

El cine por encima de todo. Entrevista con Andi Baiz, director de *Satanás* (2007)

Realizada en Bogotá el 27 de junio de 2008

Pedro Adrián Zuluaga

Pontificia Universidad Javeriana / Facultad de Comunicación y Lenguaje

Universidad de los Andes / Departamento de Arte

Desde meses antes del estreno en Colombia de *Satanás*, en junio de 2007, el nombre del director caleño Andi Baiz ya era postulado como una de las promesas más firmes del nuevo cine nacional. Sus estudios de Producción y Dirección de Cine en la prestigiosa Universidad de Nueva York (NYU)-Tisch School of The Arts, donde también realizó un diplomado en Teoría del Cine, y su experiencia previa en los departamentos de producción de películas como *Bringing Out the Dead* (Martin Scorsese, 1999), *Zoolander* (Ben Stiller, 2001), *Cremaster 2* (Matthew Barney, 1999), *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004) y *The Fittest* (Jeff Crook y Josh Crook, 2003), parecían garantía suficiente. Baiz, nacido en 1975, había tenido tiempo de ejercer la crítica de cine entre 2001 y 2004 en la desaparecida revista *Loft* y de dirigir cinco cortometrajes, tres videos musicales y un documental.¹

En pleno entusiasmo por las posibilidades que se abrían con la nueva Ley de Cine, aprobada en 2003, Baiz había regresado a Colombia. En asocio con Rodrigo Guerrero, uno de los productores de *María llena eres de gracia*, empezó a trabajar en su opera prima, la mencionada *Satanás*, adaptación de la popular novela del escritor Mario Mendoza que había ganado el premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 2002. Mendoza recrea de manera bastante libre el episodio de la masacre en el Restaurante Pozzeto de Bogotá, ocurrida en diciembre de 1986.

La expectativa que despertó la adaptación de *Satanás* era doble. Por un lado el debut en el largometraje de un director con las credenciales descritas. Por otro, ver en imágenes uno de los momentos más traumáticos de la larga historia de violencia en Colombia. El resultado es un tríptico narrativo con tres personajes centrales: un sacerdote (Blas Jaramillo), una joven y bella mujer (Marcela Mar) y un veterano de guerra (Damián Alcázar) que coinciden, como víctimas y victimario, en el restaurante bogotano donde ocurre la masacre.

La siguiente entrevista se realizó el 27 de junio de 2008, un año después del exitoso estreno en Colombia de la opera prima de Andi Baiz, y tres días antes del viaje del director a España para acompañar la exhibición de su película en el circuito de salas Renoir de ese país.

Pedro Adrián Zuluaga: La mayoría de los directores colombianos de la generación a la que usted pertenece, nacidos a partir de los años 70, reconocen estar muy influidos por la cultura de masas y especialmente por la televisión, y no reniegan de esa influencia. ¿Ese también es su caso?

¹ Entre esos títulos se destaca *Hoguera* (2006, cortometraje), *Penumbra* (2004, documental), *Homenaje* (2002, video musical) y *Payaso HP* (1999, cortometraje).

Andi Baiz: La verdad no. Por el contrario, yo me considero más un cinéfilo que un director. Obviamente crecí con el cine de los 80, crecí con *Volver al futuro*, *Duro de matar*, *Gremlins* y ese tipo de películas que eran las únicas que llegaban a Cali, e iba casi todos los días a cine a ver una de esas. Y desde luego también siento la influencia de la televisión; fue parte de la vida familiar y resultaría imposible no ser influenciado por ella, desde *El Chavo* hasta *Bugs Bunny*. Pero yo sí siento un respeto especial por el cine, y me interesa más como arte que como industria. La industria es Kodak, Panavision o Deluxe, pero la expresión artística no es industrial. Siempre voy a poner a la gente que ha hecho imágenes pensadas como una expresión artística, por encima de la que ha hecho puro entretenimiento.

PAZ: ¿En qué momento de su vida se le hace claro que el cine puede ser algo más que entretenimiento?

