laFuga

Betrand Mandico

"Me siento más realista que los que hacen cine realista"*

Por Felipe Blanco

Tags | **Cine contemporáneo | Procesos creativos | Crítica | Francia**

Fue a través del cortometraje *Le cavalier Bleu* (1999) que Bertrand Mandico (Toulouse, 1971) comenzó a recorrer las posibilidades del cine. Aquella cinta, una historia de animación en *stop motion*, construía a partir de objetos de la imaginería infantil una pesadilla expresionista, erótica y violenta.

Premiado en el Festival Internacional de Cine de Animación de Annecy, su éxito le permitió proseguir una carrera con la que ha expandido su exploración en la imaginería infantil y adolescente y al mismo tiempo cultivado su fervor por el cine clásico y por los grandes estetas europeos, desde Fritz Lang y Max Ophüls, hasta Josef von Sternberg y Walerian Borowczyk.

Con esas influencias, Mandico fue construyendo en una serie de cortos un universo abigarrado donde el erotismo se construye sobre las bases del cine adolescente y el gótico. Así nacieron Boro in the box (2011), inspirado lejanamente en la figura de Borowczyk, y *La Rèsurrection de natures mortes* (2012), ambas reflexiones en torno al oficio de filmar.

Su primer largometraje, *Les garçons sauvages* (2017), fábula sobre la transformación de un grupo de muchachos de clase alta enviados a una isla desierta como castigo por su comportamiento y que se estrenó en competencia en el Festival de Cine de Venecia, funcionó también como compendio de las distintas vertientes que alimentan su imaginería, principalmente la literatura fantástica y de aventuras. Todas estas cintas, incluidas la reciente *Ultra pulpe* (2018), estrenada en el Festival de Cine de Cannes, formaron parte del foco especial que le dedicó FICValdivia 2018 al director francés.

¿Cómo hiciste el tránsito de la animación al cine?

El cine de animación fue para mí una escuela porque en ese momento era lo más simple para poder llegar al trabajo con los actores. Vivía en una zona bastante alejada, no tenía una cámara disponible, tampoco recursos, pero sí gran capacidad, y escuché hablar de una escuela de animación que estaba relativamente cerca y ésa fue la manera de poder acercarme. Cuando entré a esa escuela ya sabía que lo que quería era trabajar con actores, no era la escuela de animación en sí, entonces, hice un cortometraje de animación que me permitiera ir lo más lejos en mis posibilidades dentro de ese formato y desde ese momento sólo filmé películas con actores. Además hice mucha publicidad y trabajos por encargos con los cuales tuve mucha opción para experimentar y trabajar realmente con más actores.

La publicidad parece un ámbito de creación muy restringido para ti.

Fue a mediados de los años noventa. En realidad no sé por qué me buscaron a mí para darme carta blanca para que hiciera lo que yo quisiera y las cosas más extravagantes posibles. Pero como en realidad yo detestaba la publicidad, a pesar de esa libertad sólo me dediqué a ella esos tres años.

¿Qué referencias de animación –soviéticas, polacas–, tuviste para concebir *Le cavalier bleu***?**

Una influencia mayor para mí fue el polaco Walerian Borowczyk que está en el origen del estilo de animación que me interesaba. Por ejemplo, su corto *Renaissance*, que tiene influencia de la escuela de animación checa. Pero también estaban los pioneros de la animación como Starevich y también la influencia del expresionismo alemán de Murnau o Fritz Lang. Todas esas referencias estaban cuando realicé *Le cavalier bleu*.

Pareciera que en tu cine hay una dimensión incluso más persistente y es la literatura o, más bien la obsesión por contar historias, como ocurre en Robert Louis Stevenson y en la producción para niños.

Para hacer películas es muy importante tener influencias cinematográficas pero también literarias y artísticas en general. En la literatura son muy simples. Para Les garçons sauvages quería hacer un encuentro entre Robert Louis Stevenson, Jules Verne y, en general, entre toda la literatura infantil. Toda mi lectura más adolescente lleva a un ámbito más perverso, como William Burroughs, que extiende ese código a un ámbito más sexual y perverso. En otro ámbito también han sido importantes Los viajes de Gulliver, de Swiff, y también el francés Michel Tournier, que escribió una novela inspirada en Robinson Crusoe en la que el protagonista desarrolla un vínculo sexual con la isla.

