

El nicho de Arriaga

En esta conversación con el novelista Álvaro Enrigue, Guillermo Arriaga desarrolla su teoría sobre el peso del guión en el cine, y habla de las dos caras de su trabajo de escritor de ficción: la literatura y el cine; desde su perspectiva, idénticos empeños.

Conocí a Guillermo Arriaga en los años noventa tempranos, cuando acababa de publicar su primera novela, *Escuadrón Guillotina* (1991). En nuestras discusiones infinitas de entonces, el punto muerto de la conversación siempre llegaba con el tema del éxito. Escribir, decía él —con aire discretamente laborista—, también sirve para hacer fama y fortuna: sólo hay que encontrar el compartimento correcto. Yo insistía, desde el puritanismo propio de la juventud, en que si dejaba fama y dinero, lo más probable era que ya no fuera literatura.

Un día salí de México y dejé de ver a Arriaga por varios años.

¿Qué se necesita para hacer un guión?

Primero tienes que saber qué quieres hacer con tu vida: ser escritor o ser guionista. Escritor es el que tiene un mundo que entregar en la obra de cine, y guionista es el que escribe una guía y supedita su imaginación a la de otros. Siempre he hecho esa distinción. ¿Tú que eres? ¿Un tipo que pone su pluma al servicio de las ideas de otros, o un tipo que crea un mundo particular y lo comparte con alguien?

Tú te defines como un escritor de cine, no como un guionista...

En este negocio, como en todos, te compran como te vendes. Si te vendes como alguien dispuesto a hacer lo que sea con tal de que lo filmen, así te van a comprar. Si tú eres alguien que quiere presentar una obra sólida y arriesgada, te van a considerar como lo que eres: un escritor.

¿Eso quiere decir que tu trabajo como guionista siempre es original?

Una vez que estás en esta industria, entras a la dulcería con la cartera llena y tienes que aprender a decir que no.

Probablemente me haya acordado de él una o dos veces y supongo que como un hombre con el órgano de la fe fuera de control: en mi esquema mental nadie hacía ni fama ni fortuna escribiendo bien como actividad única, mucho menos si se lo proponía. Entonces, una mañana del 2000, en la página de cultura del *Washington Post* vi una foto gigantesca de Memo; abajo, en letras de un millón de puntos, se anunciaba la exclusiva con el escritor más candente de México, que pasaba por Estados Unidos promoviendo Amores perros.

Varios hijos, canas, países, libros y premios —todos suyos— después, volvimos a encontrarnos un domingo en un restorán muy chic de la colonia Roma, y tuvimos exactamente la misma conversación de siempre. La hemos tenido otras veinte veces, de manera privada y basta con público —ya es casi una rutina cómica. Esta vez la grabé. La toma de sonido está hecha en el jardín de su casa, que, por cierto, demuestra claramente que se puede hacer fama y fortuna nada más escribiendo: era cosa de encontrar un nicho.

No entiendo...

Te meten a la dulcería para que agarras lo que quieras. A mí me dijeron “Aquí tienes un manuscrito de Cormac McCarthy, ¿lo quieres adaptar?”, *Las palmeras salvajes* de Faulkner que tanto te gusta, ¿te echas el guión?” Tienes que decir que no por más que se te antoje, porque la idea es seguir levantando un mundo propio, personal: una obra.

Entonces ¿tú ves la película como una extensión del guión?

No, yo veo la película como una construcción donde hay una historia y una

reelaboración sensible de esa historia: se juntan dos gramáticas. En esa mezcla es obvio que el mundo de la historia permea la película.

¿El guión es entonces una pieza literaria?

Yo, es lo que procuro: pongo tanto cuidado en el lenguaje y la estructura que lo veo como literatura. Lo que he procurado es, precisamente, llevar estructuras literarias al cine.

Pero las estructuras de tus novelas y las de tus películas son distintas. En los guiones de Amores perros o 21 gramos confluyen historias diversas en puntos de quiebre traídos por el azar —encuentros accidentales—, mientras que en tus novelas cuentas una historia con sus antecedentes y sus resultados.

A mí me parece que las estructuras son similares, sólo que en las novelas el zurcido no está expuesto. En *El búfalo de la noche* (1999) se juntan las vidas de los tres personajes.

Sí, pero esa unidad es orgánica, los tres forman parte de la historia desde el principio; en las películas el parentesco es más bien temático y muy circunstancial.

