

ENTREVISTA CON JUAN CAMILO PINZÓN



Director, script writer and producer of television series, documentaries, music videos and commercials, and with nine television series to his credit already, Juan Camilo Pinzón (1972) is the most important television director in Colombia. One of the most talented producer/directors in Latin America, his works have been recognized by many awards within national and international media. At the same time, Juan Camilo Pinzón is the director of Madreselva Cine, his own production company. Currently he is working on and in pre-production for his next film, *Luto*.

L.A: ¿Lo primero de todo, en qué momento empezaste a sentir el deseo de trabajar con imagen?

J.C.P: Pues, más que trabajar con imagen, siempre quise trabajar con historias. Digamos que llegar a la imagen fue un proceso, llegar a la historia, a la necesidad de contar historias es algo mucho más intuitivo. Tengo clarísimo el momento, esto comenzó justamente en Los Ángeles, en calle que se llama Greenleaf, en una pequeña ciudad que se llama Whittier en California, y tenía justo al frente unos teatros Whittier Village Cinemas, y veía mucho cine ahí. Y veía mucho cine mientras buscaba la forma adecuada de contar las historias, y creo que una cosa llevó a la otra. Luego entendí cómo

contar las historias a partir de las imágenes, a partir de la dramaturgia, y ahí se complementó como todo el ciclo.

L.A: ¿Cuál es la primera imagen de la que te acuerdas en este momento, de la que tienes memoria?

J.C.P: La primera imagen indudablemente para mí es en la plaza de toros de Bogotá, en una corrida de toros, al filo de las seis de la tarde cuando en la plaza prenden las luces y los trajes de luces de los toreros empiezan a destellar. Esa imagen, en mi vida ha sido supremamente poderosa.

L.A: ¿Y cuál es la imagen cinematográfica más vieja, la que más recuerdas, la que generalmente uno piensa. Siempre hay una imagen de alguna película que te lleva al pasado, a la nostalgia, en términos de lo narrativo y de lo cinematográfico.

J.C.P: Tal vez lo primero, realmente, fue *La guerra de las galaxias*. Digamos que eso a mí me marcó poderosamente. Luego ya estudiando y creciendo, pues empieza uno a ver cine de mucho más atraque, cuando el niño no tiene ni la necesidad ni el gusto de ver. Tengo una película muy clara de John Houston que es *El halcón maltés*, esa película fue para mí absolutamente definitiva y en tiempos muchos más contemporáneos, pues el cine de Kieslowski que me parece una bellísima biblia intimista acerca de las emociones básicas y crudas del ser humano. Pero eso ha sido el proceso, desde *Star Wars* hasta Kieslowski, hay mucha tela que cortar ahí.

L.A: Me dan pie para dos cosas que son claves para lo que quisiera saber. Por un lado, cuando tú mencionas Kieslowski, pienso en los grandes temas que hay allí: acciones como el tema de la libertad, qué se hace con la libertad cuando uno por fin la tiene. Por otro lado, tenemos el tema de este cine de imagen, espectacular, como *La Guerra de las Galaxias*. Cuando tú comienzas a cristalizar tu intención de narrar y comienzas a elegir este tipo de temas, obviamente me dices que Kieslowski es la persona que más te influye, pero ¿dónde comienza tu necesidad emocional interna de narrar?

J.C.P: Mira, tal vez la primera cosa que yo escribí tenía que ver con el suspense, tenía que ver con algún tipo de intención de misterio. Me acuerdo

90

claramente que comencé a escribir en Los Ángeles, y en unas vacaciones que vine a Bogotá encontré una casa básicamente destruida a donde iba con un amigo porque teníamos muchísimas ganas de hacer algo con esa casa, con las imágenes que generaba esa casa, que es en la Universidad de La Salle, arriba de la carrera séptima, cerca de Pozzeto. Esa casa estuvo incendiada mucho tiempo y esa casa inspiró para mí muchísimas imágenes que tenían que ver con suspenso, incluso con un poco de *thriller*, que tenían que ver con historias de brujos, brujas, vampiros, y demás animalario de la fantasía del suspenso. Entonces, creo que por ahí empezó la vaina, la intención.

L.A: ¿Podrías decir que tu cine está orientado hacia una mirada nostálgica del mundo?