A partir de esas referencias la visión de la adolescencia en tus películas se acerca a lo traumático y lo perverso.

Sí, lo que más me interesa de la adolescencia es ese lado pulsional y el sentido grupal. En realidad cuando están en grupo, los adolescentes se vuelven mucho más violentos, cuando por separado podrían ser mucho más dóciles.

Algo parecido a lo que ocurre en *El Señor de las moscas***.**

Sí, aunque allí son mucho más jóvenes. Acá yo hago el camino inverso en el sentido que muestro a chicos con buena educación que devienen hacia un comportamiento salvaje.

¿Cómo veías el estado del cine francés cuando comienzas a filmar a fines de los 90?

Estaba el cine de autor, muy intelectual y muy áspero al que llamo la generación "del corazón frío", con personas como Assayas o Desplechin, directores con una imaginación extremadamente limitada, aunque sean muy talentosos. Olivier Assayas tiene un lugar muy importante en los festivales del momento, pero antes fue crítico y leí algunas críticas que hizo en donde decía que *Eraserhead,* de Lynch, era una película horrenda de un realizador que no llegaría muy lejos, y también notas donde planteaba que Fellini hacía un cine pequeñoburgués y sin sorpresas. Si hoy comparo una película de Assayas con una de Fellini me queda claro quién es el pequeñoburgués.

¿Y cómo ven ellos tu cine?

Creo que no lo ven. Pero no es que quiera hablar mal de la gente, ni de Assayas. Adoro *Irma Vep*, pero el ejemplo que puse era sólo para dejar claro que desde la teoría había una negación hacia cierto tipo de cine y también un grupo de directores muy cerrados que pensaban que el cine tenía que ser de una sola manera. Hoy eso se ha abierto mucho más.

Esa percepción de casta se observa desde la Nouvelle Vague…

Pero creo que en todo caso Godard es un experimentador genial, que no es el caso de Assayas ni de Desplechin. Godard es genial y en su trabajo puede que haya cosas menos digestivas, pero también amo a Rivette, un autor que en la mitad de los años setenta trabajó mucho con el universo de la infancia y con la novela de aventuras. También estaba Alain Resnais, que es muy cercano a lo fantástico, es decir, el movimiento tuvo artistas muy punzantes, pero son los hijos de la Nouvelle Vague quienes han tenido una actitud diferente.

Viendo las películas tuyas que se han mostrado acá en Valdivia hay en su estética una zona muy vanguardista en su imaginería y, por otro lado, un llamado a rescatar los valores del cine clásico.

Bueno, amo mucho el cine clásico. Hay cosas demasiado extraordinarias en el cine de búsqueda y experimentación y trato de ver qué es lo que más me remueve de ese cine de vanguardia para integrarlo en una ficción donde convoco a los fantasmas y los principios de un cine más clásico.

Cada película tuya parece ser un universo muy diferente de las otras, con sistemas de referencias bastante autónomos. La pregunta no es tanto qué es lo que integras, sino más bien qué es lo que dejas fuera de ellas.

Tengo una disciplina un poco rara que consiste en trabajar muy constreñido, tratando de imponerme ciertas prohibiciones, y pienso qué voy a hacer y me pongo en el caso de trabajar desde ciertos géneros. El western aún no me motiva, pero quizás haga uno. Por cierto me interesa el cine de aventuras, pero lo que hago con todo ello es instalarme desde esas prohibiciones en zonas con cierto confort y desde allí genero mis propios dogmas. Me prohíbo hacer ciertas cosas con la cámara o determinados giros. Voy construyendo mi película a partir de ese dogma, pero también de los consecuentes problemas de producción, de financiamiento y del rodaje en cine, porque siempre filmo en celuloide.

¿Te ha sido difícil financiar tus trabajos?

