

► Alejandro GONZÁLEZ IÑARRITU  
México, 1963

*Algunas de sus películas:*

Amores perros

11.09.01

21 gramos





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Natalia Martínez.

Sonido: Carlos Ibañez.

Producción y dirección: Osvaldo Daicich.

Foto fija: Ovidio González.

Diciembre 2000, Hotel Nacional.

¿Cómo es tu acercamiento al cine?

No soy un cinéfilo, no soy un estudioso del cine, me considero un autodidacta. Desde mi punto de vista el cine está más allá de la universidades y de los libros. El cine está en la vida misma, está afuera y hay que llegar allá. Se pueden aprender la técnica, las herramientas, pero lo otro no se aprende, lo otro lo traes o no lo traes. La forma en que yo llegué fue a través de la radio, de cinco años siendo disc jockey, tres horas diarias teniendo un programa con una audiencia de más de tres millones de personas, era una sesión de *rock and roll* y aprendí ahí a entretener a la gente tres horas. La imaginación te ayuda muchísimo en la radio porque no hay presupuestos ni nada contra qué luchar que tu propia imaginación. Posteriormente empecé a ser productor y promotor de grupos de *rock* que traía a México y desemboqué en la publicidad, creando y dirigiendo mis propias ideas.

Llegué al set irresponsablemente, como director, con una idea mía y así durante ocho años, me pasé más de ciento cincuenta días al año en un set con una cámara y dos actores y siempre que tienes esa oportunidad aprendes algo. Se me dio la oportunidad de aprender ciertas cosas. Estudié teatro dos años, y en Estados Unidos con Judith Weston una cosa que me interesaba mucho conocer: la comunicación con los

actores. Escribí un medimetraje en 1995, que lo hice con Miguel Bose; se llamó *Detrás del dinero*. Era un *piloto* para trece capítulos, ahí se quedó, pues resultaba muy caro para aquel entonces y hoy sigue siendo caro para televisión en Latinoamérica. Ese es básicamente mi equipaje.

¿Cómo surge el proyecto de Amores perros?

Leí un guión de Guillermo Arriaga (Memo), *A cielo abierto*, que no se ha filmado pero me gustó mucho cómo tejía los diálogos, cómo fluía. Nos presentó un amigo común e hicimos una gran amistad desde el primer momento. Yo tenía un argumento, lo compartí con Memo, me propuso otro, me gustó mucho, dejamos atrás el mío y empezamos a trabajar en el suyo. Tuve la fortuna de trabajar con él durante tres años, treinta y seis tratamientos. Nuestra versión del mundo es muy distinta, pero ahí, en esas diferencias, es donde nosotros convergemos, donde realmente nos tocamos. Eso creo que le dio mucha complejidad a la historia y a los personajes. Después de tres años de discusión obtuvimos este proyecto. Pero nace de una necesidad mutua y un respeto y una admiración que tenemos ambos por cada uno y un gran cariño y una necesidad de contar historias de los dos. Él es novelista y yo venía atrasando esto porque a veces la publicidad te enreda y es difícil salir. Todo lo hice con el objetivo de hacer una película algún día y afortunadamente lo logré. No me quise salir hasta que no tuviera una gran historia y creo que con esto siempre vi una historia muy compleja, muy ambiciosa y con un alto riesgo. Me gusta que puedas perder todo, porque en esa misma medida lo puedes ganar. Si domino algo yo y no tengo la sensación de riesgo, me aburro muy rápido. Si sé que lo voy a dominar, entonces para qué lo hago.

¿Cómo fue la etapa creativa, desde el guión hasta la edición final?

Trabajamos en el guión y de hecho hasta el último día yo pedía cambios -soy muy obsesivo- mientras no tuviera una historia que yo consideraba que ya era la historia. Tuve la ventaja de tener los personajes en mí, vivos, tres años. Los conocía, sabía a qué olían, qué sentían, qué no hacían, eso me dio mucha ventaja. El financiamiento llegó, ya que Altavista Films y Zeta Films -que es una compañía mía- confiaron en el proyecto y nos aventuramos en esto. Una película de dos horas y media sin estrellas no era un bombón comercial. Pero aún así había mucho corazón y a partir de ahí fueron tres meses de preproducción, todo el equipo de esta película es el equipo que ha trabajado conmigo durante diez años en los comerciales, somos como una familia, ya me conocen. Gente muy talentosa que yo respeto muchísimo. Está Rodrigo Prieto, que acaba de ganar un premio en Polonia, le ganó a Robby Müller, un fotógrafo que nos encanta, lo cual me dio una alegría enorme. O Brigitte Broch, la directora de arte, que también es increíble. Es un equipo en el que yo confío muchísimo. Nos aventuramos en esto y fueron diez semanas de rodaje, hice un storyboard prácticamente toda la película -improvisé mucho, pero me sirvió como guía- y una preproducción muy severa. Luego fueron siete meses de edición, donde me sumergí como loco, tenía mucho material y era una prueba compleja. La postproducción fue en realidad como de diez meses, muy fuerte.

