

Reeditamos esta conversación entre Jean-Pierre Beauviala y Jean-Luc Godard porque representa uno de los intercambios más inusuales en torno a la relación entre estética y tecnología que hayamos visto. Es muy improbable que una entrevista con el tenor emocional aquí presente encontrara la manera de llegar a una revista como *AMERICAN CINEMATOGRAPHER*, a pesar de tratar sobre el desarrollo de una nueva cámara de 35mm y sus aplicaciones potenciales. Jean-Pierre Beauviala es responsable por una serie de inventos que resultaron en la cámara de 16mm Aaton apodada "el gato" al ser diseñada para ser mantenida, en equilibrio, sobre el hombro; por el perfeccionamiento de la super-16 (creada para ampliar la imagen hasta 35mm sin distorsiones); y por la PALUCHE (a la que se refiere frecuentemente más adelante) fue una pequeña cámara de vídeo diseñada para ser llevada en la mano como un micrófono o una linterna. Por su tamaño y movilidad la PALUCHE se transformaría más en una extensión de la mano que del ojo.

En Grenoble (Francia), donde se encuentra Aaton, Bauviala trabajó con Godard a lo largo de varios años en el desarrollo de una cámara de vídeo y equipos especializados, mientras Godard vivía del otro lado de la frontera en Rolle, Suiza. Buscaban crear una nueva cámara de 35mm que tuviera la simplicidad y flexibilidad técnica de una super-8, para que un lego en cuestiones técnicas, un director como Godard, pudiera emplearla en tomas breves y espontáneas capaces de ser alternadas con imágenes filmadas en 35mm por cinematógrafos profesionales. Subsiguientemente, una cámara llamada la Aaton 35-8 fue lanzada al mercado, aunque no en la forma exacta imaginada por ambos. Exactamente cómo sería desarrollada la tecnología -de acuerdo a qué necesidades- cobraba una cariz cada vez más personal con el paso del tiempo, culminando en una enorme disputa entre el cineasta y el inventor. En la crónica del encuentro, Godard y Beauviala dan voz a su desacuerdo en un lenguaje que mezcla metáforas sobre el arte, el amor y la tecnología. Rápidamente se torna evidente que tanto la amistad como los méritos de un diseño de cámara sobre otra están siendo puestos a prueba.

Como personalidades caracterizadas en gran parte por los modos en que se expresan, tanto Godard como Beauviala son intrigantes, especialmente a luz de lo que representan -cada uno a su manera heterodoxa, pero operando aun con limitaciones comerciales. Los argumentos presentados por Godard están marcados por una combinación de auto-percepción, auto-decepción, y maniobras amañadas que funcionan con frecuentes y abruptos cambios del tema. Podríamos llamar esto la forma de montaje, quizás, que anima a sus *Histoire(s) du cinéma* tanto como su debate público con Pauline Kael (vea *CAMERA OBSCURA* 8-9-10 para ambos), y el diálogo que ofrecen sus personajes ficticios. La técnica de Godard se conoce bien: los argumentos oblicuos, asociativos, presentados de manera indirecta e intercaladas con breves historias y digresiones con estática ironía o peculiar ilustración. Uno es frecuentemente tentado a seguir más el hilo de su pensamiento que a un *argumento* en el sentido lógico. Aparte de presentar estudios de carácter, la entrevista es interesante por mostrar cómo son tomadas las decisiones y cómo son racionalizadas; decisiones que intentan satisfacer necesidades técnicas, artísticas y económicas a la vez.

Tome nota, querido lector, que las especificaciones técnicas sobre las que hablan Godard y Beauviala de las cámaras Aaton, particularmente la 35-8, han sido modificadas desde la fecha de la discusión. Para recibir una información más exacta y actual, escriba a: Zellan Enterprises, 250 West 57th Street, New York, NY 10019. Las publicidades, si no se indica lo contrario, de Aaton ilustradas fueron tomadas de una revista promocional impresa en 1982.

Alain Bergala, quien escribió la introducción y varias notas aclaratorias, es uno de los editores de *CAHIERS DU CINEMA*, y a menudo escribe sobre fotografía. Jean-Pierre Beauviala opina sólo ocasionalmente sobre cuestiones técnicas para los *CAHIERS*; cuyo nombre figura bajo el título de "Consultor Técnico". Y, Jean-Luc Godard, quien ha tenido una larga historia de participación con los *CAHIERS*, en principio como crítico y, más adelante, como uno de sus más admirados cineastas. *CAHIERS DU CINEMA* no. 300 fue una edición especial de aniversario editado por Godard. Aquí

tenemos el "primer episodio" de una discusión originalmente publicada en dos partes. Esperamos editar la segunda próximamente.