AB: A los trece años, cuando fui a ver *Buenos muchachos* en el Imbanaco de Cali. Entendí que en esa película había alguien detrás que tomaba decisiones, que tenía una visión propia. Desde ese momento me empecé a interesar por un cine en el que encontraba esa mirada del director. Yo pensé que era algo individual, pero después me di cuenta de que mucha gente se vio influenciada por esta película de Scorsese; era una experiencia generalizada entre muchos de mi generación.

PAZ: Es decir que usted estaba tomando una opción, así fuera inconsciente, por 'la política de los autores'. Cuando va a estudiar cine a los Estados Unidos, ¿encuentra muy confrontado ese mito?

AB: Claro, lo encuentro confrontado y acepto las razones de esa confrontación. Sigo pensando que el cine es un arte, pero admiro más a los directores que como Sidney Lumet y Clint Eastwood, en este momento, o Howard Hawks en su época, no necesariamente escriben sus propios guiones y saben camuflar su propia estética detrás de lo que pide la

historia.

PAZ: ¿La historia o la industria?

AB: No sé... sigamos con el ejemplo de Lumet o Eastwood: ellos hacen los guiones que les gustan. Lumet, a quien yo considero un gran artista, muchas veces ha sido subvalorado porque no tiene un estilo, no es un Fellini o cualquier otro director fácilmente identificable. La gente tiende a creer que Fellini es más artista que Lumet. A mí me gusta cuando un director toma el cine como un oficio pero sabe trascenderlo a través de su compromiso con el guión. Yo valoro mucho el guión aunque no me considero un escritor. Preferiría dirigir guiones de otras personas siempre y cuando esos guiones me hablen. Es el oficio de la dirección, el emplazamiento de la cámara y de los actores, lo que eleva un guión; y los directores que hacen eso son los que yo admiro. El concepto de autor sí lo considero sobrevalorado. En Colombia yo a veces me siento atacado por haber adaptado un libro, independiente de si es bueno o no. El solo hecho de haberlo adaptado o el hacer una película de un presupuesto más elevado que el estándar nacional, ya eso causa sospecha. Hay todavía una idea de que el cine se hace con las uñas, y de que si el mismo director escribió el guión ya de por sí la película es mejor. Creo que es un error de apreciación que se comete con frecuencia en Colombia. Las películas se deben sostener por sus propios méritos, independientemente de su origen o de su presupuesto.

PAZ: De lo aprendido en Estados Unidos, ¿qué cree que marca de verdad la diferencia frente a los hábitos y formas de hacer cine en Colombia?

AB: La enseñanza del cine en Estados Unidos es más hacia la industria que hacia el arte. Obviamente yo tuve muchas clases de teoría y me gustaba mucho ese aspecto, pero siempre te meten en la cabeza que no te creas el artista, siempre te piden oficio, oficio, oficio. Eso es lo que traemos de nuevo: saber delegar

funciones, dejar trabajar a las cabezas de equipo de la producción, pedir favores sólo en casos extremos, hacer las cosas correctas en términos legales. A veces siento que aquí en Colombia cuando uno habla en esos términos le dicen: 'ah, eso es cine comercial', y si te rebelas eres un artista. Creo que el arte no está necesariamente ni en lo uno ni en lo otro, el arte es poder llegarle al espectador, poder transmitir lo que uno quiere.

PAZ: Menciona usted dos directores, Lumet e Eastwood, que muchos consideran como los últimos clásicos del cine americano y que suelen ser mirados por algunos críticos más como artesanos que como artistas. ¿Es ese 'tono menor' lo que admira en ellos?

AB: Admiro que no se crean artistas con mayúscula. Estoy seguro de que ellos toman distancia de esa mistificación del director como genio. Se ponen en la posición de contadores de historias y tratan de hacerlo de la mejor manera posible. Pero tampoco hacen concesiones. Howard Hawks perteneció a la época de los grandes estudios y tenía un contrato con uno de ellos. Pero por ejemplo Lumet, que es tan prolífico, creo que ha hecho muy pocas películas directamente para un estudio, siempre se ha reservado un margen de independencia para imponer su propia visión.

A mí siempre me ha gustado del cine su lado artesanal; creo que los directores que trabajan bajo esa premisa son quienes más cine realizan y menos le tienen miedo a fracasar. No están tratando de hacer siempre la obra maestra y dentro de su filmografía tienen altibajos; admiro esa falta de pretensión.