¿Cómo fue el rodaje? Parece que hay varias cámaras, al estilo de la publicidad o del videoclip.

No, en la publicidad yo nunca he filmado con varias cámaras. Lo he hecho con varias cámaras cuando es necesario, alguna toma que es irrepitable. Pero no, fue todo con una cámara ligera, una cámara en mano. Solamente el accidente lo filmamos con nueve cámaras porque había la necesidad de tener, uno: tres puntos de vista de los tres personajes; dos: porque evidentemente había una sola oportunidad, entonces no podíamos fallar. Fuera de esa toma todo fue una sola cámara, con repeticiones.

Hay un problema creo que del cine en general y más del cine latinoamericano: que hay una puesta de cámara, no una puesta en escena y todo se ve muy rígido porque todos llegan a sus marcas y hay unos movimientos de cámara muy chocantes que ya no le impresionan a nadie: el *dolly*, la grúa y cosas muy aburridas, muy dogmáticas, muy académicas, que hacen que todo se sienta un poco adulterado. Decidí hacer una puesta en escena para darle naturalidad y libertad a los actores, riqueza al trazo, poner la cámara en función de eso. Así lo hice, la cámara era yo, tenía plenamente estructurado cómo iba a filmar, pero repetimos muchas cosas, me gustaba mucho mantener una intensidad en el set, un gran silencio. Cuando los actores están muy concentrados te pueden hacer muchas tomas con muchísimas pequeñas texturas y cosas pequeñas y grandes diferencias. La cámara jugó un papel, yo trataba de documentar lo que pasaba frente a cámara, estabas viviendo la escena de una película y la cámara documentaba lo que estaba pasando.

Con esto que vos decías de documentar con la cámara hay algo interesante en el montaje: por pocos segundos hacen un plano y contraplano de la misma situación. ¿De qué manera lo rodaste?

Mi teoría fue dependiendo de la escena y de la intensidad que tuviera, pero digamos normalmente que la película en general es bastante intensa y llevar a los actores a esos niveles no era fácil, fue lo más difícil. Empezaba normalmente con un plano cerrado de cada uno de ellos después hacía una especie de paneo entre uno y otro, después un paneo inverso en diferentes líneas, luego medios de cada uno y de pronto hacía puntos de vista del personaje del que yo quería tener dicho punto de vista. Después podía tener un *master*. O viceversa: empezaba con el *master* -depende de la escena- e iba cerrando los campos. Trataba de capturar el universo individual de cada uno, pero me gustaba también la interacción a través de la cámara y crear lazos a través de estos pequeños paneos que crean esa sensación de vulnerabilidad y de que hay varias cámaras; sientes que estás ahí. Hubo un trabajo de trazo y de ensayo tremendo, porque los actores estaban, aunque no había marcas ni líneas. Había tanta libertad que siempre que lo repetían hacían siempre lo mismo; eso fue maravilloso porque a la hora de editar yo estaba muy aterrado, pero creo que los actores me hicieron el trabajo muy fácil. Donde uno prendía el cigarro en tal línea, ahí lo prendía las setenta y cinco veces. Y eso le da una naturalidad y una riqueza a la escena tremenda. Esa es más o menos la teoría.

Desde la preproducción hasta la postproducción: ¿cuánto fue el tiempo total?

De preproducción a postproducción fue un año y dos meses. Lo más difícil es no cómo uno tira, sino el punto de vista de quién es esta historia. Era una historia tan compleja que lo más difícil era eso, el punto de vista. Siempre estamos muy tentados los directores en poner la cámara en donde

mejor se ve o a creerse genio, pero de pronto tienes que sacrificar todo eso en función del punto de vista del personaje y es ahí en donde una película agarra y entonces el público siente lo que está sintiendo el personaje. Esa decisión es la más difícil siempre, era mi gran conflicto, lo que más me costaba decidir. A ver, esta escena es así muy compleja, de quién es, de Daniel o de Valeria, dónde va a estar la cámara. A partir de ahí todas las limitaciones que esta decisión sugiere, tratar de hacer todo lo mejor posible con esa limitante. Es lo más difícil.