Janet Bergstrom

Introducción

La siguiente conversación entre el cineasta Jean-Luc Godard y el diseñador y fabricante de cámaras, Jean-Pierre Beauviala, conlleva una gran historia de sueños y fracasos, de esperanzas y malentendidos, una historia que ha durado más de cuatro años: la génesis de una nueva cámara de 35mm.

Todo comenzó alrededor del año 1976 cuando Godard decidió que necesitaba una pequeña cámara de 35mm, lo suficientemente pequeña que entrara en la guantera de su auto, una con la cual podría encuadrar y enfocar él mismo. De este modo podría estar listo, siempre, al acecho de una flor en un campo o una interesante configuración de nubes en el cielo (como en el primer plano de *PASSION*, la cual filmó el mismo Godard con la Aaton 35) -en otras palabras- para capturar lo que los cineastas usualmente no capturan porque la oportunidad no surge cuando están listos. Cuando notan la flor en el campo no están aún en posición de rodar, porque primero necesitan una cámara, y después, montones de asistentes y operadores -y lo que es más- cuando están finalmente preparados para rodar han perdido la flor porque ésta ha sido pisoteada hasta la muerte por el equipo.

Así es cómo Godard imaginó la cámara: "Estás en Holanda, en el campo, y ves un molino completamente quieto... Sacas la cámara de la guantera, disparas, y consigues una imagen en 35mm con la más alta resolución alcanzable en cine o televisión. De repente piensas en *Foreign Correspondent* (*Enviado especial*, Hitchcock, 1940. N.T.), la secuencia en que el molino gira hacia el lado incorrecto. O haces otra cosas. Porque ya tienes una imagen, ya que tienes una imagen, haces otra cosa con ella. Y si está Ingrid Bergman, disparo a Ingrid Bergman. Esa es la idea; para eso se hizo ésta cámara."

Resulta claro que la cámara deseada por Godard, que bautizó la 35-8 (una cámara de 35mm con el porte reducido y las funciones automáticas de una super-8: vea la carta escrita por él a Aaton el 5 de febrero de 1979 publicada en *CAHIERS DU CINEMA*, no. 300) sería la cámara de los directores; sin importar lo ruidosa que fuera y que sólo alcanzara rodar durante dos minutos, con un rollo de 60 metros, mientras que la imagen pudiera competir con la Arri BL. Las características técnicas fueron determinadas por el deseo de Godard de "estar en algún OTRO LUGAR que aquellos normalmente prescritos por el cine tradicional". Esto se debe a que Godard considera que la MISE-EN-SCÈNE siempre termina siendo determinada por el equipo disponible, tanto como por ciertos hábitos de trabajo relacionados con la naturaleza tradicional del equipo de filmación (el número de personas involucradas, la división del trabajo, las normas profesionales). Para librarse de este anquilosamiento y hallar nuevos lugares, nuevos ángulos de toma, nuevos puntos de vista, -o, resumiendo- para encontrar una modalidad totalmente nueva de filmar. -Godard necesitaba equipos frescos que no requiriesen los mismos gestos rutinarios; en otras palabras, no sólo necesitaba una nueva cámara sino todo lo que vendría con ella: abrazaderas que permitirían fijarla a lugares distintos a los usados normalmente, por ejemplo, los espacios donde un trípode resulta demasiado voluminoso; una PALUCHE con color y controles automáticos; una moviola con reproductor de vídeo; una nueva especie de montura.

Entonces Godard recurrió a Beauviala a pesar de que se suponía de que ambos iban a compartir el diseño y fabricación de la 35-8. En principio Godard se consideró compañero y socio. Invirtió una pequeña suma del presupuesto de sus próximas tres películas (*Sauve qui peut (la vie)*; *Passion*; *Prenóm: Carmen*) como un anticipado a cuenta del alquiler del equipo.

Pascuas, 1978, la Aaton se lanza a la faena. Junio, 1979: nace el prototipo y William Lubtchansky rueda las primeras pruebas en el décimo sexto *Arrodissement* en París. Aquí es cuando las cosas

comienzan a complicarse originándose malentendidos que, la conversación siguiente, a petición del propio Godard, se supone que hará enmendaciones *a posteriori*, cuatro años y tres películas más tarde.