J.C.P: Sí, absolutamente. Para mí, hay dos elementos han sido claves no sólo en la escritura en el cine, sino en mi formación, en mi vida. Uno es la soledad, digamos la soledad, bien entendida. No una soledad dramática, sino una soledad como la necesidad de encontrar la nostalgia. Cada cual busca las motivaciones donde pueda, donde la vida lo haya mimado o estimulado. Para mí la soledad es un factor determinante en lo que escribo y en lo que hago. Para mí, la nostalgia motiva muchísimas imágenes, motiva un tono, motiva un ritmo, motiva una necesidad fotográfica, motiva una composición, motiva un encuadre, motiva todo un juego de sensaciones. No es sólo el estado anímico de un personaje o de una historia, sino es casi el paquete completo. La nostalgia para mí es básica.

L.A: Cuando tú llegas a trabajar en Colombia, tú te encuentras después de formarte audiovisualmente en los Estados Unidos en UCLA, ¿cierto?

J.C.P: Sí.

L.A: Y te encuentras en Colombia con un contexto eminentemente televisivo, y empiezas a trabajar en televisión. ¿Cómo sientes tú que está ligado el asunto de que no hablemos todavía de producción sino de creatividad, en términos de producción de un país eminentemente televisivo como es Colombia, pero además con un potencial narrativo cinematográfico tan grande como el existente? ¿Cómo funciona eso en tu caso particular?

J.C.P: Justamente, el proceso sigue siendo el mismo. No veo una mayor divergencia entre el proceso cinematográfico entre una pieza de 90 minutos y el proceso televisivo de una pieza de 240 medias horas. Evidentemente, la necesidad de narrativa es diferente, la forma de enfrentar los tiempos, los ritmos, es diferente, pero en televisión en Colombia yo he podido hacer muchas cosas que en televisión que en teoría era muy arriesgado hacer, y han sido productos muy exitosos. Entonces, he podido a partir de entender cómo se narra la televisión, he podido continuar abriendo espacios cinematográficos para la televisión sin burlar los ritmos de la televisión. Uno comienza a tener problemas cuando como creador cuando no entiende las necesidades del negocio; una vez que uno entiende las necesidades del negocio, y uno enmarca el proceso dentro de esas necesidades, el mismo negocio no voltea a mirar y no le interesa cuáles son sus pretensiones, si son televisivas o son cinematográficas. Digamos que he podido seguir creando muchas imágenes cinematográficas, muchos personajes traídos desde ese tipo de narrativa para amoldarlos al terreno industrial de la televisión.

L.A: ¿Cuántos años han sido que has estado trabajando en Televisión?

J.C.P: Casi quince años.

L.A: ¿Cómo estaba el panorama cuando tú empezaste y cómo está ahora?

J.C.P: Básicamente, podría decirse que en Cine, hace quince años hacer una película era poco menos que algo heroico. Hoy es otra la historia, y ahorita te doy detalles. En televisión, cuando yo empecé a trabajar en televisión, no existía la privatización de canales en Colombia, digamos que los canales eran públicos y se trabajaba con programadoras, que eran como productoras que tenían horas de programación asignadas por el Estado. En este momento tenemos la televisión, los canales privados, ya que la televisión se privatizó hace tiempo, y los canales privados básicamente responden a un sistema industrial de 24 horas de programación privada. Antes, se podía uno acercarse mucho más a la cinematografía desde la televisión. Digamos que antes había una capacidad de riesgo mayor en los productos, y de hecho la televisión colombiana empezó a tener un auge en la región de Latinoamérica por su calidad, la televisión colombiana se comparó durante mucho tiempo a

la televisión brasilera sin tener los presupuestos de la televisión brasilera, porque muchas veces las telenovelas se hacían incluso con una sola cámara, cosa que es absurdo ahora pensarlo. Pero yo hice producciones para televisión con una sola cámara, y hechas con una técnica cien por ciento cinematográfica desde la grabación hasta el montaje. Hoy ya la tecnología, pues producimos en alta definición aquí en Colombia, no tenemos ninguna reserva de equipos técnicos comparados a los que pueda tener cualquier país industrializado: producimos con los mejores equipos acá y producimos en muy corto tiempo. Digamos, antes una telenovela la hacían en dos años y medio, ahora hay telenovelas que las hacen en siete u ocho meses, dependiendo del producto. Pero Colombia tiene una tradición cinematográfica, digamos que la gente que llegó a trabajar a televisión, y en eso me incluyo, todos veníamos del cine. Por eso en Colombia la figura del director todavía existe, todavía la figura del guionista existe, y todavía la figura del actor, del actor comprometido y del actor de tablas y realmente involucrado, existe. Es decir, nosotros no hemos dado ese paso y creo que no lo vamos a dar a la ligereza que creo que puede tener un país como México o como Venezuela, que creo que producen de otra forma completamente diferente.