¿Cuál fue el presupuesto de la película?

Dos millones trescientos mil dólares.

¿Cómo fue la etapa de casting? Vimos unos making off en donde la conducta de los actores es muy diferente a la que lograste en la película.

Yo sabía que El Chivo iba a ser Emilio Echevarría, yo soy un fan de él en el teatro, es un actor de teatro que a mí me gusta muchísimo. De hecho él es contador público, trabaja en Televisa y hace una obra de teatro cada dos, tres años. Yo tuve la posibilidad de verlo una o dos veces. Gael -que hace el papel de Octavio- también; yo había trabajado con él en un comercial. De hecho en Argentina gané un premio que se llama el *Grand Prix de FIAT*, que es un premio muy importante en la publicidad, el más importante de Hispanoamérica, con un comercial que hice con él. También sabía que iba a ser mi actor. A ellos los tenía desde que estábamos trabajando en el guión. Luego el proceso del casting; fui seleccionando a la gente a través de cientos de lecturas y ensayos que fueron puliendo a los personajes.



¿Trabajaste con una marcación específica para con los actores o ya los conocías y por eso los trabajabas mejor?

No, no. Lo que trato es de darle el espacio y el lugar a cada uno de los actores. Tuve una gran experiencia con ellos, mi comunicación fue increíble, plena, no hubo un problema real, por el contrario, creo que ellos se sintieron muy a gusto. Yo trataba siempre de cocinar un caldo adecuado para ellos. De pronto en una producción de este tipo de tamaño te ves como director envuelto en que un departamento llega y que no llegó el coche, que se descompuso la planta, que al secundario le dio diarrea, que el delegado nos quiere sacar de la locación, que el material se está acabando... Todos estos pequeños problemas que no tienen nada que ver con la película te pueden afectar a ti como director, te alteran y pueden afectar también la comunicación con los actores y tu acercamiento con lo que está sucediendo en ese momento dentro de la historia. Yo trataba de evitar esto y trataba de que a los actores jamás les afectara, crear siempre en ellos intimidad y comunicación, siendo sutil con lo que yo sugería, a través de palabras y cosas que los ayudaran a llegar a lo que yo quería. Lo más difícil para mí como director es eso: yo sé lo que quiero pero ¿cómo comunicarlo?, ¿cómo no afectar a un actor? De pronto uno habla tanto que con una palabra lo podés mandar por otra línea y es confuso, ¿no? Cuando tienes la presión del tiempo y del productor te puedes perder muy fácilmente. Mantener eso fue lo más difícil, pero creo que lo logré. Trabajé mucho con ellos, muchas lecturas, muchos ensayos, muchas pláticas, soy muy preciso, muy obsesivo, pero también al mismo tiempo les doy libertad y cuando quieren intentar algo, que lo intenten. Ellos mismos van llegando a las conclusiones porque sí y porque no. Fue lo

que más me gusto en realidad, creo que es donde me siento mejor, con los actores me entiendo bien.

Amores perros es la película que va por México nominada al Oscar como película extranjera. ¿La sentís muy latinoamericana?

Creo que es una película muy mexicana, muy local, pero precisamente en esa particularidad, contradictoria o paradójicamente, radica su universalidad. Cuando uno pretende hacer algo universal es cuando te quedas en el camino. Porque aunque sucede en la ciudad de México, puede suceder en Argentina, puede suceder en Nueva York, puede suceder en Los Ángeles, puede suceder en cualquier gran capital. O sea, el tema central no es la ciudad, la ciudad de México no es el personaje. La ciudad de México es el campo de batalla donde se pelean las emociones de los personajes y se habla de amor y se habla de muerte y se habla de redención, de falta de fraternidad. Se habla de tantas cosas que suceden en tantas sociedades, que es una película que pega en muchas culturas. Me lo ha demostrado la cantidad de festivales a que ha ido, donde ha ganado y gustado.

Algunos críticos señalan que en la segunda historia el ritmo de la película cae. ¿Cómo estructuraste las tres historias sabiendo que había desnivel dramático en el sentido del ritmo?