Mientras tanto, ¿qué sucedía? La cámara evolucionó, dejando de ser la original 35-8 para transformarse en la Aaton 35. Aun siendo más pequeña y liviana que una cámara regular de 35mm, con los contornos felinos completamente únicos, era aun demasiado pesada cuando comparada al prototipo debido a reajustes técnicos imprescindibles (fueron cambiados el divisor de haz por un espejo giratorio, los rollos de 60 metros por unos de 120, etcétera). Estos reajustes fueron diseñados para hacer más competitiva a la cámara en el mercado internacional, mercado sobre las que depende la suerte de Aaton. Se sobreentiende que la original 35-8 que satisfizo los sueños de Godard no sobreviviría en el mercado internacional, si no siendo considerada como una cámara de apoyo o una cámara de segunda unidad, para tomas que requirieran una cámara PEQUEÑA y LIVIANA.

Ahora, cuatro años más tarde, Godard se siente menos un socio en la creación de esta cámara -su desarrollo lo sobrepasó completamente- y más como un simple cliente o un usuario informado y crítico. De acuerdo con él, se supuso que la cámara iba a ser originalmente diseñada a las necesidades de un director, pero terminó siendo hecho para resolver las complicaciones técnicas que enfrenta un operador. En otras palabras, no fue creada para resolver una PETICIÓN ESPECIAL. "Pedí que Artemisa cazara mis imágenes," dice Godard, "pero me dieron Juno." Godard pone objeciones contra las voces que interfirieron, incluyendo aquellas de sus propios operadores.

En cuanto a Beauviala, él reconoce voluntariamente que hubieron un número de complicaciones técnicas surgidas en la fabricación del prototipo que intentó resolver del modo más expedito posible. Sin embargo, siente que la actual Aaton 35, que ha sido empleada en varias tomas de L'HOMME BLESSE de Patrice Chereau, mantiene todavía, a pesar de los malentendidos, el espíritu de la original 35-8, y aun siendo "otro animal".

Tal es el estado de las cosas al comienzo de esta conversación entre Godard y Beauviala. El dialogo acontece sobre un terreno neutral, en una de las oficinas de CAHIERS. Están presentes, incluso, Jean-Bernard Menoud, quien fue el asistente de cámara en las últimas películas de Godard, y yo mismo, representando a CAHIERS como presentador de la conversación.

Alain Bergala

1. EL PROYECTO ORIGINAL, O: CÓMO NACEN LOS MALENTENDIDOS

Jean-Luc Godard (JLG de ahora en más): Digamos, que porque no alcanzo enfocar (*faire le point*) con esta cámara, estaría satisfecho con simplemente hacer un punto del hecho de que no puedo puntualizar (*faire le point*) con esta cámara. Esta cámara particular, para mi, está cargada de simbolismo. Te expresé esto con la pregunta, "¿Necesita el cine francés una cámara? ¡No!" Entonces, tomando ventaja de la presencia de Jean-Bernard Menoud en París, hoy, para discutir esto, debido a que es él quien más la usó. Estoy aquí como un productor de cine interesado en cierta índole de equipos. Siempre he intentado, en nombre de la MISE-EN-SCÈNE de dialogar con quienes fabrican los objetos que usamos. Después hay una perspectiva más filosófica y económica: lo que quiere decir la construcción de un objeto, especialmente una cámara, qué propósitos sirve, quién la quiere...

Alain Bergala (AB de ahora en más): Aún más, es una rareza que una cámara sea comisionada por un cineasta. Desde Rossellini...

JLG: Las cámaras siempre han sido comisionadas por los cineastas, incluyéndolo a Lumier, que era pintor, como puedes ver en el documental de Langlois. Y la cámara fija fue comisionada por Charles Cros, que fue poeta... y la Aaton 16 por Beauviala, que era arquitecto, porque ninguna de las demás lo satisfizo. Después las cosas evolucionaron hasta tal punto que hoy, como productor, estoy

aquí de nuevo como un cliente que abandonó el papel de socio oficial. En otro orden de cosas, puedo ver la dificultad de afinar un objeto... Pues, si lo sumamos, los dos hemos invertido lo mismo -yo simplemente no sumo de la misma manera. Pero en términos estrictamente económicos, el prototipo de una cámara empleada en una serie de pruebas -corregidme si me equivoco- cuesta algo alrededor de cinco millón de francos.

Jean-Pierre Beauviala (JPB de ahora en más): Tardaron dos años para hacer la cámara 35-8 cuando la usaste para SAUVE QUI PEUT. Costó 800,000 francos. Su sucesora la Aaton 35 ha costado ya cuatro millones sólo después de tres años, y ni siquiera está aún.