L.A: Están completamente ligados. Tú dices ahí que los actores y los directores vienen primero en términos de cine en su aproximación al oficio, pero, ¿tú crees que sea una condición en Colombia el estar vinculado en alguna forma a la televisión para poder llevar a cabo producciones cinematográficas?

J.C.P: No, afortunadamente no. En este momento hay una generación de directores jóvenes, entre los que me incluyo, que no necesariamente hemos tenido que trabajar en televisión para hacer cine. Ahora, he trabajado mucho tiempo con un productor que es Dago García, tal vez el productor más exitoso que hay en Colombia en cine y en televisión y Dago manifiesta claramente desde hace años que la gente de televisión tiene que aportar a la gente del cine, cuando habitualmente se consideraba lo contrario, como que la gente del cine tenía más la manija en términos de saber cómo era el negocio que la gente de televisión. Pero el oficio, un oficio tan constante y alto como el que tiene la gente de televisión, también aporta mucho al cine, entonces creo que es una simbiosis muy interesante la que se produce en un

país como éste, y en Latinoamérica en general. En México también ha pasado eso, digamos que parte de los procesos exitosos mexicanos de los últimos procesos vienen de gente que también ha hecho televisión. Lo mismo pasa en Argentina, lo mismo pasa en Brasil, entonces no es algo tan excéntrico, pero sí, afortunadamente tenemos una camada de gente que no ha tocado la televisión, y eso también le da otra mirada.

L.A: Volvamos a las historias. Cuando uno piensa en Colombia, para bien o para mal, pero pienso yo, más bien para mal, hay una mirada sobre la violencia inevitablemente y con ella se genera una producción sobre la violencia en casi todos los sentidos, comienza a encontrarse arte sobre la violencia, comienzan a encontrarse novelas que narran sobre la violencia en Colombia, y el cine está muchas veces narrado desde allí. Dos preguntas que pueden estar en una sola: aunque es indudable que en Colombia forma parte de la cotidianidad su situación de guerrilla, ¿cómo te consideras tú un narrador de todo eso, y cómo ves tú esa situación de que la violencia sea unas narrativas preponderantes en la producción en Colombia?

J.C.P: Pues mira, nosotros llevamos casi cincuenta años de violencia ininterrumpida en Colombia, de diferentes tipos de violencia. Ése es el gran problema, no es una sola, son muchas: violencia de sado, violencia de la extrema derecha, violencia de la extrema izquierda. Vivimos en un país violento y eso no es ninguna novedad. Por lo mismo, era absolutamente lógico y predecible que todos los procesos artísticos de este país tuvieran que pasar por la violencia. Nosotros en sus inicios, cuando se empezó a hacer cine acá, el cine era de violencia política, entre los liberales y conservadores de las muchas guerras civiles que hubo acá, y posteriormente eso fue mutando hacia las nuevas formas de violencia alimentadas por el narcotráfico, como el narcotráfico *per se*, como la guerrilla sustentada como un movimiento terrorista a partir del dinero del narcotráfico, como los paramilitares como un movimiento de terrorista sustentado por el Estado y por el dinero de los narcotraficantes también, y básicamente todas las historias se empezaron a derivar de eso. Lo que es preocupante es que aunque eso era predecible, ya el cine es la memoria visual de un pueblo, las historias empezaron a pasar a un segundo plano, un fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países que han tenido procesos de violencia, de guerra, y es que las historias como anécdotas empiezan a llevarse el centro

