laFuga. Aquí hablamos de algunas estrategias presentes en su obra, tales como la autobiografía, la máscara y el camuflaje. Así también la dimensión ficcional y actoral de sus documentales. El autor de **Z32** (2008), **Avenge But One of My Two Eyes** (2005), **Happy Birthday, Mr. Mograbi** (1999) manifestó un agudo sentido del humor. Participan aquí: Iván Pinto y Juan Eduardo Murillo. Agradecimientos especiales a Juan Pablo Miranda, quien no solo tradujo si no ayudó a establecer un diálogo fluido con el director.

Ponerse en rol, actuar

I.P.: ¿Cuándo descubres tu faceta actoral?

A.M.: Cuando tenía 8 años o quizás antes de eso.

I.P. (Risas) ¿Pero cuándo te diste cuenta que querías ser filmado actuando por ti mismo?

A.M.: Bueno, cuando era un niño, actué en muchas obras de teatro en la escuela. También participé en un film israelí muy importante, cuando tenía 10 años. Lo de filmarme a mí mismo actuando es algo que empecé cuando estudiaba en la Escuela de Artes, porque yo no estudié cine, sino artes. O incluso antes de eso, porque fui a estudiar artes porque era un fotógrafo y ahí hice muchos autorretratos. Y cuando llegué a la Escuela de Artes, estamos hablando más o menos de 1969, había una clase de video y ahí empecé a filmarme a mí mismo, haciendo distintos tipos de cosas. Pero tomó muchos años entre que salí de la Escuela de Artes y que hice la película de Sharon, más de 10 años, pasaron 14 años hasta que decidí ponerme frente a la cámara¹. Pero cuando empecé a hacer la película de Sharon, la idea siempre fue ponerme un disfraz frente a la cámara y jugar un papel, porque la idea era no mostrarle a Sharon quién era yo. Entonces incluso, aunque no fuera ficción, la manera de hacer la película, siendo él un político de derecha y siendo yo un radical de izquierda, tenía que encontrar alguna manera de cubrir esa realidad. Como mi objetivo era acercarme lo más posible a Sharon, entonces cada vez que lo filmaba, trataba de propiciar algún contacto físico y mira, tú ves que en estos seis días nunca me has visto hablar o tener el tipo de conversaciones estúpidas que tenía en la película. Entonces, de alguna forma, el rol que tengo ahí, la actuación, pasa a ser más importante.

Al hacer documentales, cada director juega un rol. No es un mentiroso ni un tramposo, pero este rol se juega para poder registrar lo que él está buscando: si él se calla y deja al otro hablar, su presencia está ahí para crear una situación y chupar la experiencia de tu interlocutor. Hay una diferencia cuando te acercas a la situación con la cámara o sin ella. Cuando llegas con la cámara, siempre hay un rol, y la gente empieza a tratar de percibir qué es lo que quieres escuchar o va a ser muy consciente de que está siendo documentada y de que, eventualmente, esto va a quedar para la eternidad. Así que todo el asunto de la actuación, va a estar ahí de todas maneras. Quizás la diferencia es que yo decidí hacerlo presente, al igual que yo decidí hacer presente, y también es parte de mi rol, es mostrar el proceso de cómo se hacen las películas.

I.P.: Muy de acuerdo. Me parece que dijiste una palabra clave, que es el tema del disfraz y me parece que muchas veces tus películas -August (2002), Z32, Happy Birthday Mr. Mograbi- la cuestión del camuflaje es esencial. La relación entre camuflaje, máscaras y política. ¿Qué concepto hay ahí? ¿Que la realidad está disfrazada? ¿Y una vez que sacas esa máscara, hay otra máscara ahí? ¿Cómo evalúas esto?

A.M.: Es una idea muy interesante, ¿quieres escribir un artículo acerca de ello? (risas). Mira, de alguna manera hablamos de camuflaje porque ese es el rol que hicimos en la película de Sharon y es un método que he continuado utilizando. Pero en la película de Sharon, lo hice un poco por una necesidad de supervivencia. Necesitaba camuflarme porque si no, no iba a poder hacer la película. Y respecto de las otras películas que mencionaste, lo puedo ver como algo teórico, pero yo no pienso en teoría. Lo puedo ver muy bien en retrospectiva, pero nunca es lo que yo planeo hacer o en lo que pienso hacer a futuro. Y en Z32, por ejemplo, está esa primera escena donde yo corto la media, y esa primera escena que ves, es en realidad un bosquejo de la primera escena. Y claro, fue el bosquejo, nunca se filmó de nuevo porque justo ahí fue cuando entró mi mujer a escena, y me gustó mucho lo que pasó, pero yo sabía que ella no lo iba a volver a hacer. Porque eso que tú viste ahí, esa reacción poco amigable, es la típica reacción que tiene cuando se enfrenta a ese tipo de situaciones. Y entonces como yo, bueno, soy dueño del estudio... que es el living de mi casa, mi sala de edición está ahí, al otro lado del corredor, y yo soy dueño de la cámara, lo que hago es esperar a que la casa esté vacía y ahí pongo la cámara... Y bueno, me imagino que tú lo haces también: vas al baño, te miras al espejo, empiezas a hacer diferentes caras y bueno, eso es exactamente lo que yo hago.