JLG: Mis películas fueron el campo de prueba para esta cámara: rodé tres películas en tres años con importes que mediaron los cinco millones de francos, y alcanzaron, más o menos un billón y medio de los viejos francos. No creo exagerado decir que entre un quinto o un cuarto de este presupuesto fue a la cámara. Las dificultades que encuentro al hablar con un fabricante de cámaras son las mismas que encuentro a la hora de dialogar con técnicos, quienes por su parte no dialogan con el fabricante de cámaras. Lo que quiere decir que puedes adaptar un estilo de filmar, todo, a una cámara particular; sin embargo no funciona porque descubres que va en contra de hábitos culturales. Tengo la esperanza que comience una discusión entorno a algo. Lo que verdaderamente me enfurece, no tanto ahora pero todavía, es que no puedo ver una flor, o una nube, siquiera un rostro (esto es más difícil), lo que es la base de mi trabajo hoy día, porque no tengo esta cámara, razón por la cual la comisioné. Cuando le dí la cámara a Menoud y me dijo, "No, Jean-Luc, no te obstines, no desesperes," le respondí, "Espero que te sobre fuerza para encontrar un modelo que funcione, porque soy un cineasta, lo vas a necesitar." He oído a seis de mis operadores de cámara decir que no la necesitan.

JPB: Veamos cómo llegaste al punto de desdenar la misma cosa que amabas antes. En el principio me dijiste, "Quiero una Bell & Howell, sólo que me gustaría que le agregues un motor eléctrico y una batería para que grabe sonido sincronizado." Entonces compramos un Eyemo 35.

JLG: Nunca la vi, siquiera me fue dicho que fue adquirida.

JPB: Porque inmediatamente después me dijiste, "Mira, en cualquier caso la Eyemo no tiene un buen visor y yo quiero un visor." Tu gran leitmotiv fue, "Quiero encuadrar yo mismo."

JLG: Lo que te dije fue que quisiera tomar ventaja de todo desarrollo en electrónica y mecánica moderna, en óptica, comenzando con un cuerpo de cámara como la vieja Kodak o Eyemo, aunque incluyendo todo lo demás: foco automático, visor, *timecode* si lo quieres, con tal de ser un hombre completo con una cámara perfeccionada en 35, mejor que en una de 16.

JPB: Me lo dijiste con mucha precisión, "Lo que yo quiero es tener una cámara lo más chica posible, para conseguir pequeñas tomas para *stock* (no había, en el momento, ninguna noción de hacer películas enteras con ella); querías conseguir éstas pequeñas docufotos de gente y cosas que encontraras.

JLG: Sí, pero espera un segundo. Lo que quise decir eran tomas para film. Yo no le digo a un mecánico: Quiero un auto que puede andar cien metros...

JPB: Sólo encontrarás autos que corren un 50 millones.

JLG: El mecánico me diría, "No me dijiste que querías andar cien metros una y otra vez." Yo diría, "¡Es problema mío si quiero ir cien metros varias veces en un auto que sólo alcance cien metros!"

JPB: No, porque cuando se construye un auto, no te darán el mismo tanque de gasolina si le dices, "Quiero ir cien metros" o si le dices, "Quiero hacer un viaje de ida y vuelta a París."

JLG: Quiero conseguir esas pequeñas tomas de ese modo. Tu dices que son tomas pequeñas, que no son películas. Por lo tanto no tienes la menor idea lo que es una película.

JPB: No digas tonterías. Nunca dije que esas tomas pequeñas no fueran películas. Dije que, al contrario, estaba de acuerdo en diseñar una cámara que, como la Eyemo, comenzaría con una capacidad de filmación corta (la Eyemo alcanzaba un minuto y medio). Construimos una que podía filmar un poco más de dos minutos. Así fue como hicimos una cámara extremadamente pequeña, con rollo mucho más pequeño de aquél que está sobre la mesa. Porque no tenía un espejo rotativo grande ni un rollo de 120 metros. Más pequeño que la Aaton de 16mm. Lo que quiero saber es por qué no usaste ésta cámara, y porque Aaton ha fabricado otra. ¿Qué ocurrió?

JLG: ¡Se debió todo a ustedes!