protagónico de las intenciones artísticas y eso no puede ser. En el cine, o incluso en la literatura, encontramos muchas piezas donde no existen ni siquiera los personajes, en donde los personajes vienen a ser excusas para contar posiciones políticas, socioeconómicas, y no tienen una vida propia, no nos podemos alejar de la esencia básica de la construcción de los personajes, de darles y regalarles una vida propia, unas emociones y un sustento como seres que nos cuenten sobre el lenguaje universal de la emociones una historia. Es decir, los personajes no se pueden volver excusas para contar política o para contar sociedad. Los personajes tienen un rol claro, marcado en la dramaturgia, las historias tienen otro y los roles como tales tienen otro. Y a nosotros se nos enredó la narrativa en algún momento, ahorita en los últimos cinco años, esas nuevas generaciones de cineastas han tratado de desenredar esto un poco. Y hay películas que afortunadamente ya se están alejando del tema de la violencia, que no dependen del tema de la violencia para contar historias, y cuyos personajes no dependen del entorno de la violencia para sobrevivir.

L.A: Tu cine, ¿cómo entra ahí Juan Camilo? ¿Cómo construyes tus narrativas tratando de separarte un poco de la violencia que tú me estás mencionando?

J.C.P: Justamente, yo considero que soy de ese grupo de cineastas jóvenes que le apostamos a otra cosa. No ignoramos el entorno para nada. No ignoramos las condiciones políticas o sociales del país porque sería perfectamente absurdo, pero las emociones de los personajes y la construcción limpia del personaje está por encima de la misma sociedad. Los personajes son producto también de las sociedades en las que se desenvuelven donde viven, pero no tienen que ser en un cien por ciento de su cotidianidad o en un ciento por ciento de su vida un estandarte de la sociedad que viven. Es decir, tienen emociones simples, compartidas con cualquier ser humano alrededor del mundo, y creo que parte del lenguaje universal que estamos buscando, o que yo estoy buscando en las cosas que pienso hacer el año entrante, tienen que ver eso, tiene que ver con una conexión simple, de emociones simples, que puedan entender personas en cualquier parte del mundo. Eso de alguna manera hace el cine un poco más internacional, y tira a un segundo plano el entorno.

L.A: Tú vas a rodar una película el año entrante, hablemos de ella.

J.C.P: OK, esta película se llama *Luto*, es una película que tiene un corte intimista, pero que también tiene una base muy clara sobre la actualidad del negocio del cine a nivel mundial, es una película que busca emociones simples con personajes simples en una historia tranquila; es una historia de dos hermanos mayores que después de muchos años se ven forzados a reencontrarse, y en ese reencuentro vuelven a retomar las ganas de volver a vivir. Esa es la gran premisa de la película. Intentamos hacer este tipo de cine, cine intimista, en un país que cada vez más quiere vender tragedia social. Es decir, es ir contra la corriente de alguna forma, igual en la televisión, en la televisión intentamos hacer historias humanas, historias sensibles, historias que toquen las emociones de la gente, y que no lo alejen de una realidad, ni traten de engañarlo pero que no lo concentren más en esa realidad, pero que no le subrayen más esa realidad. Yo apuesto más por ese tipo de cine, creo que ese tipo de cine tiene un público importante en este país y que indudablemente si me interesa trascender fronteras con él.

L.A: Cuando tú estás pensando en escribir un guión para una película, ¿qué tanto tienes en cuenta el público para el que pueda estar destinado? ¿Hay una relación directa entre tus temáticas y el público que esperas que vea tus historias? ¿Cómo ves tú el público en Colombia, donde hay una enorme variedad de gente con perspectivas y miradas distintas teniendo claro que hay epicentros donde el cine se ve un poco más juiciosamente que otras artes? ¿Cómo ves tú el público cuando estás trabajando, lo ves implícito en el proceso creativo?

J.C.P: No, a mí me parece que esos procesos son tremendamente autistas. Es decir, ya concentrarse en un cien por ciento en contar una historia caprichosa sin entender el entorno en el que la historia va a desenvolverse me parece una pérdida de tiempo. Nosotros en los países de Latinoamérica tenemos unas economías frágiles. Esas economías frágiles hacen que cada intento por hacer una película, o una producción cultural, sea difícil, no sea fácil, por lo tanto, hay que cuidar a los inversionistas, cuidar los recursos que se consiguen para hacer este tipo de proyectos, y la primera forma de cuidarlos es tener responsabilidad al escribir. Uno puede lograr contar las historias que son del corazón de uno, las historias que uno quiere contar,