Mi historia es un poco rara. *Les garçons sauvages* fue fácil de financiar. Tuvimos desde un inicio la ayuda del Centro Nacional de la Cinematografía, además de apoyos regionales, pero no de la televisión. No era una película tan cara, parece cara pero no lo es. En cambio, estuve diez años bloqueado con otro proyecto por un productor porque había firmado un contrato un poco kafkiano que me obligaba a la exclusividad. El productor, que en realidad era un coproductor y que había trabajado con muchos realizadores, entre ellos Lars Von Trier, me hizo dar muchos giros para que pudiéramos hacer esa película juntos. Me pagó para que yo la escribiera, lo que para mí era un apoyo financiero importante, pero jamás pasó a la acción. El guión estuvo en el Torino Film Lab, ganó premios, pero el productor jamás financió la película y para sobrevivir artísticamente durante ese tiempo comencé a hacer muchos cortometrajes, porque necesitaba filmar.

Tengo la sensación de que tus guiones se modifican muy poco durante el rodaje y que no dejas casi nada a la improvisación.

Sí. A lo que me adapto es a las condiciones de rodaje y al presupuesto, pero ensayo mucho con las actrices para encontrar fluidez. Hago dos storyboards porque eso me da seguridad y porque necesito que el equipo entienda qué es lo que quiero hacer, porque en general el rodaje siempre está desestructurado: filmo una cosa que va a estar en un lugar y después en otro durante la película. Gráficamente todos entienden lo que estamos haciendo en cada película, pero en general en la puesta en escena siempre evoluciona sobre lo que está definido en el storyboard, especialmente en algunas secuencias porque, además, yo manejo la cámara en todas las películas que hago. No soporto que haya alguien más entre los actores y yo.

¿Tampoco trabajas con asistente de video?

Nunca. Tengo una vieja cámara y sólo yo veo lo que se filma. La mayoría de las veces me desconecto del cable del visor de video porque no me es cómodo y generalmente tengo la cámara sobre los hombros.

¿Pasa igual con el proceso de montaje de tus películas?

Es muy particular porque por lo general hago muy pocas tomas de sonido directo y para esos efectos saco el sonido porque me molesta y es casi un montaje exclusivamente de imágenes. Después fabrico aparte toda la banda de sonido y es en el ámbito sonoro donde el trabajo de postproducción es muy fuerte. Todos los trucajes están hechos frente a la cámara, por lo tanto la producción ocurre más bien durante el sonido y todo lo que se oye es recreado.

¿Para ti el sonido es una instancia mucho más personal incluso que el rodaje?

Sí, es un proceso mucho más visceral y orgánico que con la imagen, donde hay un diálogo muy fuerte con los músicos y a veces soy yo quien crea los sonidos. Es como si hiciera una segunda película. Me pasa además que me es difícil volver a ver mis películas pero no tengo ningún problema en volver a escucharlas. Cuando llego adelantado a una exhibición o a hacer un visionado y la escucho, por lo general me siento reconectado con ella y soy mucho más indulgente con todo lo que tiene que ver con el sonido.

¿Por qué te cuesta volver a ver las imágenes de tus películas?

Simplemente porque las veo mucho. Las veo mucho en el montaje y durante el montaje estoy muy presente, al punto que no dejo nunca al montajista una hora solo y todas las noches, cuando termino de filmar, miro todo lo que filmé y tomo notas en relación con lo filmado, con el storyboard. En el fondo comienzo a hacer el montaje en mi cabeza en el momento en que voy rodando. Es por eso que en determinados momentos llego a una saturación de imágenes bastante grande.

¿Ves otras películas mientras filmas?

Veo muchas películas. Sé que hay muchos directores que no lo hacen, pero a mí me sirve. Por donde me desplazo siempre tengo conmigo por lo menos 30 o 40 películas en DVD.

¿Qué te interesa ver hoy?