JPB: No a nosotros, Jean-Luc. Yo tomé un equipo de Aaton y le dije a los expertos en mecánica, electrónica y óptica, "Vamos a crear una cámara pequeña, muy pequeña, para hacer tomas de pequeños trozos de película tal cual como pidió Godard." Nos pagaste 100,000 francos y nos costó 700,000... Pero yo continúe diciéndome que otros aparte de vos absorberían los gastos. Es la cámara que ves en algunas de las fotografías de producción de Lubtchansky filmando SAUVE QUI PEUT.

JLG: Sólo algunas tomas de SAUVE QUI PEUT porque no pudimos usarla durante tanto tiempo, sino hubiéramos rodado todo SAUVE QUI PEUT con ella. Y todo PASSION.

JPB: Permíteme decirte algo. Habían otros alrededor tuyo, tu equipo. A partir de ahí no estabas solo. Vos abandonaste las riendas del proyecto tal como lo habíamos acordado. Vos eras quien se suponía que iba a usar la cámara, manteniéndola cerca sobre el asiento trasero de tu moto, o en una bolsa del supermercado. Al contrario, se la diste a Lubtchansky después a Tom, Dick y Harry y finalmente a Coutard. Y es esto lo que me pone descontento con nuestra amistad: en vez de venir a discutir...

JLG: ¿Cuántas cartas te escribí? ¿Cuántas recibí de vos? ¿Cuántas veces vine a Grenoble, y cuántas fuiste vos a Rolle y Ginebra?

JPB: Cuando fui a Rolle durante el rodaje de PASSION estabas sacado, odiabas a todos al tu alrededor. Y ahí estaba yo en el medio de todo sin poder decirte una palabra.

JLG: Estoy muy al tanto de todo eso. Pero estoy intentando saber de dónde salió todo el problema y por qué no fue un proyecto de investigación conjunto. La iniciativa no nació en ninguno de los dos lados. Seguramente hubo mucho fue inconsciente. De todos modos terminé con una cámara que apenas uso.

JPB: Tiendo a creer que el modo en que te comportaste conmigo puede ser incluido con las demás de tus relaciones con técnicos.

JLG: Hicimos todo de una manera muy amateur. No conoces a la gente que contrato. Muy a menudo me quejo de ellos contigo, porque después me desprendo de ellos. Yo no conozco tu gente tampoco, nunca me fueron presentados...

JPB: ¡Pero si los has conocido! Conoces a Lerouz, conoces a Lecoeur, conoces a Francois... ¡Ya he nombrado a tres!

JLG: Mira, gastamos 20-30-50 millones de francos y después nos dicen, OK, te estamos enviando ESTO. Por eso pregunto, ¿necesita el cine francés una cámara distinta de la Panavision o la Arri BL? Mi respuesta es, en este momento, ¡no!

JPB: ¿Limitas el campo de la experimentación enteramente al cine francés?

JLG: Sólo digamos, ¿quiere el cine francés una nueva cámara?

JPB: ¡En fin nos importa un comino la relación entre el cine francés y el cine mundial! Digámoslo de una vez: ¿necesita el cine EN GENERAL un objeto como éste?

JLG: Eso es demasiado vasto. Personalmente no puedo pensar en términos globales. Los técnicos sí pueden, los japoneses mejor que nadie. Incluso Alejandro Magno pensó el bienestar de la gente en términos globales. ¡Pero no yo!

JPB: Jean-Luc, ¿no te importan que tus películas dejen el país, no?

JLG: Me tiene sin cuidado; no me preocupa.

JPB: Yo pienso en términos globales, desde que Aaton sobrevive con exportaciones.

JLG: Es la primera vez que oigo cosa semejante en los cuatro años de nuestra relación. Tardamos cuatro años en alcanzar un acuerdo, no está nada mal; cuatro años no son nada. ¡Un niño de cuatro años! Pero ahí lo tienes: toma cuatro años y 800 millones de francos para comprender, finalmente, las cosas. Tu tienes que buscar el objeto, manufacturarlo, y verlo evolucionar. Un guión evoluciona, una pintura evoluciona... Por ejemplo, la primera vez que usamos esta cámara en SAUVE QUI PEUT, aun antes de SAUVE QUI PEUT, había un visor con un divisor de haz semitransparente, aunque no el mejor porque valía menos y no alcanzaba la plata, ni la tuya ni la mía, para algo que verdaderamente no comprendíamos. OK, entonces experimentamos y dijimos, "No podemos rodar," porque recuerdo todas las cartas iniciales (publicadas en CAHIERS) en las que te dije que quería, por lo menos, alcanzar una imagen que los expertos no pudieran diferenciar de una hecha con una Arri BL.