PAZ: ¿Se siente cómodo en ese lugar común que lo clasifica a usted al lado de otros realizadores jóvenes colombianos —Felipe Martínez, Carlos Moreno, Jorge Navas, Juan Felipe Orozco— definidos como directores que piensan en imágenes, que están interesados por los géneros y que gustan de saltar entre el cine y la televisión?

AB: Vamos por partes. Yo de verdad no sé que

significa eso de pensar en imágenes. Sí me gustaría alternar entre géneros. Hawks era un director que podía saltar con suma facilidad de un género a otro; hizo grandes películas en el *western*, en la comedia, en el *noir*. Por otra parte, soy muy reticente a trabajar en televisión o en comerciales. Lo haría sólo si me encuentro en una posición económica muy grave. Hay productos televisivos que admiro mucho como *The Wire*, pero en este momento en Colombia no vislumbro ninguna serie que yo piense que puede ser estimulante en términos artísticos.

PAZ: Lo cual lo separa de directores como Felipe Martínez, Juan Felipe Orozco, Ricardo Gabrielli o Carlos Moreno, que sí aparecen en créditos de series como *Tiempo final* o en los telemovies producidos por Fox Telecolombia que ya han empezado a emitirse por el canal RCN.

AB: Nunca me ofrecieron trabajar en *Tiempo final* y yo tampoco lo perseguí. Creo que son trabajos que entrenan y que dan oficio, y aunque respeto eso por encima de todo, a mí lo que me gusta es el cine. Puede ser que tenga una ambivalencia al respecto, pero los guiones de ésta y otras series que se están haciendo no me atraen.

PAZ: ¿Qué no le gusta?

AB: Están formateados, son predecibles, los personajes no están bien contruidos. Son más una excusa para hacer, a nivel técnico, algo mejor que lo hecho hasta ahora, o para salirse del esquema de la telenovela; pero creo que todavía faltan escritores, es la gran carencia que tiene Colombia. Y yo no me considero para nada uno de ellos. He escrito los guiones de *Hoguera y Satanás*, pero me cuesta mucho, me resulta difícil la disciplina de escribir.

PAZ: Muchos críticos y espectadores consideran que son las series televisivas norteamericanas las que han renovado el lenguaje cinematográfico y que la televisión actual ha logrado un estatus artístico que era impensable en otra época.

AB: Definitivamente, pero eso sucede allá. Yo no he visto *24* ni *Lost*, pero creo que *The Wire* sí sobrepasa el nivel de muchas películas. Me sorprende que no haga concesiones de ningún tipo. Pero esas series tienen un *pool* de escritores impresionante. Cuando se trata de traer ese modelo a Colombia, lo cual me parece positivo desde luego, la carencia está en las historias.

PAZ: Volvamos al tema de los géneros. ¿Le interesan? ¿Los respeta? ¿O los considera eslabones para llegar a un lenguaje más personal?

AB: Los respeto como espectador y como director. Creo que el género y sus reglas permiten que el director pueda explorar. Cuando a uno lo limitan tiene retos. Poder hacer una película dentro de las convenciones y que sin embargo sea diferente, siempre será estimulante. Eso crea directores, forma contadores de historias precisamente por estar limitados por parámetros muy estrictos. Mientras que si uno se pone en la posición de autor es mucho más fácil agotarse: con suerte haces 3 ó 4 películas personales, pero después qué sigue. Muchos directores han empezado en el género de horror porque ofrece muchas ventajas: el bajo presupuesto y su carácter muy visual. Los géneros permiten una evolución más natural del artista que uno quisiera ser y desarrollan las habilidades del artesano que debe ser. A mí me encanta un director como John Carpenter que hizo *Halloween*, *Assault on Precinct 13*, *Village of the Damned*, y otras películas de las que he aprendido mucho. De los géneros menores, de algunas películas de serie B, se aprende más porque uno siente que las puede repetir o imitar. Cuando a uno le preguntan qué película hubiera querido hacer, uno puede responder que le hubiera gustado hacer *La aventura*. Pero en realidad lo que uno quiere decir es que le hubiera gustado ser Antonioni, un genio inspirado. Mientras si uno acepta que le hubiera gustado hacer *Assault on Precinct 13*, una película también hermética, pero con muchos recursos visuales, eso quiere decir que uno está pensando más

como artesano.