Estoy con películas de Jean Cocteau y Jean Delanoy, además de *Zardoz*, de Boorman. Todo eso porque ahora estoy trabajando en un proyecto de ciencia ficción. No miro necesariamente películas enteras mientras estoy rodando, pero sí escenas en las que hay detalles de puesta en escena impresionantes y eso me da energía para entrar al agua. El hecho de ver cosas fuertes me obliga a hacer cosas fuertes y como tengo muy buena memoria para mi mala suerte, si veo una mala película también queda en mi cabeza. Por eso después necesito muchas obras maestras para sacarme esas imágenes de la cabeza, porque tengo la sensación de haberme contagiado.

En relación con el erotismo en *Les garçon sauvages***, y en otras de tus películas, ¿sientes que la percepción pública de ellas varió luego de Harvey Weinsten y del #metoo?**

Tengo la impresión de ser un poco más atractivo que antes para el público, porque efectivamente hay una concordancia de tiempos que ha hecho que mi primer largometraje, que es el que ha sido más expuesto, coincide con la interrogación sobre los temas de género o sobre la identidad sexual. Pero en todo caso, cuento lo que tengo ganas de contar. No me fijo en aquellos temas que se han vuelto más relevantes par incluirlos en mis películas. Lo que más me toca es que el público que más se ha impresionado con Les garçon sauvages son espectadores muy jóvenes, entre 19 y 25 años, un público que uno cree que hoy día ya no existe en la lógica del sistema de audiencia de salas, pero al parecer la gente de esa edad sí quiere ver películas pero no de "corazones fríos" o pequeñoburguesas.

Sin embargo, tus películas han estado también en festivales asociados con ese mundo pequeñoburgués, como Venecia o Cannes.

Cuando uno hace este tipo de cine se es absolutamente dependiente de los festivales. Es como si uno tuviese que entrar en el club. Pero de todos modos tengo mi lado outsider e iconoclasta. Es como "está este cineasta que hace películas desde una esquina, traigámoslo con nosotros".

¿No te sientes parte de ellos?

Me siento muy lejos del cineasta oficial instalado. Me siento más como si formara parte de un grupo de rock, pero hay programadores que son muy buenos y que han acompañado mis películas, como en Venecia, y también debo mencionar a la crítica que me sostiene mucho. Tener estos apoyos ha sido vital.

En tu cine hay permanentemente una mirada al propio oficio de filmar, *Boro in the box* **o** *Ultra pulp***. Sobre esta última tengo dudas de si es esperanzadora respecto del futuro del cine o no, pero en el conjunto veo una ética sobre hacer cine que nuevamente pasa por el cine clásico, como dejar clara una manera en que debiera ser el cine.**

No doy lecciones de cine. Intento entregar lo que percibo de la manera de hacer cine. No caer en el cliché, tratar de crear imágenes espectaculares pero en el buen sentido de la palabra, es decir donde la fabricación se palpe, porque creo que la postproducción de la imagen digital genera una distancia con el espectador, por eso prefiero construir esas imágenes en directo. Desecho la idea del documental y todo lo que tiene que ver con una idea de búsqueda de la realidad. Quiero volver a la ficción pura. A veces creo que el cinéma verité es un pretexto para hacer imágenes feas, para no dirigir actores y para

hacer un cine más fácil. En todo caso me siento más realista que los que hacen cine realista, porque lo que hago es realmente cine y eso se nota y las personas que están viendo y actuando sienten que están realmente haciendo una película. A partir de ahí lo que busco es un lirismo, un romanticismo, trabajar entre la emoción y el dolor, con un poco de humor y también con fantasía.

Tu noción de realismo es no construir una imagen manipulada en postproducción, sino del espacio frente a la cámara.

Un espacio que se palpe, todo tiene que ser palpable. El soporte fílmico está ahí para constatar que lo que se está viendo está realmente ahí. Esto no es nostalgia ni amor por el pasado, creo que es contemporáneo y moderno y que con ello se puede jugar con ideas actuales pero con una material que existe desde hace mucho.

* Entrevista realizada en octubre de 2018 para el 25º Festival de Cine de Valdivia y cedida especialmente para esta edición.

Como citar: Blanco, F. (2019). Betrand Mandico, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/betrand-mandico/954