pero uno tiene que tener en cuenta esas historias dónde van a terminar plasmadas, tiene que tener en cuenta esas historias donde van a terminar plasmadas. Tiene que tener en cuenta esas historias quién las está apoyando, tiene que tener en cuenta una cantidad de variables. Nosotros en Latinoamérica difícilmente podemos hacer cine de autor, difícilmente. Yo creo profundamente que hacer cine no es hacer una película, hacer una película es relativamente fácil. Hacer cine es un problema de tiempo, y es un problema de intentos, y es un problema de continuidad, y para tener continuidad en una economía como la de un país en los que vivimos, hay que cuidar a los inversionistas. ¿Y cómo cuidas a los inversionistas? Siendo responsable con la realidad de un país, por eso no es absurdo mezclar una historia intimista con una proyección comercial, no es absurdo mezclar una historia de autor con la necesidad de ganar premios en los festivales, de tener prensa. No es posible hacer procesos autistas en un país que no tiene el dinero ni apoya el cine o las manifestaciones artísticas de autor en un cien por ciento.

L.A: Cuéntame Juan Camilo, hablando específicamente del aspecto cinematográfico, ¿en qué proyectos has trabajado durante los últimos años?

J.C.P: Bueno, con Dago García justamente hemos hecho tres largometrajes para televisión, que fueron unos muy buenos intentos de lograr introducir historias contadas desde otra óptica para la televisión. Esos intentos fueron de hecho tan exitosos que hoy se están haciendo en Colombia, se están haciendo series que cuentan en una hora una pequeña película, como lo que hizo Kieslowski para la televisión polaca hace tiempo, *El decálogo*. Acabo de rodar una película un par de meses, que sale a cartelera en diciembre de este año. Es una película que es prácticamente una comedia negra, tiene mucho que ver con el cine de Alex de la Iglesia, o ese tipo de cine de comedia medio bizarra. Está muy bien producida, muy divertida, no es chistosa, no está basada en chistes como tal, sino en un gran absurdo, de los que pueden suceder en cualquier parte. Y la que viene, que es *Luto*.

L.A: Estabas diciendo, respecto a los actores, que muchas veces ellos llegaban con este oficio del cine, ¿cómo encaras tú la dirección de actores, qué es lo más importante para tí, que estás trabajando un personaje, y cómo fue para tí esa parte del proceso de dirección?

J.C.P: Para mí la dirección contiene una dualidad. Digamos que hay procesos, ciertas etapas del proceso de trabajo con los actores donde soy supremamente abierto y democrático, donde dejo que el actor aporte y tenga espacios creativos, pero la otra etapa es tremendamente dictatorial, es una etapa donde la visión es única y exclusiva del director, cuenta la historia, donde te encierras un poco en el mundo que tu diseñaste, y no es que te vuelvas impermeable, pero necesitas protegerte de las opiniones externas. Hay gente que confía en la creación colectiva, de acuerdo a ciertas teorías, de hecho hay aquí un colectivo que es El Teatro La Candelaria, de mucha experiencia en Colombia, de mucho recorrido, ganador de festivales en Europa y muchas partes, que introdujo la creación colectiva en el teatro en Colombia. Y eso, tiene una validez enorme, pero cuando uno se acerca a procesos más industriales, como el cine y la televisión, la creación colectiva no sólo quita tiempo valioso, sino que hace que los caminos empiecen a confundirse un poco. Yo creo que la dirección es un problema no de tener la razón, sino de sentir que la tienes, y de tratar de seducir. Es un tema de seducción también, muchas veces uno seduce sobre elementos equivocados, y muchas veces esos elementos equivocados llevan a grandes cosas también. Entonces, la dirección de actores tiene dos ángulos para mí, la generosidad de escuchar, pero también la rigidez y la disciplina de actuar sin consultar.

L.A: Mientras leía el guión de *Luto*, sabía que había una gran influencia literaria en tu vida. Cuéntame algo sobre cómo funciona para ti la escritura de un guión, cómo funciona para esa vinculación entre lectura y la escritura del guión.