PAZ: De sus trabajos previos a *Satanás* como el documental *Penumbra* o los cortos *Payaso HP* y *Hoguera*, usted qué rescataría, qué piensa que va más allá del ejercicio de aprendizaje.

AB: Definitivamente *Hoguera*. *Penumbra* no lo considero tanto mi trabajo. Éramos un equipo muy pequeño. El personaje es Gwynne McElveen, una mujer que viaja de Irlanda a Estados Unidos a conocer a un condenado a muerte con el que se escribía. Ella llegó a mí con la idea de hacer un documental y juntos desarrollamos el concepto. Nos fuimos los dos solos a buscar la familia de este señor, que se llamaba Jim Adams, y a encontrarlo en la cárcel. Yo hacía sonido, cámara, producción. Estoy muy orgulloso de lo que logramos pero siento que fue el trabajo de Gwynne. Para mí fue sobre todo una aventura y un aprendizaje de vida.

Pero *Hoguera* es mi trabajo más personal aunque pueda verse como una película fría y distante. También me gusta un video musical, *Homenaje*, que hice en el distrito de Aguablanca en Cali con Asilo 38, un grupo de Hip Hop que en este momento está desintegrado.

PAZ: Usted mismo define *Hoguera* como un trabajo frío y distante, calificativos que la crítica, en algunos ejemplos, también empleó para *Satanás*. ¿Se refiere a los planos muy abiertos y a la proliferación de tiempos muertos?

AB: Sí, al distanciamiento de la puesta en escena donde nunca comprendemos los motivos del personaje interpretado por Germán Jaramillo. Como director, no me interesó dar explicaciones. El personaje está pasando por una crisis matrimonial pero nunca se sugiere que esté en bancarrota, que la esposa 'le esté poniendo los cachos'², que tenga cáncer. Es un cortometraje que sugiere desde la puesta en escena: una puerta cerrándose, un actor que

² Expresión muy colombiana para referirse a la infidelidad.

se sale de cuadro o que muchas veces está de espaldas. Siempre queremos saber más del personaje pero no lo logramos.

PAZ: No se busca del espectador una identificación emocional sino una experiencia más racional, muy propia del cine moderno.

AB: Sí, yo buscaba una comprensión más cerebral. Mi influencia mayor en ese cortometraje fue *El séptimo continente* de Michael Haneke, un director austríaco definitivamente moderno. Yo no fui consciente de ser moderno pero los procedimientos que usé sí lo eran.

PAZ: Usted ha hablado de manera reiterada de las diferencias que tiene con *Satanás*, la novela de Mario Mendoza. Cuando afirma que se separó de la visión del mal que hay en ella, por considerarla demasiado exterior y católica, parece estar de acuerdo con uno de los argumentos de la crítica y la academia que en algunos casos ha mirado el libro de Mendoza con mucho recelo.

AB: Yo no comparto muchas de esas opiniones negativas sobre la novela. Cuando uno habla con Mario Mendoza te plantea que no quiso decir que el mal viene de afuera, al contrario, él tiene una tesis acerca de la multiplicidad del hombre. Sin embargo, yo creo que cualquier lector después de leer *Satanás* sí queda con la impresión de que el mal es imperativo, que se impone sobre la ciudad y sobre los personajes, lo cual es una visión con tradición católica. Yo tenía muy claro desde el principio que quería hacer un drama psicológico, no una película de horror. Por eso le quité todos los elementos paranormales y sobrenaturales a la novela; el exorcismo por ejemplo. Para empezar era muy similar a *El exorcista* y si yo me hubiera metido con eso sería un plagio total.

PAZ: Pero como elemento paranormal sobrevivió Alicia, el personaje de Marcela Valencia, que mata a sus hijos y es una especie de profetisa del mal.

AB: Sí, sobrevivió como una simbiosis de dos personajes del libro y es la pincelada de horror que tiene la película, pero precisamente por esa razón yo tengo un sentimiento de amor-odio frente a ella. Me gusta porque me permite libertades artísticas; sin embargo creo que es lo más cliché de la película, no le aporta demasiado a la narrativa y está un poco fuera de tono con el resto de los personajes.

