

A propósito de la ficción realista: Conversación entre los productores Pierre Chevalier y Jordi Balló

Pierre Chevalier es productor de cine y televisión. Durante doce años ha sido jefe de la Unidad de Ficción de la cadena ARTE, donde ha producido cerca de 350 piezas. Ha trabajado con autores franceses y de otras nacionalidades de prestigio internacional, como Joao Cesar Monteiro, Tsai Ming Liang, Lars von Trier, Arturo Ripstein, Oliver Assayas, Chantal Akerman, Emir Kusturica, Walter Salles y Hal Hartley. También ha sido el descubridor de cineastas franceses de la nueva generación más destacados de los últimos años, como Robert Guédiguian, Laurent Cantet y Erik Zonka. El martes 30 de septiembre, el día anterior a la realización de esta entrevista, renunciaba a su cargo en la Unidad de Ficción de la cadena ARTE, aunque continúa formando parte de este equipo de trabajo. Actualmente inicia una nueva etapa profesional en la Villa Médicis de Roma.

J. Balló (J.B.). El motivo de esta conversación es reflexionar sobre un cierto tipo de ficción que está en la frontera: la ficción de la realidad. ¿El término es adecuado?
P. Chevalier (P. CH.). Perfectamente. Lo que me interesaba cuando llegué a la televisión, un medio que conocía muy poco, más bien en un sentido negativo porque yo procedía de la producción cinematográfica, era justamente la idea de lo real. Tengo la impresión de que en Francia se da un cierto agotamiento de una generación de realizadores que tuvo mucha repercusión en los años sesenta y setenta, los años de la *nouvelle vague*. Es un movimiento que me parece que se extingue, pierde la noción de autor e, incluso, la de autoridad en ciertos momentos. En los años noventa se produjo una excepción, Maurice Pialat, quien, al mismo nivel que el estado de realización, adoptaba como raíz, como materia de la creación, lo real. Ha hecho lo mismo en la televisión con *Une maison de bois* y en el cine con *A nos amours*, *Loulou*,

Jordi Balló es profesor del Área de Ideación y Guionaje de los estudios de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra. Es director del Master en Documental de Creación de la UPF y director de Exposiciones del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. En el marco del Master en Documental ha producido los filmes *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, *Buenaventura Durruti*, *anarquista*, de J. L. Comolli, *En construcción*, de J. L. Guerin, y *Cravan vs Cravan*, de Isaki Lacuesta.

etc., siempre con una voluntad de realismo que, de hecho, era muy diferente de la voluntad de imaginario y de autoría de la nueva gramática de la *nouvelle vague*. Creo que la televisión es un lugar de confrontación con lo real y que éste es un verdadero combate, mucho más importante que aquél decidido a generar imaginario en las obras, en las obras que hacen obra. La noción programa me pareció más importante que la noción *obra*, y la noción *hacer*, más importante que la noción crear, puestos a aventurar una hipótesis de trabajo. Así pues, decidí que la gran diferencia entre la televisión y el cine es que el cine parte del alma, de la inteligencia, de la imaginación, mientras que la televisión parte de lo real. La función de la televisión es, sobre todo, una función de comunicación, una función social, una función de información, que aquella función estética de trascendencia siempre ha rechazado. Algunas veces ha sido recuperada de forma francamente lamentable por el comercio, por ejemplo, por los videoclips, por la publicidad,

sobre todo a partir de la invención del vídeo. Lo que me interesaba era producir programas de televisión donde pudiera venir a gente que nunca había trabajado en la televisión y que nunca había tenido una hipótesis de trabajo sobre lo real, de confrontación con lo real. Gente que en su trabajo dentro del marco cinematográfico, incluso en primeras obras, encontraban otro mundo, lo inventaban, y no trabajaban en el interior de este mundo, en el interior de la realidad. Eso es lo que realmente me apasionaba.