JPB: Ahora sucede lo contrario: encontramos que la imagen es demasiado buena cuando se compara con una de un Arri BL.

JLG: Absolutamente. Por otra parte: ¡por el momento no podemos aprovechar este "demasiado bien"! Por eso cambiamos el divisor de haz, porque el divisor de haz hacía a la imagen demasiado difusa.

JPB: Yo no creo que fuera el divisor de haz lo que...

Jean-Pierre Menoud (JMB de ahora en más): Recuerdo los primeros ensayos que hicimos para SAUVE QUI PEUT: filmamos a Dutronc delante de una ventana.

JLG: No, eso fue ocho meses después. Las primeras pruebas fueron en Rolle en los andenes de la estación ferroviaria con Lubtchansky. Era la cámara para la cual Lecour había hecho las molduras, como un fabricante de armarios Louis XVI. Me gustaron mucho y no entiendo por qué desaparecieron después.

JPB: No, no, las molduras siguen ahí, pero ahora está en un estilo más *Directory*.

JLG: Entonces he llegado a comprender, poco a poco, que la vida de una productora de cine no tiene nada que ver con la vida de una empresa industrial, ni siquiera con una que fabricara cámaras. A pesar de eso, la compañía aportó bastante, tu aportaste bastante, y espero que salga adelante. Pero hoy todo lo que puedo decir es que sólo compraré la cámara cuando esté lista.

JPB: La primera cámara (la 35-8) no existe más. La que fabriqué recién no tiene una función idéntica en lo que le respecta a la óptica, la a mecánica ni a la electrónica.

JLG: Y eso es justamente lo que lamento un tanto, porque hubiera sido interesante para mí estar cerca a la construcción de un objeto. Pero la relación es dificultosa entre París y las provincias y aun más entre provincianos. ¡Ya que soy un provinciano como vos! Eso es lo que nos juntó en primer lugar. No fuiste vos quien vino a Grenoble a levantar tu tienda. Fuiste antes de mí. Yo fui quien llegó por tres o cuatro años.

JPB: Ya que estamos hablemos sobre Grenoble y sobre por qué no funcionó.

JLG: No pude -porque a vos no te importa el sonido- yo no podía fijar un micrófono a la PALUCHE del modo que deseaba. ¡Por lo tanto le dije adiós a la PALUCHE!

JPB: No puedes decir que no nos importa el sonido. Te recordaré que la historia de Aaton comienza con mi deseo de alcanzar un sonido rico y complejo, no del tipo de sonido sincronizado donde el dialogo esconde al ver, sino ruido y sonido simultáneamente.

JLG: Aun con tres asistentes de cámara y dos cinematógrafos, no logré adaptar el micrófono a la cámara. Por que mi idea, buena o mala, no sé, pero sobre la cual insistí y tenía una fuerte relación con a la MISE-EN-SCÈNE, era que esta pequeña cámara, como la PALUCHE anteriormente, podría colocarse junto a donde se origina el sonido, y que las abrazaderas que sujetarían el micrófono (que deberían haber sido modificadas) serían del mismo tipo que aquellas que sujetan la cámara. Pero no lo logré.

JPB: Aun, para calmarte, te dimos un aparato con abrazaderas eléctricas que sí usaste, y a propósito de esto: he visto las fotografías.

JLG: Si hubieras tenido interés lo hubieras echo vos mismo pero no te interesa.

JPB: No, no me interesa, es un asunto de PRINCIPIOS: sabes que para mi la PALUCHE es una extensión del cuerpo hacia personas y cosas, es el mismo gesto de la mano, se estremece, se emociona; es la centralización de un SUJETO que no tiene nada que ver con el cuadro del cine, entonces las abrazaderas...

JLG: Le puse tres años a la idea. Le dije a Musy, "Escucha, no me digas que este rollo no hace ruido porque no alcanzaste envolverlo con tu rompavientos alrededor para amortiguarlo. Tenemos que encontrar otro tipo de bloqueo de sonido."

JPB: Vos le pusiste tres años pero te recuerdo que la Aaton 16 tiene su propia cobertura, que le ha estado brindando calor a lo largo de los últimos seis o siete años.

JLG: Pero es malísimo.

JPB: Quizás. Pero no digas que el diseño fue basado en una caja de cartón. Con la 16mm y también con la de 35 usamos el principio de un cubre cuerpo acolchado, -imuy efectivo! Tus técnicos no lo quisieron -quizás no sea tan fácil para ir y venir.