Ella ayuda a crear una atmósfera de terror, como si fuera el Satanás, el titiritero que controla todos los destinos (hay un personaje similar en el *Drácula* de Coppola). Pero el otro mal que hay en *Satanás* es mucho más fuerte que el de Alicia, sólo que el mal que ella representa es blasfemo e irreverente; pero yo prefiero el otro, el más interior.

PAZ: Usted dice haber empezado la adaptación de *Satanás* con una idea más innovadora en términos narrativos y formales, pero se terminó decidiendo por una aproximación y una estructura muy clásica; y ha estado de acuerdo en que la primera parte de la película es un poco plana con respecto a la segunda donde despega mucho más para el espectador. ¿Cree que romper la estructura clásica hubiera solucionado ese problema?

AB: Yo lo intenté en la edición. En la película tenemos un tríptico narrativo y en la edición yo podía jugar a armar el rompecabezas de distintas maneras, podía reorganizar las piezas...

PAZ: Y más en una historia donde, como en el caso del personaje central de *Satanás*, la gente sabe bien qué va a terminar pasando.

AB: Claro, el Titanic se hundió y todo el mundo sabe que se hundió. Es lo mismo que en Pozzeto, todo el mundo sabe lo que ocurrió. Lo intentamos, repito, pero no nos gustó ni a mí ni a la gente que la vio. Además la historia no es sólo acerca de Pozzeto. Si la película

fuera sólo la historia de Campo Elías³, otra estructura habría sido más justificada. Pero si yo empiezo por el final es como decir que la historia es sólo de lo que pasó en el restaurante. La película es acerca de la naturaleza humana y hay varios personajes que se conectan para dar un panorama más grande que lo de la masacre. En últimas a mí como director y como director nuevo, que apenas estoy aprendiendo, eso de jugar con las estructuras narrativas prefiero descubrirlo más adelante y empezar, en cambio, contando una historia lo mejor contadita posible.

PAZ: Además los personajes están presentados de forma clásica. Haber hecho alteraciones de edición hubiese resultado un poco artificial.

AB: Tratamos de hacer ciertos juegos, no tanto juegos temporales como saltar del futuro al presente o al pasado, sino de pronto poder reorganizar los días y que todo ocurriera de otra manera, lineal pero con una organización distinta del tiempo. Pero no nos funcionó.

PAZ: Cada historia tiene un tratamiento visual diferente dentro de la película, pero esto es casi imperceptible.

AB: Buscaba que fuera imperceptible; no quería, por ejemplo, filmar una historia en blanco y negro y la otra en color. Quería jugar con el manejo de cámara. La idea no era separar las historias sino que las diferencias fueran tan sutiles que no se sintieran al verlas, o que se percibieran de manera inconsciente. Además, *Satanás* no es una película en la que tengamos diez minutos de un personaje y diez minutos de otro, estamos constantemente pasando de un personaje a otro. No es como en *Amores perros* donde se cuentan tres bloques de historia, yo quería que se sintiera unificada. Pero si uno la ve con más detalle se da cuenta de que la cámara en la historia de Eliseo (Damián Alcázar) siempre está quieta porque

³ Campo Elías Delgado, colombiano veterano de la guerra de Vietnam, fue el responsable de la muerte de 29 personas, la mayoría de ellas en el restaurante Pozzeto de Bogotá, en diciembre de 1986.

era el personaje que más fuerza necesitaba; la de Paola (Marcela Mar) también es con la cámara quieta pero a veces sí la seguimos a ella en trípode, mientras en la historia del cura jugamos más al género y utilizamos *dollies*, grúa, *steadycam*. En la escena final, con los tres personajes reunidos, no seguimos ningún esquema, fuimos más libres.

PAZ: Respecto a la adaptación usted elimina el personaje del pintor que hay en la novela, no hace uso de los *flashbacks* que en el libro explican el pasado de María—Paola en la película—y Campo Elías—Eliseo—tampoco de los diarios, y la visión del mal es distinta. Da la impresión de que le quitó al libro los elementos más comerciales o llamativos y se decidió por una cosa más escueta.