Creo que tiene que ver con el momento vital. Escribí *Amores perros* después de tener un accidente de coche muy fuerte en la carretera. Conocí a gente que no tenía por qué haber conocido, en un lugar que nunca me imaginé que conocería. Ver el lugar de una de tus muertes cambia todo, incluida tu manera de narrar. Yo tenía dos historias que querían ser contadas pero no encontraban una salida novelística, y pensé que las podía contar a través de un accidente.

¿Qué historias eran esas?

La de las peleas de perros y la del vagabundo. Tenía ambos arranques y ninguna de las dos estaba cuajando como novela, pero ambas tenían ya un mundo formado.

Déjame volver a algo que dijiste y engarzarlo en este punto: el asunto de la superposición de gramáticas. Cuando se cruzan las gramáticas,

¿no se pierde ese mundo literario?

Es esencial trabajar con alguien que tenga tu mismo gusto, para que en la colaboración se puedan integrar correctamente ambos mundos —el literario y el sensible. El director tiene que tener una visión semejante a la que tú tienes.

El escritor, entonces, debería participar en la producción...

Es el que conoce los personajes y la historia a fondo, y en ese sentido puede ser muy útil: hay una razón narrativa por la cual se eligen los elementos de una historia. Por ejemplo la locación. Si a mí me hubieran incorporado al equipo de *Un dulce olor a muerte*, la película habría salido mejor. Les habría dicho hacia dónde orientar la producción: les habría señalado físicamente el mundo de esa novela, y la habrían podido llevar a la pantalla.

Ese guión no es tuyo, ¿o sí?

No, obviamente: en la novela yo hablaba de un mundo de campesinos reales de un México real de ejidatarios, y ya en la pantalla parecía que estábamos en Suiza.

Entonces, para ser guionista tienes que asociarte con un director que tenga un gusto similar y que de preferencia te deje asistirlo en la filmación. ¿Qué más?

Yo recomendaría, si quieres escribir un buen guión, que no sepas demasiado de tu historia.

¿Una película entonces se escribe como una novela? ¿Tienes más o menos claro a dónde quieres llegar, pero no tienes ni idea de cómo? Yo las escribo así.

Cuándo arrancas el guión, ¿no sabes a dónde van a ir los personajes?

No tengo ni la más remota idea: una escena detona una narración. O puede ser una situación, o un personaje.

Cuando se escribe una novela no se tiene claro por dónde van a ir las cosas, pero hay claramente un tema que el autor quiere revisar con

profundidad, reflexionar sobre él con las armas de la narrativa. ¿Es igual con un guión?

Yo me veo a mí mismo como un narrador puro. Creo que la profundidad es algo que no hay que buscar: si eres una persona profunda, tu trabajo va a ser profundo y punto. Si no, si le metes hondura más allá de la narración pura, te quedas en pretencioso.

¿Qué más tiene que ser un guionista?

Tiene que ser eficaz a morir: encontrar la imagen, la palabra, el movimiento y el diálogo precisos. Tiene que encontrar una estructura que no tenga desperdicio, y también el *tempo* y el tono precisos para decir lo que quiere decir. El tono es esencial. Para mí, escribir un guión es exactamente igual que escribir una novela: me tardo dos o tres años en terminarlo.



Ilustración: LETRAS LIBRES / Fabricio Vandien Broeck

¿Te planteas el género desde el principio?

Depende: a veces sí, a veces no. Como ya te dije, *Amores perros* eran dos novelas frustradas, que encontraron una forma eficaz en el guión. La mayor parte de mis novelas son tramposas: parecen visuales, pero suceden hacia adentro. *Un dulce olor a muerte* cuenta lo que le pasa por dentro a Ramón; *El búfalo de la noche* cuenta lo

Álvaro Enrique

que le pasa por dentro a Manuel. En realidad los paisajes son interiores: son novelas muy anticinematográficas. El guión es distinto: es sólo visual.

En términos de mundo de adentro y mundo de afuera —me gusta porque refiere a ideas estéticas renacentistas—, ¿dirías que los guiones, a diferencia de las novelas, pertenecen sólo al mundo exterior de las personas?

El cine está limitado por la tercera persona. La primera persona es rarísima, casi imposible de lograr. No es lo mismo contar en primera persona que presentar un punto de vista subjetivo; te puedes aproximar a la primera persona mediante alguna toma subjetiva, pero siempre estás obligado a volver a la tercera.

El cine es balzaciano: quien narra conoce todos los vericuetos del relato y se puede situar en todas partes para representarlo eficazmente. Más bien stendhaliano. Stendhal estaba más orientado a la narración que Balzac, hay más acciones, menos descripción —aunque hay un cine que se construye de manera descriptiva. Yo estaría interesado en un cine orientado a la acción, a la narración pura. Cuando escribo, mi preocupación guía es el avance de la historia.