J.C.P: Para mí es importantísimo, y es una cosa que procuro hacer siempre, tratar de regalar las imágenes desde la escritura. Digamos que cuando te hablaba de seducir, yo básicamente soy director, y cuando escribo, escribo desde la visión del director, y desde esta visión me recreo e intento recrear a la gente que lea el guión, intento regalarle una atmósfera, intento regalarle hasta una temperatura. Eso me parece que complementa bellamente las emociones para un actor. La Academia le indica a uno otra cosa, digamos que en la rigurosidad de la escritura cinematográfica, a veces en la frialdad de la escritura cinematográfica que la academia requiere, las figuras literarias

sobran muchas veces, cuando uno va avanzando en muchos procesos, uno ya pasa la etapa universitaria donde se acerca a esa escritura escueta y cruda, uno empieza a encontrar su propio estilo. He tenido oportunidad de leer guiones de Pedro Almodóvar, y son supremamente llenos de cualquier cantidad de detalles, un rococó básicamente. Son unos guiones recargados en cuanto a cualquier mínimo detalle que Pedro llega a tener en la cabeza, y eso le ofrece al lector casi, casi una visualización de la película. Yo procuro que el actor, que el equipo de producción que le de el guión, pueda comprender las imágenes de la manera más completa posible. Eso también se traduce en ahorros a la hora de producir, de tiempo, de esfuerzo, y de intención de entendimiento. Digamos, que no sólo me parece que cumple una bella función emotiva, de seducción, y de invitación a emocionarse con la historia, sino que cumple otra función mucho más práctica que es sintonizar a todo el equipo de producción en una visión vendida de una manera muy seductora que no deja mucho espacio a interpretaciones libres o interpretaciones propias.

L.A: Para redondear esto, tú empezaste a hablar de la imagen del torero que tanto te impactó. Uno de los personajes en el guión es un sastre de torero. Ahí, y acabas de hablar de eso también de lo posible, ¿cómo consideras que tu cine en términos de imágenes es un cine minimalista, o tú tiendes a crear una cinematografía barroca?

J.C.P: Fíjate que todo lo contrario, lo que procuro es que la imagen sea supremamente limpia y supremamente cruda, que sea una imagen, y que no sea la imagen solamente, sino que sea también la constitución de los personajes, que sean llenos de una cotidianidad y una austeridad que los acerquen a la verdadera realidad. Digamos que no sobrecargo y no intento sobrecargar la imagen, cosa que sí hago con el guión. Trato de escribir el guión con un nivel de detalle como el que aplico, conlleva que la imagen y la puesta en escena, la puesta en cámara termine siendo minimalista justamente porque la gente entiende las atmósferas. Ser minimalista para muchas personas puede ser muy cercano a no ser nada o puede ser muy cercano a no componer, a no esforzarse, a no experimentar. Para no lograr un minimalismo muy contundente hay que haber hecho el proceso completo, hay que haber vuelto la página, y otra vez, hay que haber dado la vuelta por todos los textos, hay que entender los textos, hay que entender los espacios,

las atmósferas, los textos, los diálogos, los parlamentos. Cada cosa, cada pequeño aporte que hace el guión hay que entenderlo a fondo para lograr interpretar la simpleza. La simpleza no se interpreta desde la pereza, la pereza se interpreta desde lo complejo, justamente.

L.A: Estoy pensando en todo el momento en la primera imagen, la del torero, y el tema de la casa, esa casa arriba de La Salle en Bogotá, también en la telenovela que tú dirigiste, *Pecados Capitales*, donde hay unos personajes encerrados en una casa, y va a ser también de alguna forma la temática que nos vamos a encontrar en tu nueva película *Luto...* Cuando tú empiezas a pensar esas historias que están encerradas en un lugar, y cuando piensas en una narración minimalista, ¿cómo ves tú la relación entre los lugares de las calles y las casas como lugares que producen historias?

J.C.P: Pues digamos que las casas siempre han tenido influencia muy grande, no sólo en el cine sino también en la literatura. Las casas por excelencia confinan, tengo un gran amigo, un gran actor que se llama Frank Ramírez, que tiene una frase maravillosa, que es: <<el que no sepa qué hacer en su casa, está jodido>>.