Lo que pasa cuando hago los monólogos es que los filmo muchas veces hasta que me convencen, a veces uso un poco de maquillaje, trato de hacer una toma que me guste... Y eso fue lo que pensé que iba a pasar en este, que iba a lograr hacerlo a la primera toma. Cuando pensé en hacerlo de esta forma, se formó una especie de sinopsis de lo que iba a pasar en la película: lo que pasa con esa máscara, es lo que pasa en el resto de la película, se canaliza... esa idea del estar escondido y cómo va evolucionando. Quería que la audiencia estuviera atenta a cómo el disfraz evolucionaba, porque ese era el proceso que estaba viviendo y la investigación que estaba haciendo el cineasta durante la primera media hora de la película. Pero nunca pensé que esta película, luego de analizarla, iba a ser una introducción al problema de la exposición, de una manera metafórica, ni tampoco a la exposición de los motivos reales o el cinismo de los *film-makers*, que es un tema muy importante en la película. Nunca lo pensé en el momento de hacerlo, solo en retrospectiva. A veces miro mis películas desde fuera y empiezo a conectar algunos puntos.

Buscando una apertura

Juan Eduardo Murillo: Sobre eso mismo, sobre lo de mirar desde fuera tus películas, hay una escena en *Once I Entered a Garden* (2012) donde la niña se queda en el auto con el sonidista y ella se confiesa con él, y están las cámaras, pero ustedes no están ahí. Yo supongo que te encontraste con ese material después...

A.M.: Sí. Bueno, fue otra de esas cosas que no están planificadas. Mira, la verdad fue todo muy simple. La fuimos a buscar al colegio y nos íbamos a demorar un poco en llegar a su casa. Pero como era viernes y todo estaba muy lleno, en vez de pasar mucho tiempo en un restorán, decidimos comprar algo y llevarlo a la casa. Y bueno, a mi Jasmín me conoce muy bien. Conoce también al camarógrafo Philippe, no tanto como a mí, pero también desde hace muchos años, por un lado porque él tomó clases de árabe con su papá, pero también por las comidas en su casa. Así que bueno, Ali y yo nos bajamos a buscar la comida, y Jasmín se quedó en el auto con Philippe. Nada más complicado que eso. Jasmín es una buena trabajadora: le gusta trabajar bien para ganarse su dinero. Entonces, claro, está sola en el auto con el camarógrafo y dos cámaras, y se pone a trabajar. Por supuesto, cuando yo volví, no fue como que Philippe me dijera “Hey Avi, mira lo que pasó”. Desde ese momento, estuvimos juntos todo el día y fue al final del rodaje, cuando era tarde en la noche, cuando Philippe me dijo “deberías mirar lo que pasó más temprano”. Esto volvió a pasar una vez que yo tuve que ir al baño, cuando visitamos la aldea por primera vez, y Ali pospuso su ida al baño porque tenía que contar una historia y ahí se quedó hablando con Philippe. Ese material también lo vi después. Esta película se hizo con toda la libertad de que los participantes pudieran contribuir a ella, de manera de ser socios más que participantes.

La música de la película también se construyó así. Con Noam -quien también compuso la música para Z32-, estuvimos conversando mucho rato no sobre la música “de” la película, sino sobre lo que deberíamos o no hacer. Por ejemplo, estaba la idea de que en esta película debíamos tener algunas canciones en árabe y en esa discusión gastamos mucha energía porque, por un lado, era bastante tentador tomar esta idea de lo árabe y llevarla un paso más allá, pero por otro lado, no estábamos seguros de si íbamos a vernos muy estúpidos. Piensa en mí, por ejemplo, cantando flamenco en este momento: pensarías que soy un completo idiota. Y estaba también el tema de la apropiación cultural. Nosotros nos hemos apropiado de todo lo que les pertenece a los palestinos: la tierra, el humus, el falafel... y bueno, el colonialismo tiene que tener un límite. Así que bueno, pasamos mucho tiempo hablando de piezas de música que nunca se construyeron. Cuando tuve un corte que era bastante decente, se lo di a Noam y él regresó con esta música que no sé de donde la sacó, de dónde se la robó (risas). Y no solo decidió el estilo de la música, sino también en qué parte de la película iba a existir música. Y bueno, todo estaba abierto a la discusión: no teníamos una reunión de equipo donde dijéramos “mira, acá violines”, “mira, acá el tempo se acelera”. Yo le di un corte y él decidió qué iba a ir en cada parte. Discutimos mucho sobre la película y algunas ideas no quedaron, pero la propuesta fue de él.