Ahí estaba el riesgo. En la segunda historia, después de una primera con ocho personajes en la calle, te sumerges en un departamento con dos personajes de un sector social más alto. Es más aburrida, quizás menos interesante en muchos aspectos, pero para mí tiene una connotación. La aparente no violencia que existe en un principio y cierta superficialidad

van tomando un tono y una violencia emocional muy grande. Quizás sean los personajes más violentamente sacudidos por un destino fatal y además son parte de la complejidad de la ciudad de México. Yo no quería hacer una película sobre los marginados, sobre la pobreza, sino una exploración sobre el amor y sobre el dolor, no importa seas rico o seas pobre, seas blanco o seas negro. Cómo es lo mismo para todos, cómo en un accidente pueden converger diferentes vidas, diferentes escalas sociales, diferentes edades. Y sabíamos que esa historia era quizás la que tenía más riesgo, pero yo, deliberadamente aún, la filmé más ortodoxamente, más académicamente, utilicé otro material filmico. La película es como una sinfonía y tiene que tener entonces un adagio y ese es el adagio. Una sinfonía que está todo el tiempo hasta arriba, te ahoga; para que exista la luz tiene que haber oscuridad y para que haya estridencias tiene que haber silencios, si no no se hubiera escuchado, no hubiese tenido la sensación de estridencia entre la primera y la tercera historia. Tiene que haber un pequeño descanso para entonces sí poder hacer brillar los otros dos polos. Para mí era necesario, riesgoso y para alguna gente, los impacientes, difícil. Pero la película toma su ritmo y es un ritmo extraño y siempre fue considerado como un experimento: ¿qué pasará si cambiamos de tono y de ritmo aquí en medio? Evidentemente no es normal, pero a mí me interesaba mucho el experimento, era parte del riesgo.

¿El final de la película está concebido de esa manera desde el guión o vos lo cambiaste en edición?

Estaba concebido con un final de dos balazos afuera de la casa del Chivo, pero me parecía que era violencia innecesaria y no quería, me parecía gratuito, terminar con dos personajes

secundarios. Quería terminar con mi personaje central. Se iba el Chivo caminando y se oía afuera de su casa: pum, pum y el segundo balazo se iba a negro y era muy impresionante. Ahí se decidía el *statement* de la película y yo no quería dejar un *statement* de violencia porque la vivo y la sufro. Quería abrir el panorama y decir: sí, hay camino; el dolor, de alguna forma, también es un camino hacia la esperanza, pero no el único. Quité esa escena de dos segundos, pero me parecía que ahí radicaba todo. Era otra película con esa escena.

O sea, que en edición hiciste varios cortes.

Sí, mi primer corte fue de tres horas y cinco minutos. Le quité treinta y cinco a la película -escenas que me fascinaban- que le daban una profundidad brutal. Lo que pasa es que afectaban en general la percepción total de la obra, pero la historia de Valeria duraba casi una hora y acabó durando treinta y cinco minutos. Ya había una cantidad de conflictos muy hermosos entre ellos dos: ella iba al baño, él la cargaba en la primera noche, se resbalaba, se reía, la montaba en el excusado, ella le pedía que le bajara los calzones porque ni siquiera podía bajarse los calzones, se reían, ella hacía pipí. Había escenas muy íntimas y con mucha ternura y te empezás a dar cuenta de la densidad que tiene él con ella, ella con él; él le pone una especie de ayudante, una sirvienta y ella la corre, hay un pleito entre ellos donde te das cuenta que hay un aborto. Había cosas muy hermosas, pero tuve que cortar, es la parte más dolorosa, pero casi un mediometraje tuve que sacar.

Estás en el Festival de La Habana, quizás el más importante del cine latinoamericano en el mundo. ¿Qué opinión

te merece el cine latinoamericano y particularmente el mexicano?

Hay cosas buenas, aisladas, no hay una congruencia, no hay continuidad. Hay muchas cosas que hacer todavía; uno: producir más cine, dos: ponernos más al servicio de la historia y los personajes, no tanto de nosotros mismos. Creo que es la única forma de hacer un cine, una obra. Ha habido mucha autocomplacencia, muchas agendas personales, y en lugar de ponerse uno al servicio de la historia y de los personajes, cuida el metro cuadrado y a través de ciertas posiciones políticas, sociales, religiosas, si lo quieres ver de una forma, se sacrifica entonces la obra por querer ser autor. Creo que uno es autor siempre y cuando está al servicio de lo que es importante, que es la obra, entonces ahí nacerá un autor.

En tu película haces de productor. ¿Cómo te ves enmarcado como productor en América Latina? ¿Te resultó difícil conseguir los fondos a través de las empresas que mencionaste?