AB: Definitivamente. Cuando yo quité todos esos elementos el guión no eran tan atractivo, pero era lo que yo quería decir. A través de los *flashbacks*, en el libro, entendemos que María fue una niña huérfana, que sus padres murieron en un ataque de la guerrilla; Campo Elías tiene *flashbacks* en la guerra. Pero yo no quería *flashbacks*, por lo general no me gustan en el cine. Tampoco quería usar el diario ni la voz en *off*, porque creo que hay muy pocas películas que la usan bien. Es un recurso facilista que soluciona fallas o huecos en la historia y decidí no utilizarlo y enfocarme en lo que le sucede al personaje día a día. El diario como recurso hubiera resultado muy parecido a *Taxi Driver*, igual a lo que me pasó con *El exorcista*. El personaje de Eliseo sí tiene en cambio muchos puntos en común con otros personajes del cine reciente: el de Philippe Nahon en *Seul contre tous* de Gaspar Noé, o el protagonista de *Crimson Gold* de Jafar Panahi.

PAZ: Pero la película no hace referencias ni homenajes explícitos.

AB: No, para nada, yo no creo en eso. Un homenaje es simplemente una copia, el único que sabe referenciar bien de pronto es Tarantino.

PAZ: ¿Qué piensa Mario Mendoza de la

adaptación?

AB: Le encanta y ha admitido en ocasiones que es mejor que la novela; él admite que se dejó llevar por el 'morbo' de algunas situaciones como la del exorcismo, y que en últimas su tesis sobre la multiplicidad del ser humano no se vio reflejada como él quería. Siente que la película complementa o llena esa carencia.

Yo al libro le quité precisamente las convenciones, le quité el género, lo desenmarqué del horror al que el espectador está acostumbrado y que le permite aceptar ciertas nociones más fácilmente. Y no porque no me guste el género sino porque el horror 'católico' no me gusta. No creo en su visión del mal.

PAZ: Además usted omite la tentación de hacer reconstrucción de época, es decir, hacer una película en los años 80 para recrear las atmósferas y la ciudad en la que ocurrió el crimen de Pozzeto.

AB: Lo eludo conscientemente. Si yo me hubiera concentrado sólo en el personaje de Campo Elías, seguramente hubiera tratado de ser mucho más fiel a los hechos. Pero partía de una ficción. La película en ningún momento dice que está basada en hechos reales. Al final hay una leyenda que no está ni siquiera ligada con la película, y que simplemente dice: el 4 de diciembre de 1986 ocurrió una masacre... La película no es una crónica de lo que sucedió ese día.

PAZ: Usted conserva la leyenda 'Yo soy legión', que viene del libro y que sí hace parte de la retórica católica que dice haber querido evitar.

AB: Sí, tiene una connotación muy religiosa pero yo la conservo en el sentido de la multiplicidad. Somos seres múltiples, somos legión, somos Satanás. El mismo nombre de la película tiene una connotación innegablemente religiosa, pero traté de darle la vuelta y volverlo filosófico. La escena de Eliseo reflejándose en el

espejo, antes de proceder a la masacre, es eso, la multiplicidad. La hicimos muy a propósito, no sólo por bonita. Se muestra visualmente que somos muchas personas.

PAZ: Y eso crea una metáfora visual muy impactante que la leyenda 'yo soy legión' y el título de *Satanás*, sin duda alguna refuerzan.

AB: Muchas veces me debatí la idea de no dejar el título de *Satanás*. Al final fue como utilizar esa envoltura para decir lo contrario: que la verdad es más científica o filosófica que católica.

PAZ: Hay una crítica sobre *Satanás* muy problemática, que escribió el antropólogo César Tapias en la revista *Kinetoscopio*.⁴ Él considera que la película justifica al final todas las muertes que se producen, como si todas las víctimas hubieran merecido, de una u otra manera, su destino.

AB: Luché mucho para que la película no se viera como moralista. La escena que más difícil se me hizo en toda la película es la de Paola cuando se venga y mata a los tipos que la violaron. Yo quería que ella los perdonara precisamente para que su muerte al final no apareciera como el que a hierro mata a hierro muere. Si uno ve la película ella hace un gesto de perdón antes de matarlos. Pero dentro del universo de la película todo lleva a que esa venganza se produzca. Me parece que al final la película es más nihilista que moralista. Entiendo porque César Tapias pudo llegar a escribir eso, pero no es mi posición. No creo que la vida funcione de esa manera o que si uno hace algo mal recibe su castigo.