JLG: ¡Es tu responsabilidad hablar con los técnicos! Nunca los viste. No pude hacer que fueran a Grenoble.

JPB: Yo fui al comienzo de la filmación de PRENOM: CARMEN para ver los *rushes* una noche.

JLG: ¡Una vez! ¡Porque estábamos en un aprieto y te dijimos que vinieras!

JPB: Eso es exactamente. Fui una vez y no volví. ¿Por qué? En principio porque cuando fui ahí estaban Coutard, y los demás, ¡quien me insultó! Perdón, ¡pero rodéate de gente que te comprenda! Yo he tenido a los mismos técnicos en este proyecto durante cuatro o cinco años.

JLG: Pero no hay diálogo, no hay un concepción en conjunto de lo que esta cámara debería ser. Lo que quiere decir es que ha estado cambiando formas constantemente durante cuatro años. ¿Pero por qué continúa transformándose?

JPM: Eso es precisamente lo de interés. Necesitó un proyecto de filmación y dos meses de antelación para motivar a Jean-Pierre y su equipo para renovarles el interés en la cámara.

JPB: ¿De veras crees que un proyecto como el nuestro se realizará en dos meses y rodado cada otro año?

JLG: Bueno, lo encuentro absolutamente increíble que tarde tres años y tres películas, un millón y medio de francos, con asistentes profesionales con buena voluntad (fascistas o no), con inventores profesionales de buena voluntad (de izquierdas o no), y con mi propia persona para

realizar que cuando enfocas con una cámara como esta por medio del visor no se llega a los mismos resultados que cuando se enfoca con cinta métrica. Y lo realizas cuando estás produciendo un largometraje y ruedas veinte tomas por día. ¡Entonces tienes que parar! En CARMEN nos costó entre tres y cuatro millones de francos con Sarde. Porque había un estilo de filmación que todos estaban usando. OK, (Isabelle) Adjani no lo quería por lo que se marchó -pero un estilo de filmación arraigada a una estrella. Cuando desapareció la estrella sucedió algo cómico: la Aaton desapareció al mismo tiempo. Lo acepté por razones técnicas pero el estilo entero del film cambió. Cuando la cámara es sujeta al borde de una mesa, sin trípodes de por medio, gente como Coutard no se mueve alrededor de ella. La pieza no es igual, la MISE-EN-SCÈNE no es igual, las películas no son iguales. ¡La sociedad sería mejor, así lo veo! ¡Los dados rodaron! Entonces continúe de la vieja manera... pero no pude regresar a la Arri. Y la película dejó de funcionar. SAUVE QUI PEUT todavía podría hacerse con la Arri. PASSION podría ser realizada con cualquier cámara vieja. PRENOM: CARMEN no. ¡La película cambió! ¡Pero de alguna modo no alcanzo a reunir a dos personas talentosas porque lo primero que hacen es insultarse!

2. COMO UNA CÁMARA CAMBIA DE NOMBRE CUANDO CAMBIA DE MANOS

JPB: La cámara que quisiste al principio existe todavía como prototipo y la estoy guardando para la Cinemathèque de Langlois. Es muy cercana a la cámara que querías pegar a tu ojo y que hallé adecuada por mis propias razones.

JLG: La imagen estaba desenfocada debido al divisor de haz.

JPB: No debido al divisor de haz; las cámaras Imax de alta definición también emplean el mismo principio para sus sistemas de espejos reflex, también las Mitchell BNC.

JLG: Nunca conversamos porque tu eres más un técnico que un creador, desde ese punto de vista también. Eres como un dueño de restaurante: dices, "¿Qué les puedo ofrecer, caballeros?" yo diría, "¿Qué tienen, caballeros?" El diálogo podría continuar así para siempre. Los técnicos me dicen, "¿Qué quieres, Jean-Luc? Nosotros te lo haremos." Ahora me he resignado a decir, "Yo no sé; encontraremos una solución."

JPB: ¡Tuvimos una charla después de SAUVE QUI PEUT y eso no es lo que pasó!

JLG: Mira, sin haber usado la cámara, yo no sé si el divisor de haz hubiera dado una imagen tan nítida o *puntuado* una resolución, ¿entiendes lo que digo? Por ejemplo, mientras no me muestres un Renoir o un cuadro de Ingres no sé lo que quieres decir. Entonces, lo hacemos; después examinamos el resultado, entiendo dónde va mal, y en aquella instancia decidimos que se debe cambiar, que necesita un espejo rotativo, lo que significa 700,000 francos para investigarlo, cosa que comprendo totalmente.