J. B. Tengo una pequeña anécdota muy reciente relacionada con Maurice Pialat y Joaquim Jordà. Jordà ha hecho un gran filme documental sobre un caso de pederastia en el Raval, sobre la hipocresía social. Acabamos de proyectarlo en el Festival de San Sebastián. La persona responsable del etalonage de la película le dijo a Jordà: «Pienso que los colores de este filme son los colores de los filmes de Pialat». Joaquim Jordà se entusiasmó: «Es magnífico. Es la primera vez que un *etalonador* ha visto los filmes de Pialat». En los filmes de Pialat, el rodaje está inscrito, una característica de muchos filmes de lo real, de muchos filmes que tú has producido para la televisión.

P. CH. Sí. De este modo, la tensión del rodaje crea la emoción. La emoción no es el producto de un trabajo de guión sino que es fruto de un trabajo del azar.

J. B. Para que ese azar sea visible, ¿el rodaje debe ser cronológico? ¿Para ti es importante?

P. CH. ¿Te refieres a la hipótesis de Renoir?

J. B. Sí. Ya que piensas que la idea del azar puede ser una aportación positiva, ¿piensas que debe respetarse la cronología del filme en el rodaje?

P. CH. Pienso que el azar está en todas partes, en el principio, en el final y en el medio, que cada realizador tiene un método y que, de hecho, este método no se puede agotar ni imitar. Pueden proponerse soluciones, pero él es el que encuentra este método y a él atañe afirmar y meditar de manera muy rápida, en tiempo real, el azar que aflora en el rodaje. Para mí, el rodaje es tanto la afirmación del azar como la persecución del objetivo del programa.

J. B. De este modo el guión no es la prisión del filme.

P. CH. Me doy cuenta de que el guión nunca me ha interesado.

J. B. Pero hoy, en una política de filmes para la televisión, el guión es muy importante desde una perspectiva conservadora; y, además, es donde emerge la política ideológica de la cadena.

P. CH. Totalmente de acuerdo.

J. B. Teniendo esto en cuenta, ¿cuál es tu trabajo sobre el guión, sobre la escritura al seleccionar los proyectos?

P. CH. Es un trabajo muy diferenciado porque alberga muchos segmentos de trabajo: la colección, es decir, los filmes individuales reunidos en series, la tradición de la televisión, la soledad y el riesgo en la televisión, muchas cosas muy convencionales y cosas mucho más creativas y originales, por ejemplo *La porte du Soleil*, que es la historia de Palestina desde el punto de vista de la gente palestina desde 1947, justo en el momento de la creación del Estado de Israel, hasta el momento actual, a partir del relato de combatientes que sabes que van a morir y con un guión sin cronología, fragmentado, parcelado, como los territorios ocupados. Hay, en todo caso, sectores de intervención muy diferentes, pero, en general, lo que me más importa es el punto de vista de la realización, mucho más que el de la narración. Es realmente diferente. Se parte de una herramienta que es el guión. Para mí, el guión es sólo una herramienta, no un objetivo. Es una caja de herramientas. Se puede trabajar mucho sobre el guión antes del rodaje, se pueden hacer siete u ocho versiones. Siempre hay una gran diferencia entre la versión preparada para filmar y la versión filmada. De todos modos, el guión se escribe completamente en el montaje. A mi modo de ver, el guión es un proceso, una etapa absolutamente necesaria de trabajo, pero en ningún caso suficiente. Es una etapa precaria, provisional, de trabajo. Pero no la podemos obviar.

J. B. Creo que era Claire Denis que cuando le preguntaron una vez qué era real respondió que era su prometido besándose en la acera de enfrente con otra mujer [risas]. Creo que era Claire Denis, porque hay dos Claires, pero creo que era Claire Denis.

P. CH. Hay tres Claires: Claire Simon, Claire Denis y Claire Devers.

J. B. Pero creo que era Claire Denis porque Claire Simon

era la asistente de Wenders, ¿no?