PAZ: Pero la reacción de este crítico es entendible en una situación político-social como la colombiana. Paola emplea la justicia por sus propias manos, una situación muy propia del país reciente, de ciudadanos que no se sienten respaldados o protegidos por la

⁴ Tapias, César. "La plata es la que nos da la moral." *Kinetoscopio* 79 (Julio-Septiembre 2007): 92-97.

Ley o el Estado. Y esa ausencia de consenso y legitimidad es obsesiva en el cine colombiano reciente.

AB: *Satanás* se podría interpretar así aunque no de una manera simple. Yo tengo una idea del ser humano más cercana a Hobbes que a Rousseau. Y claro, Hobbes dice que el hombre es un lobo para el hombre y que necesitamos la policía para controlarnos, que necesitamos de un Leviatán. La película para mí no es sobre Colombia, aunque sea colombiana y suceda en Bogotá. Pero yo no quería hablar del país actual sino de la naturaleza del hombre, de su proximidad al mal. Por eso cuando la gente la ve no necesita entender a Colombia, la toman como algo que puede suceder en su propia ciudad.

Volviendo a Rousseau y Hobbes, de cierta manera la película hace la pregunta de si nacemos o nos hacemos. Yo tomo la posición de la genética: nacemos; y a veces esa posición racional es vista por los humanistas como muy reaccionaria. Porque si la gente está predeterminada eso quiere decir que hay razas inferiores...

PAZ: Claro, la posición hobbiana es determinista.

AB: Exacto, y es de lo que se le acusa siempre.

PAZ: Esa posición determinista, ¿no es a la vez una posición exterior, como la del libro?

AB: Yo no sé si en realidad esa visión determinista se encuentra en *Satanás*. La película hace la pregunta, trata de comprender ese mal. Definitivamente la visión del mal que plantea Mario Mendoza es blanco *versus* negro, bien *versus* mal, y en ese sentido es un poco simplista. Frente al personaje de Eliseo, el libro plantea que él estuvo en la guerra, que el papá murió, la relación con la madre, su represión sexual. La película muestra algo de eso, pero no de manera tan enfática. Para mí lo estético estaba por encima, era lo que más me preocupaba, que en todo ese horror pudiera haber una expresión artística desde el punto de

vista del asesino. Una cosa muy problemática en un país como Colombia, lo sé. En *Satanás* intento ponerme en la cabeza del asesino, asumir su punto de vista y hacer que el horror vaya enmarcado en un ambiente romántico con Schubert al fondo en el momento de la masacre.

PAZ: Pero podría pensarse que la música de Schubert, y el efecto de los espejos en el baño cuando Eliseo se prepara para el crimen, es más estetizante que estético, que banaliza el horror y la violencia.

AB: Claro, pero yo quería mostrar cómo una persona que no podía expresarse, lo hizo finalmente a través de la violencia y la elevó a un nivel artístico. En ese momento me olvidé de las víctimas, lo que es un riesgo en un país con el prontuario de violencia que tiene Colombia, pero a la vez siento que *Satanás*, por asumir ese punto de vista, nos hace reflexionar sobre la violencia de una manera distinta a la que estamos acostumbrados.

PAZ: Antes que en *Satanás*, usted pensó para su primer largometraje en adaptar un cuento de Mario Mendoza, "La fiesta." ¿También predominan en este cuento las presiones familiares que vemos en *Hoguera* o en *Satanás*?

AB: No, "La fiesta" es un acto de violencia que se vuelve festivo. Es un 'pelao'⁵ con el que estamos todo el tiempo y sabemos siempre del robo que va a hacer, pero sentimos que no es un 'pelao' malo. Le hace algo a un taxista, y los taxistas se vengán y forman una celebración alrededor de esa venganza. Al fin no se pudo hacer por el alto costo de los derechos, y me decidí por *Satanás*.