¿Y los personajes?

Siempre trabajo con personajes en su momento límite, que se enfrentan a la situación en la que todo está cambiando en su vida.

Esos personajes no me remiten a otros personajes, lo cual es interesante, porque los libros no vienen de la realidad, sino de otros libros.

No estoy de acuerdo, en eso nunca hemos estado de acuerdo. Yo creo que las narraciones vienen de dos fuentes que representan dos grandes tradiciones literarias: los libros que vienen de libros y los que vienen de la vida. El vitalismo norteamericano, por ejemplo. Yo creo que Faulkner, por ejemplo, estaba tratando de representar el flujo de la vida —aun si no es posible negar que

participa de una tradición literaria. En *Retorno 301* (2003), mi libro de cuentos, lo que traté de retratar es la calle en la que crecí, son historias personales. No son historias que vengan de un libro, vienen de mi vida y se quedaron adentro para que las escribiera.

¿No corres el riesgo, al decir eso, de declarar que toda la literatura es autobiográfica?

No hablo de autobiografía, sino de lo que la vida le entrega a un narrador y lo que el narrador tiene que devolver. Mi postura es que se vale devolverlo sin que esté tamizado por otros libros.

Pero sí tienes una discusión con otros autores, una relación honda que se puede considerar una influencia.

Básicamente, no. Mis historias son personales. A lo mejor hay algo ahí, pero lo que me interesa es expulsar una historia que me dejó la vida y que se quedó adentro y que tiene que salir. Hay autores que son obviamente importantes para mí: Hemingway, Faulkner, Pío Baroja, Martín Luis Guzmán, autores de personajes no contemplativos, proyectados a la acción.

Me gustaría volver a un asunto fáctico, en la medida en que el autor de guiones y novelas es una rareza, cuando menos en México: o se es novelista o se es guionista. Se puede ser un novelista que escribe un guión, pero tu devoción dividida por la literatura y el cine es poco común. ¿Cómo administras eso?

Escribo una obra a la vez; una novela o una obra de cine, pero no las dos. Mi idea es, en un tiempo no muy lejano, dedicarme sólo a la literatura, aunque por ahora estoy trabajando en cine. Estoy escribiendo dos obras de cine.

¿“Obras de cine”?

¿Te fijas cómo me resisto a decir “guiones”?

¿“Obras de cine” como “obras de teatro”?

Exactamente: nadie diría que *Hamlet* es de Mel Gibson. Decimos que *Entre*

Villa y una mujer desnuda es de Sabina Berman y dirigida por tal o cual. ¿Por qué no podemos hacer lo mismo con el cine? La palabra “guión” ha terminado siendo despectiva. Hasta los sesenta se decía “libro cinematográfico”.

¿Cuál es la diferencia definitiva entre un guión y una obra de cine?

Un guionista concede, su trabajo es conceder y copiar. Un escritor de cine concilia. Concilia las necesidades de la película con el mundo que escribió, pero es un mundo completo —estética y moralmente complejo— concebido con mucho cuidado. Desde esta perspectiva, el director, antes de filmar, debe ser un editor: alguien que te ayuda a mejorar tu trabajo —que te presiona para que cortes, para que metas, para que cambies— hasta que des algo tan bueno que merezca ser filmado sin traicionar el mundo de esa historia. Tú, como autor, aceptas o rechazas esas sugerencias. Tiene que ser un diálogo, horizontal y recíproco. No nada más decir: “Aquí falta un monstruo” y tú vas y pones “ENTRA MONSTRUO” y preguntas “¿De qué color?”, “Verde”, “ENTRA MONSTRUO VERDE”.

¿Cómo valoras los géneros? —según afirmaste, toda escritura de ficción es literaria y debe ser respetada como tal.

Yo le tengo respeto de verdad a la palabra escrita: es la parte culminante de la civilización. Es lo que nos permite ser lo que somos. Detesto la idiotez esa de que una imagen dice más que mil palabras. Tú dime: ¿Cuántas imágenes necesitas para describir el contenido de la palabra “cabrón”? ¿Cuántas para la palabra “amor”? ¿Cuántas para “pasión”? Una palabra dice más que mil imágenes y decir lo contrario es una tontería y una vulgaridad. La palabra escrita es sagrada para mí, sin que esto implique que ponga al cine, como género, por debajo de la novela. Estoy hablando de una percepción íntima que me hace ser lo que soy. —