P. CH. Exacto, pero lo que dices es propio de Claire Denis.

J. B. Me parece interesante reflexionar sobre la idea de lo real, lo que tú has llamado *ficción* de la *realidad* o *realidad*, es un concepto más cercano al espectador que al realizador. Es un concepto entendido como verdadero.

P. CH. Es la irrupción de la realidad.

J. B. Sí, es verdad.

P. CH. Para mí esta irrupción de la realidad desde hace 10 o 15 años ha hecho estallar muchas cosas buenas: mucho pensamiento dogmático y copia artística, y eso evapora completamente la noción de autor porque lo que es real son mil autores. Mil autores que están obligados a estar, a trabajar con lo real. Es otro problema y otro combate que el de imaginar una obra. Es un verdadero combate que debe existir, que debe continuar. Confrontándose con la realidad se hace alguna cosa. Eso es nuevo, a mi modo de ver. Es nuevo en los artistas, en los autores, en el arte.

J. B. Cada vez que alguien dice: «De acuerdo, haremos un filme sobre lo real» en una política de programación, parece que se conciba como un género, el del *fait divers*. Tengo la impresión de que la realidad no se encuentra en esta vía, que no es un género.

P. CH. Pienso que, de todos modos, los trabajos sobre lo real escapan forzosamente a toda información y a toda objetividad. El trabajo sobre la realidad es muy personal, no es en ningún caso un trabajo objetivo y a veces es un trabajo muy peligroso para mucha gente porque hace surgir un punto de memoria, se traspasa un muro infranqueable. Esta acción es muy peligrosa para la sociedad en general, para la mayoría política.

J. B. Eso justifica una política de programas amplia porque el objetivo quizá es indescriptible. No sabes exactamente qué es, pero lo buscas.

P. CH. Lo real es lo indiscernible. Eso es lo más interesante. Es trabajar sobre lo indiscernible y trabajar sobre unas fronteras continuamente en movimiento. Eso es el trabajo sobre la realidad y es para conseguir que salga, para que emerja lo que no se discierne en general. Para mí, eso es apasionante.

J. B. ¿Has visto el filme de Jaime Rosales que ganó el Premio de la Crítica en Cannes?

P. CH. No.

J. B. Tienes que verlo, porque es un filme que tiene esa tensión de la que hemos hablado. Pero yo diría que lo interesante de esta idea de lo indiscernible es el método, la estrategia, la manera de hacer, la pluralidad necesaria. Es una ficción que pide el punto de vista del cineasta, pero que al mismo tiempo no es un filme de autor.

P. CH. No lo había formulado así, pero es exactamente eso.

J. B. Al mismo tiempo, tengo la sensación de que has tenido la necesidad de organizar estos filmes singulares en forma de colecciones para presentarlos al espectador de manera ordenada.

P. CH. Absolutamente. Necesitaba un dispositivo. Es verdad que la gran idea de la televisión es la serialidad. Es la idea de serial. En la televisión, una idea nunca viene sola [ríe].

J. B. Es la gran aportación de la televisión a la cultura, ¿no?

P. CH. En la televisión, una idea existe a condición de que se repita con una pequeña diferencia, sean noticias, meteorología o héroes recurrentes. Sobre esta idea han trabajado los músicos, los creadores de imagen visual.

J. B. Eso ya estaba en el panteón griego. Explicar las mismas historias con pequeñas diferencias. Es el placer de la pequeña diferencia.