Lo mismo pasó con los cortes en Super 8: eso se filmó en Beirut, donde yo no puedo ir y nunca he ido. Por eso, yo no le podía decir a la persona dónde filmar o qué filmar, porque no tengo ningún recuerdo visual de Beirut. Y tuvimos una reunión con esta persona, donde le conté todo lo que sabía sobre esta película y con esa información, esta persona decidió dónde filmar, cómo filmar, cuándo filmar y, finalmente, terminamos utilizando el 95% del material que él nos envió.

Toda la historia detrás de este film, era una llamada abierta a que todos los participantes trajeran sus procesos, sus contribuciones y que no esperaran tanto mi dirección. Para mí, el proceso final justifica tanto el resultado como la manera de hacerlo. Por ejemplo, la escena inicial de esta película, donde yo me doy la mano con Alí y es como si firmáramos un contrato. Es la misma idea de Z32 donde estoy cortando la máscara: es una sinopsis no de toda la película, pero sí de un aspecto muy importante de ella. Y ese contrato, no solo lo firmó con Alí, sino con Jasmín y todos los otros participantes de la película. Este contrato dice 1) que ellos van a tener control sobre su participación sobre la película y 2) que ellos van a participar en la película: es una película *con* y no *sobre*. Si te das cuenta no es solo una cosa sobre la forma de la película, sino sobre el fondo de ella, sobre vivir juntos y compartir el proceso. Y como puedes ver, todo este análisis maravilloso lo puedo hacer solo en retrospectiva.

I.P.: Sobre esto mismo, yo tengo la impresión de que en los filmes anteriores, la violencia era el hecho fundamental. Y acá es una invitación al diálogo, a una relación intercultural, a buscar hacia atrás filiaciones como pueblo.

A.M.: Obviamente, es un proceso personal. Creo que después de *Avenge But One of My Two Eyes*, estaba muy cansado de la violencia, por un lado, y muy desilusionado de cómo la película fue ignorada por la sociedad civil en Israel. Antes de hacer esta película, me sentía fácilmente intimidado en situaciones con los militares. Y de alguna manera, mientras hice esta película, viajé tanto tiempo por los territorios ocupados -dos o tres veces por semana, durante un año-, me encontré con tantas situaciones que no tenían violencia física, pero estaban todas cargadas de violencia. Y durante este proceso, perdí el miedo. Fue algo gradual. Enfrentándome a estas situaciones, dejé de temer por mi integridad física. No es como que me haya transformado en un superhéroe o en un revolucionario Tupamaro, pero al estar en la presencia de esa violencia, me hizo perder esta intimidación.

Después de este proceso quedé muy cansado de la violencia y mira, quizás fue por eso no estaba seguro de hacer Z32, que también tiene una temática violenta. En Z32, sí, estaba lidiando con un evento violento, pero la película va en otra dirección. Lo que pasó con esta película es que ya no era un cansancio, sino la búsqueda de algo nuevo. En el año 2010, fue invitado por el artista libanés Akram Zaatari, un buen amigo mío, a hacer una performance. Nosotros somos muy buenos amigos, somos muy cercanos, él no era alguien desconocido, y la performance era “Una conversación con el cineasta imaginario, Avi Mograbi”. La hicimos en París y en la performance, nos sentamos en la misma mesa, con un computador cada uno, y conversamos a través de Skype. El tema de la performance era la posibilidad/imposibilidad de crear relaciones entre gente que vive en países enemigos. Y él dio un paso muy valiente, porque la ley en Beirut te prohíbe tener amigos israelíes; él podría haber ido a prisión por eso. Y esa fue la razón de por qué era imaginario el Avi Mograbi y del

por qué fue por Skype, para que o hubiera contacto. Y, por supuesto, que yo tuviera ancestros de El Líbano fue significativo y Akram me pidió que yo llevara fotografías del período en que mi familia vivió allá -que son las mismas fotos que aparecen en la película- y de hecho, fue ahí cuando las encontré. Esta performance fue muy emotiva, porque el público estaba compuesto de personas de El Líbano, de Palestina y de Israel. Este evento me dio el ánimo, el impulso, para seguir trabajando en esa dirección. Y fue como si hubiese llegado en el momento correcto, cuando me cansé de lidiar con la violencia, porque hasta ese entonces yo había tenido un rol antagónico en todas mis películas anteriores, y Akram me permitió ver una dirección diferente. Por si acaso, el texto de la performance fue publicado por una imprenta alemana, y está en inglés y francés.

J.E.M.: ¿Estás planeando algo en el futuro?

A.M.: No sé, quizás tú puedas sugerirme algo... (risas). Quiero ver qué pasa con los leones de mar acá, me parece una historia interesante, una conspiración... (risas).

I.P.: ¡Muchas gracias!

Notas

1

NdE: Se refiere a *How I Learned to Overcome My Fear and Love Ariel Sharon* (1997).

Como citar: Pinto, I. (2012). Avi Mograbi, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-04-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/avi-mograbi/693>