No, fue fácil. Desde que yo estaba trabajando había un interés en mi trabajo, lo leyeron. Era difícil, pero les gustó. Lo difícil no es conseguir dinero, lo difícil es conseguir o hacer un buen proyecto. Dinero hay a pasto, creo yo. Siempre hay dinero esperando una buena idea, lo que pasa es que no hay buenas ideas, no hay buenos proyectos, ese es el problema. Cuando se tiene un buen guión, un gran guión, van a saltar setenta opciones para poder producirlo. Toda esta gente, todos estos capitales están buscando talento y buenas historias. El problema es cómo tener una.

¿Ya tenés tu próximo proyecto de largo?

No, estoy trabajando en uno que se llama 21 gramos, con Guillermo Arriaga; tenemos un primer tratamiento y todavía no estoy contento. Con el argumento sí, pero todavía hay mucho trabajo por hacer. Estoy trabajando otro con Carlos Cuarón, que es hermano de Alfonso Cuarón, otro director mexicano. El argumento es mío, una comedia negra, tenemos dos tratamientos todavía, no estoy contento, no sé cuanto tiempo me va a llevar. Pero yo no salgo a filmar si no tengo algo que considere que esté totalmente cocido. Estoy leyendo algunas cosas de ciertos estudios americanos y otras que me han estado mandando que tampoco encuentro muy excitantes. Es difícil encontrar buenas ideas. Estoy trabajando en eso y tratando de recuperar energías para entregar otra vez lo que entregué en esta película. Es que te desgasta mucho, te quita energías. Entonces hay que recuperarlas, descansar.

¿Tenés temor de no igualar el punch de esta película?

No, me hubiera dado más temor si hubiera fracasado. Un fracaso te puede crear más temores y quitarte un poco de autoestima. No, no tengo miedo, en el arte no puede haberlo. Yo no puedo creer que cada obra tiene que ser mejor que la siguiente. Cualquier escritor, director, pintor, se quedaría parálítico, se paralizaría. Cada obra es algo en sí misma y no tiene que igualar o superar a la otra. Si tuviera que haber evolución, ya no se escribiría ninguna novela ni se pintaría ningún cuadro, sería insuperable. El arte no necesariamente es para adelante, puede ser hacia atrás un poco. Lo único que sé es que voy a entregar mucho; si es exitoso y gusta a la gente o no, será problema de la película. No es que no me interese,

pero lo que yo tengo que hacer es ponerme en función de esa historia y de esos personajes que encuentre con todo mi corazón y algo logrará seguramente eso.

¿Qué es el cine para Alejandro González Iñárritu?

Para mí el cine es una extensión del ser humano, nada más eso. Cuando veo la película me identifico ahí en todo. Este tipo de cine, no todo el cine. Hay otro tipo de cine que es trabajo y es una manera de divertirte en la vida y de ganar dinero. Pero por lo menos el cine que a mí me interesa es una extensión mía que me divierte, es una necesidad. Además, prácticamente es una forma de comunicación y de catarsis personal, una necesidad de poder inventar otro mundo de este mundo en que a veces estamos medio neuróticos, preocupados. Es difícil decir qué significa, porque de pronto me parece lo más superfluo y estúpido y lo más innecesario, como todo el arte no es utilitario, no tiene una utilidad pragmática.

De pronto, cuando veo las cosas que pasan en el mundo, me digo: puta madre, y yo haciendo cine, carajo. Porque hay muchas cosas más importantes y problemas que resolver. Pero de pronto también es el arte por definición, lo inútil, pero por eso es divertido y nace de una necesidad, es difícil definirlo, a veces tengo conflictos con respecto a qué es el cine en sí. Pero es divertido, me parece a veces increíble que la gente se lo tome tan en serio y ya cuando uno se lo toma tan en serio creo que ahí falleces. Por lo menos cuando yo estaba filmando no dejaba de recordar que me estaba divirtiendo como enano. Realmente sí, es tenso, es fuerte, es intenso, hay una responsabilidad, pero no deja de ser muy divertido. Ahora que lo veo digo: qué maravilla, me gustaría estar filmando y editando. Si pierdo esa sensación de estar jugando

y creo que estoy trascendiendo, ahí es donde puede haber un gran problema. Es como esos que empiezan a hablar de ellos mismos en tercera persona. Aquí hay un problema serio. No me lo tomo tan en serio, me encanta, me fascina, es vital, pero sí tengo esa distancia. No deja de ser cine, es una alquimia, es un juego contar una historia, me gusta.