P. CH. Exacto. Es diferencia y repetición, como dice la tesis de Gilles Deleuze. Necesitaba inyectar esta noción de serie en el dispositivo y este dispositivo era el pequeño colectivo de trabajo, realizadores, autores, productores; tenía que ser una idea lo suficientemente vaga para que pudiera interesar a gente muy diferente y muy ecléctica. Eso era absolutamente necesario. Si no, me perdía. Si no tenía este pequeño dispositivo era imposible, porque la maquinaria de la televisión me engullía. Era un dispositivo de picos de resistencia a la narración, al guión, a una imagen mayoritaria, a una noción de autor, tan diferente a aquella de colectivo donde había seis, ocho, diez directores o realizadores diferentes. Hay que encontrar otra cosa y ésta es trabajar juntos. Hay que tener en cuenta que antes eso

era prácticamente imposible. Cada cual tendía a un principio de individualismo, comprensible en el cine francés, de reacción en el gran cine comercial de los años cincuenta y sesenta. La nouvelle vague fue eso. Era el principio de afirmación del individuo.

J. B. Hablábamos al principio de la ausencia de fronteras.

P. CH. Nuestro trabajo es un trabajo verdaderamente transfronterizo, en el sentido de la propia obra y también de los países participantes. La cadena ARTE es transnacional, entre Francia, Alemania y Europa, pero también somos una cadena que ha dado prioridad al documental y la unidad temática, que sería la aproximación reflexiva a lo real: la observación, el análisis y la crítica de la realidad. Cabe añadir también otro trabajo transfronterizo entre el cine y la ficción televisiva. Entre el documental y la ficción. Entre la información y la ficción. Entre el género y lo indeterminado. Sin duda hemos trabajado sobre la noción de frontera y la evolución de fronteras.

J. B. Marc Recha y Joaquim Jordà trabajan a uno y otro lado de la frontera: Marc Recha trabaja la ficción, pero en sus filmes aparece el azar y, por tanto, lo real forma parte de ellos; Joaquim Jordà normalmente trabaja el documental pero es una persona que introduce elementos de ficción con un lenguaje que no es el de la reconstrucción. Tengo la impresión de que a ti siempre te ha interesado este tipo de autores, con esta aproximación indefinible a la realidad.

P. CH. Es un movimiento que ha comenzado y que seguirá, y que, felizmente, no será mayoritario, que restará siempre minoritario. A mi modo de ver, esta creatividad es la que hemos observado en realizadores como Claire Simon o Rithy Pahn, un director camboyano que ha realizado un documental extraordinario en el que la ficción es muy fuerte. Tampoco están nada mal los realizadores de Oriente Próximo y de Oriente Medio que trabajan sobre la realidad, sobre los frutos de lo real y, por la misma razón, en el cine de ficción.

J. B. ¿Tú qué haces? ¿Buscas a los autores, los productores?

P. CH. Yo busco al realizador, primero. Trabajo de manera inversa a las demás cadenas. Las cadenas, las grandes cadenas, en general, buscan a los productores; a menudo

los productores buscan a los autores, el guión. Sólo trabajan según un objetivo de programa, una hora de programa, un fragmento de público, una temática de cadena, y a continuación eligen al realizador. Yo pido primero al realizador. Le pregunto qué quiere hacer en este espacio pequeño de ficción. Intercambiamos, confrontamos. Nos ponemos de acuerdo sobre un proyecto que se puede incluir dentro de una colección o que puede ser individual. Él elige al guionista y eventualmente al productor y, si no conoce a ningún productor, si no puede escogerlo, finalmente llegamos a un acuerdo común. Hay dos bloques: el bloque difusor de la cadena, que tiene el poder del dinero y de fuerza equivalente; y otro bloque, que se forma a partir del realizador, el bloque del realizador, autor, guionista y productor. El programa nace del equilibrio e intercambio entre estos dos bloques. Hacemos estos dos bloques a partir de fuerzas como éstas.

J. B. ¿Eso significa que tú no haces cine, que haces programas?

P. CH. Sí, me gusta mucho decirlo así.

J. B. Pero es verdad que algunos filmes que has hecho para la cadena han acabado en las salas. Tengo la impresión de que el movimiento que el cine genera a su alrededor es muy importante para una película. Un filme puede olvidarse, incluso se puede llegar a olvidar a sus autores, pero cuando un filme atrapa, genera un movimiento muy fuerte. Muchas de las películas que has hecho tienen la posibilidad de acabar en la sala. Por ejemplo, ¿tú produjiste el filme de R. Guédiguian, *Marius y Jeanette*?