L.A: [Risas]

J.C.P: Y es cierto. Es decir, hay gente que huye de su casa, hay mucha gente que condensa las emociones en su casa, que quiere estar en su casa o no quiere estar su casa. La casa no es sólo un espacio o el hogar, la casa es el punto de retorno, la casa es donde se llora, donde se ríe, donde se desatan las pasiones altas, bajas, donde se piensa, donde se hace silencio. La casa pasa por los estadios emocionales por los que pasa su habitante. Entonces, por eso es tan importante, digamos en la historia de la película, porque tiene historia, la casa es historia, la casa es hogar, es punto de salida y el punto de llegada, como pasa en el béisbol. No sólo es una concesión espacial, y en esta película tiene que ver con esto: la casa son los recuerdos, son la nostalgia, son los fantasmas, la casa son los eventos emocionales no enfrentados, y las cicatrices del pasado, en esta casa. No sé si sepas que la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* se iba a llamar *La casa*.

100

L.A: Sí, así es.

J.C.P: Creo que en ese sentido podríamos llegar a tener casi la misma prestación de lo que sirve una casa en cada historia.

L.A: Cuéntanos aparte del guión de *Luto*, un poco más sobre tu cine, sobre escenas donde ese tipo de proyecciones se vean, o que se hayan intencionalmente trabajado.

J.C.P: Digamos que un experimento que hicimos en televisión acá en Colombia fue una novela que se llamó *Pecados Capitales*, una novela que duró año y medio de producción por el éxito que tuvo, aunque digamos que no era una telenovela realmente. Salió al aire como si fuera una telenovela, en un espacio reservado normalmente para telenovelas, y con rotulo de telenovela, pero no tenía nada que ver con la estructura de la telenovela. Y ahí con Dago García, trabajamos una historia acerca de una familia que se queda encerrada en una casa por un año. Y ahí, gran parte de lo que te estaba contando ahora, lo de la interpretación de la casa, y la interpretación de cómo deshacerse del entorno político y social, y concentrarse en los personajes, sus dramas y sus relaciones, afloró en esa telenovela. Y esto fue exhibido, no para un público cinematográfico, sino para el mismo público que consume melodrama simple, y la novela no sólo fue el primer lugar de sintonía durante los primeros días, sino durante el tiempo que estuvo al aire, que fueron casi dos años. Eso ha sido un hecho sin precedentes, no sólo en Colombia, sino en Latinoamérica, que ese tipo de productos duren tanto tiempo al aire, con tanta aceptación del público, que era una aceptación de más de cuarenta puntos de *rating*, de sintonía, y manteniendo el criterio conceptual completamente claro. Nunca se les guió hacia necesidades comerciales, eso fue un gran experimento que hicimos acá. Y, ensayamos precisamente muchas de estas cosas, del intimismo de los personajes, de trabajar televisión en un solo espacio. Esta novela tenía un nivel de dificultad muy alto porque al trabajar en una casa con una familia, la familia la componían cerca de treinta actores, básicamente todas las escenas que hacíamos involucraban los treinta actores, en escena. Entonces esto era supremamente desgastante, pero satisfactorio. Las puestas en escena eran tremendamente teatrales, se hacían para una cámara principal, y teníamos unas cámaras de apoyo, pero esencialmente jugamos muy bien y jugamos

dentro de las reglas del juego negocio. Por eso te decía al principio la importancia de mediar lo conceptual con lo comercial, y ese es mejor ejemplo. Llegamos al público más básico que llegó a tener un país pobre como Colombia, un público que consume cosas muy básicas. Y llegamos al público más complejo, el que sólo ve televisión por cable, el que sólo ve televisión norteamericana y europea. También llegamos a ese público, entonces ahí quedó marcado como un hito en la televisión local.

L.A: Y una especie de universalización del lenguaje, no hay que ser críptico ni necesariamente básico para hacer y narrar cosas complejas independientemente del público que estés presentando.

J.C.P: Narrábamos cosas complejísimas en esa novela, como la disfuncionalidad de una familia. Eso es muy complejo, una familia con 30 personas, es complejísimo de narrar, y la gente lo entendió, la gente más básica y la gente más compleja.

L.A: Para terminar, volvamos un poco al comienzo. Tú te formaste cinematográficamente en los Estados Unidos, en California. Cuéntame, independientemente de la formación técnica que adquiriste, ¿tuviste algún maestro que te hubiera de alguna forma inspirado, enseñado particularmente algo, uno de esos profesores que excepcionalmente uno encuentra eventualmente en las academias? ¿O lo que hiciste fue más bien una experiencia de trabajo de campo, en equipo?