Pero independiente de eso, sí me interesa mucho el núcleo familiar y su violencia potencial, aunque ahora estoy adaptando *El crimen del siglo*, la novela de Miguel Torres sobre el asesino de Jorge Eliécer Gaitán. Dejando la familia a un lado, no sé por qué me

⁵ 'Pelao' es una expresión idiomática colombiana para 'muchacho.'

despiertan interés estas figuras...

PAZ: Victimarias...

AB: Sí, exactamente. Antihéroes, el que fue abucheador, el que mató al héroe. Me interesó esa novela porque es precisamente desde el punto de vista del asesino, no de Gaitán.

PAZ: Tenemos mucha expectativa sobre hacia dónde va a derivar su obra. Por una parte en *Satanás* vemos un interés por la construcción de personajes y la estructura clásica, pero en *Hoguera*, que según usted mismo dice, es lo que más le gusta de su trabajo, vemos todo lo contrario: personajes cuyos móviles no se explican y con un trabajo formal distanciado y hermético. ¿A dónde irá a parar? ¿Películas como las de Lumet o Eastwood o películas en la línea de Haneke?

AB: Yo me he debatido mucho con eso. Después de *Satanás* lo que primero quise hacer fue coger una camarita y hacer una película totalmente distinta, mucho más personal, sin un esquema tan exigente de producción. Yo creo que en *Hoguera*, quizá por ser un corto, tenía la libertad de explorar más ese aspecto. Yo no sabría cómo hacer largometrajes con esa libertad. Voy a esperar que la necesidad de hacer cosas personales me llegue, no lo voy a forzar. Mientras tanto, voy a ceñirme a lo que siempre he creído, la historia, y tratar de que la puesta en escena, la dirección de actores, el cuidado de la estructura formal, me permita elevar mi oficio. Lo otro me parece que se dará o no a largo plazo. Por ahora lo que quiero es continuidad con historias en las cuales yo crea. Es decir en la línea de Lumet o Eastwood.

PAZ: Ciro Guerra ha planteado que Colombia no necesita una industria sino una cinematografía con un corpus de películas donde predomine el riesgo artístico, donde puedan existir procesos personales de creación y una agenda social más pertinente para el país. ¿Qué piensa al respecto?

AB: En parte estoy de acuerdo con Ciro. Pero

él está más cerca del otro lado de lo que se imagina. Quizá por el bajo presupuesto o el blanco y negro, uno tiende a ubicar *La sombra del caminante* en los terrenos del cine de autor o experimental, pero Ciro está contando una historia de manera clásica, no es *Los muertos* de Lisandro Alonso, ni *El custodio*.

De todas maneras, yo sí creo, al contrario de él, que para crear una cinematografía es necesario una industria. En Argentina, por ejemplo, sí hay una cinematografía, pero es que se hacen 60 películas al año. Para mí indudablemente el cine se tiene que hacer de manera profesional y eso requiere una industria. Víctor Gaviria es para mí el único autor del cine colombiano y no necesitó una industria para hacer películas de calidad. Pero es una excepción.

PAZ: ¿Cuál es la estrategia para hacer un cine global, que interese por fuera del país?

AB: Pensar en el cine primero. En las generaciones de los 60 y 70 generalmente se ponía la ideología por encima del cine.

PAZ: ¿Y ahora cuál es la motivación?

El cine mismo, la fascinación por su gramática. No es el mensaje ni la ideología. Se reduce a un placer estético. No sé si eso sea peligroso por ser apolítico pero eso es lo que a mí me da felicidad.

Filmografía de Andi Baiz:

Hoguera. Dir. Andi Baiz. Intérpretes Pablo Arellano y Germán Jaramillo. Proyecto Tucán. 2007. Cortometraje.

Passing by. Dirs. Andi Baiz. Intérpretes Angie Cepeda y Nickel Caob. SurDream Productions. 2008. Cortometraje.

Payaso HP. Dir. Andi Baiz. Intérpretes Silvia Brito y Manuel Cabral. 1999. Cortometraje.

Penumbra. Dir. Andi Baiz y Gwynne McElveen. Intérpretes Gwynne McElveen, 2004. Documental.

Satanás. Dir. Andi Baiz. Intérpretes Damián Alcázar, Patricia Castañeda y Martina García. Proyecto Tucán. 2007.