P. CH. Sí. Fue una película que generó mucho dinero y yo sólo había hecho un pequeño telefilme, no un largometraje cinematográfico, y eso no me interesaba. Robert Guédiguian había decidido escribirlo solo, nosotros pusimos dos millones y medio de francos y el filme generó más de tres. Él trabajó en el montaje, llevaba todo el peso del rodaje que, además, fue muy complicado porque Arianne tuvo que ser hospitalizada por una operación. Fue un rodaje muy accidentado. El productor, que era Gilles Sandoz, organizó una pequeña proyección para los más allegados y a esta ella asistieron Gilles Jacob, que dijo: «quiero el filme». Fue la inauguración de la sección «Un

certain regard» en Cannes. Se trataba de un filme para la televisión y los profesionales exigieron que la película dejara de considerarse un programa de televisión para ser considerada una obra cinematográfica con todas las de la ley, que tuviese una ficha de explotación y eso fue lo que finalmente pasó.

J. B. Eso es un poco como cuando Lars von Trier hizo *The Kingdom*, la serie. La televisión es la que ha provocado el cambio de estilo de Lars von Trier y no *Los idiotas*. Fue la serie de televisión la que mostró la posibilidad de crear esa sensación de realismo. Pero es verdad que el paso al cine da a este debate otra dimensión.

P. CH. Da una dimensión pública. Pienso que el debate cine-televisión no interesa lo más mínimo. En el cine interesa hacer, trabajar. Que finalmente sea una obra de televisión o de cine sólo es interesante para los profesionales, no para el público. Es un punto de vista que interesa mucho a la imagen de la cadena, del cine, pero no al público en general. No creo que sea un problema grave que una obra de televisión tenga otra vida en el cine. Me parece normal y no hay que armar un escándalo. Existe un trabajo de fondo que se ha hecho sobre las unidades, sobre las colecciones, que me parece mucho más importante que estos pequeños problemas, estos microproblemas.

J. B. Yo pienso, a partir de lo que dices, que la movilidad del filme es más importante que la emisión del cine para la cadena. Aunque la película sea más vista cuando pasa por televisión. En el Master de Documental de Creación, por ejemplo, hemos producido cuatro películas: el filme de J. L. Comolli, el filme de J. Jordà, el filme de J. L. Guerin y el filme de I. Lacuesta. En una conferencia que di pregunté a la gente cuántos de estos filmes habían visto o de cuáles habían oído hablar. Nadie había oído hablar del filme de Comolli y, en cambio, era el único que se había emitido por televisión. De manera que había mucha más gente que había visto el filme de Comolli que los demás, pero como no se había estrenado en salas no había generado ni el movimiento ni la repercusión que consiguieron las demás películas. Mi experiencia más fuerte se produjo la primera vez que proyectamos *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, en un festival, y los jóvenes realizadores le decían a

Joaquim que no sabían que era posible hacer películas como ésta. Es verdad que algunos de los filmes que han salido de la televisión y que han acabado en las salas, si los guardamos en nuestra memoria es porque han entrado como si se tratara de un prototipo...

P. CH. ...en condiciones de igualdad.

J. B. Estoy de acuerdo contigo de que no se trata de una cuestión de lenguaje, pero sí que se puede tratar, en cambio, de una cuestión política.

P. CH. Exacto. Se produce un efecto político en *Son Frère*, de Patrice Chereau, que tiene una parte de producción de la Unidad de Ficción de ARTE. En la televisión ha sido vista por cerca de un millón de espectadores y se ha estrenado en las salas de Francia. Desde mi punto de vista, la verán unos 70.000 espectadores. Sin embargo, es cierto que la visibilidad del filme viene dada por el estreno cinematográfico.