J.C.P: Digamos que tal vez, en términos de academia, lo más importante que pude recibir fue un mensaje en los primeros meses de la carrera. Que fue: <<terminen la carrera y devuélvanse a sus países el cine que honestamente puedan hacer>>. Digamos que ese una de las grandes enseñanzas que he podido tener yo de la universidad donde estudié, fue ésa. Más como política universitaria de la carrera que como algo proveniente del individuo. No me veo contando historias dramáticas hechas en Estados Unidos, aunque tuve la oportunidad de quedarme haciendo cine en Estados Unidos. Pero siempre terminaría metido en el asunto de la publicidad, de los vídeos musicales, o de las películas de acción, o ese tipo de cosas que indudablemente te alejan de la esencia básica de tus propias historias, que es lo que puedes contar. Entonces, eso fue uno de los grandes aprendizajes,

que fuera del contexto académico, es más una misión de vida que una premisa académica.

L.A: Un director latinoamericano que tú admires o que te haya tocado profundamente, ¿sí existe?

J.C.P: Claro que existe, se llama Carlos Sorín, ha hecho un par de películas, una se llama *Bombón: El Perro*, y la otra se llama *Historias mínimas*. Es un director que ésta muy involucrado con la historias de la Patagonia argentina y que precisamente trabaja historias mínimas, de pequeñas grandes tragedias o milagros que sólo le importan a quien le pasa, y por eso adquieren dimensiones poéticas. Me encanta el trabajo de él.

L.A: Y una última pregunta. La música, Juan Camilo, ¿cómo consigues tú la música de tus narraciones?

J.C.P: Yo tengo una inclinación musical supremamente marcada. Mi papá era pianista, y digamos que la música en mi casa abundó desde muy pequeño. Yo tengo una inclinación musical desde muy pequeño, ejerzo la música también, y para mí no existe una forma de componer sin música. Para mí es muy complicado no escuchar la música antes de hacerla en una historia, por ejemplo. La música de la historia... a veces hago lo contrario, a veces derivo la historia de la música. Y eso, no es tan recomendable si no tienes una formación musical, porque la música es absolutamente emocional y caprichosa y te puede llevar a cualquier lugar. Pero, no sólo me parece un complemento. No sólo un complemento para la imagen, sino también para la inspiración de la imagen. Más que un complemento para la palabra, me parece una inspiración para la palabra, por lo menos, en mí funciona así.

L.A: Juan Camilo, recomiéndanos una película.

J.C.P: Pues mira, de las grandes películas que he visto en mi vida, podría mencionar *Una historia sencilla* de David Lynch, me parece una obra de arte esa película básicamente por la sencillez, básicamente porque el director se contradice en su estilo, y al contradecirse encuentra una joya. A veces la dirección tiene eso, cuando uno cree que va en el camino equivocado, cuando uno cree que va en sentido errado, a veces encuentra grandes

tesoros. El problema es ser lo suficientemente testarudo para hacerlo, tener la seguridad y la capacidad de seducción no sólo para hacerlo sino también para divulgarlo y convencer a los demás, y creo que David Lynch debió pasar por un estado similar haciendo esta película, porque sí se contradice radicalmente su estilo, y es una gran obra.

L.A: Juan Camilo, algo más que quieras añadir.

J.C.P: No, Lucho, solamente que me parece positivo hablar del cine en estos países, hablar de los recursos creativos que puede tener un país. Es decir, a veces el dinero no hace las mejores piezas, a veces los recursos que escasean son los recursos creativos, y los recursos creativos no se sacan de los bancos, se sacan de las historias de la vida, y eso es muy importante a la hora de escribir el cine de un país como este.

**Transcription by
Miguel A. Zarate**



The interviewer, Luis Carlos Ayarza, from Bogotá, Colombia, holds a B.A. in Communications from Pontificia Universidad Javeriana. His work in Bogotá targeted improving the reading of literature in communities with low literacy rates. In May of 2008, Luis graduated from the University of Texas at El Paso with an MFA in Bilingual Creative Writing. He is currently pursuing a Ph.D. in Hispanic Studies at Texas A & M University.