J. B. ¿Tienes continuidad con los autores con los que trabajas, como Erik Zonca, Claire Denis, Laurent Cantet...? ¿Haces como Eckart Stein, que trabaja con una persona y después no continúa o, al contrario, practicas una política de continuidad?

P. CH. Puedo dar cifras. Hemos trabajado con 337 realizadores diferentes en doce años. Hemos trabajado con la gente una vez, en alguna ocasión en dos, pero muchas veces una sola vez porque éste es un espacio donde la gente llega y se va. Es un espacio muy duro económicamente. Muy duro para los realizadores, los productores, los actores, me refiero en el ámbito económico. Pero cuando se ha vivido la experiencia, pasan a otra cosa y nosotros también. Es un espacio de tránsito. Yo considero este paso como un territorio.

J. B. A veces, el cine se entiende como algo que se escapa de la televisión y que, por tanto, deja a la televisión tranquila, pero nunca debe dejarse tranquila a la televisión. Estoy a favor de que los filmes puedan estrenarse en las salas porque se trata de un vehículo, de otra vida. Esta política que has comentado sobre los realizadores, de producción, de abrir un lenguaje, de generar estrategias alrededor de lo real cambia en diferentes países a lo largo de la historia del cine. Seguramente, en los años treinta, el

film noir americano presentaba el mayor índice de realidad.

P. CH. Y en los años cincuenta, en el neorealismo italiano.

J. B. Y actualmente se tiene la impresión de que existe una estrategia que aproxima la televisión, el cine, el documental, la ficción, en la que las fronteras son abolidas. ¿Se trata de un movimiento internacional? ¿Qué parte de responsabilidad tienes en el hecho de que sea un movimiento internacional?

P. CH. Es muy complicado. Reencontramos una especie de división Oriente-Occidente. La afirmación de lo real se encuentra, muy extrañamente, más allá de la Europa Occidental, en Estados Unidos y América Latina. En el Extremo Oriente, la invención se hace a partir de cosas, no de la realidad. Es sin duda un tema muy complejo vinculado a la política...

J. B. ...a la orientación política de la cadena.

P. CH. A la orientación política del mundo, a la división del mundo. Hay una gran división del mundo actualmente entre Oriente y Occidente. Nos damos cuenta de que Occidente trabaja sobre la realidad, la confronta, algo que obedece a directrices económicas y capitalistas y, en cambio, Oriente afirma un imaginario contra la religión, contra los regímenes totalitarios. Se ve en los filmes de Taiwan, de China.

J. B. Precisamente acabo de ver un filme coreano que trata sobre unos asesinatos en serie, basado en un hecho real. A lo largo de toda la película, el espectador va cambiando de idea sobre el posible culpable y al final no resuelve el enigma. El espectador se queda sin resolver quién es el culpable. Se produce lo que acabas de decir: es un suceso, es la realidad, pero la estrategia de narración, que es totalmente realista desde el punto de vista de la puesta en escena, tiene un elemento irracional. El espectador es el que debe reconstruir el filme, ya que tiene la necesidad de la solución.

P. CH. Lo irracional es una invención de Asia y, de hecho, de Oriente Próximo. Toma como ejemplo los filmes iraníes: parten siempre de lo real, siempre tienen un hilo de realidad. Eso es lo bueno.

J. B. Y la idea de que el amor todavía es posible se produce también en este tipo de cine. Ves una aldea asiática y

piensas que el amor todavía es posible. ¿Entra en tus planes trabajar con autores orientales?

P. CH. Si continuase, sí. Pero después de doce años ya no me quedan fuerzas. Tengo que parar. Pero, si continuase, me interesaría mucho trabajar en el continente asiático y también me interesa mucho la noción de virtual, la microimagen. Ésta sería la gran historia del próximo milenio.

Transcripción: Glòria Salvadó Corretger.