JPB: ¿Quién dijo que después de las pruebas necesitaría un espejo rotativo en vez de un divisor de haz? No fui yo, de todas maneras, y ciertamente no debido a la nitidez... Vayamos al meollo del asunto, lo que condujo a la concepción de esta cámara donde la planilla de gastos...

JLG: Nunca hubo una planilla de gastos...

JPB: Sí, la hubo. Te hice un borrador con algunos mínimos aproximados. De hecho, las hice en tu compañía. No fui el dueño del restaurante preguntándote, "¿Qué le puedo ofrecer, caballero?". Sino que lo discutimos durante un largo rato y determinamos que para este tipo de cine necesitaríamos una cámara de ésta especie: liviana, pequeña, y poco ruidosa

JLG: Que igualara al Arri 35 BL en calidad de imagen.

JPB: Tomé decisiones técnicas para que pudieras alcanzar el más grande tamaño de imagen posible, híper nítida y estable, de modo de que pudieras jugar entorno al cuadro de la imagen, lo que

llamo "Bonnardising". Con Bonnard, "reencuadrar" no es la simple variación del tamaño del encuadre, que fueran algunos más pequeños que los iniciales. Se trata de modificar la MASA de acuerdo a sus VALORES y COLORES y aun de deformar la perspectiva renacentista. Esto te permitiría *relocalizar* el significado de la imagen sin modificar el centro geométrico de la foto. Por eso convine en dar marcha al proyecto: me brindó la posibilidad de crear una cámara tan pequeña, en relación con el cuerpo y la mano, semejante a la PALUCHE, pero capaz de registrar imágenes enormes, como una especie de vena que podrías perforar con vídeo digital y la tecnología de los ordenadores. Bonnard siempre pintó sobre telas más grandes que las pinturas que imaginaba, para, llegado a cierto punto, *relocalizar* el sujeto jugando con el área que rodeara el cuadro en sí. Fue este el motivo, y no una cuestión de tiempo ni dinero, lo que me instó a elegir un divisor de haz semitransparente. Fue lo que posibilitó cubrir una imagen grande sin que la cámara se transformara en monstruo.

A esta altura del texto se muestra un sistema divisor de haz dibujado a mano acompañada por el siguiente epígrafe, escrita por Jean-Pierre Beauviala: Mao hubiera apreciado el sistema de divisor de haz semitransparente, en el que "uno se divide en dos": un 1/3 de la luz vertidos en el lente conduce al vidrio-opaco del visor y el resto se derrama ininterrumpidamente sobre el film. Otro dibujo representa al sistema de espejos rotativos con otro epígrafe de Beauviala: El sistema de espejos rotativos funciona sobre la base de principios de alternancia democrática. 100% de la luz pasa alternadamente al material fotosensible durante la exposición de la imagen (1/50 de un segundo), después 100% al vidrio opaco del visor durante el próximo encuadre. Similar al latido del corazón, la imagen expuesta sobre la película nunca es igual a la vista por el cámara.

JPB: La cámara que te entregamos fue un prototipo; en vez de divertirte con ella primero comenzaste inmediatamente a trabajar en SAUVE QUI PEUT, una película que contaba ya con un equipo de filmación y todo lo demás. Todavía no había sido pintada de negro -ni tuvimos el tiempo para pintarla. Pero las imágenes que capturó la cámara, en pruebas arduas para un prototipo, carecían no la nitidez sino el contraste de las cámaras clásicas. Uno no debería confundir el contraste con la definición, aun si se ven distintas a ojos vistas. Pero no consideré ésta una razón para condenar el sistema entero. El punto exacto donde todos nosotros perdimos control de la "pequeña" 35-8, fue en mi opinión cuando el cámara y los técnicos entorno a nosotros dijeron, "No tiene un obturador réflex con espejos giratorios, no funcionará. ¡No la queremos!" Pero lo decían desde el lugar del cinematógrafo o cámara que trabaja con sonido sincronizado estandarizadamente. Lo que nosotros imaginábamos era que, para vos, sería una cámara para director, y para mí, un aparato para registrar imágenes *reencuadradas*, "Bonnardizadas". Además, cada vez que las cosas empeoran, donde hallamos un ejemplo más en PRENOM: CARMEN, se debe a toda esta gente que se intromete entre nosotros. Y vos encima te escondes; isin que yo sepa cómo ni con qué misteriosos medios!

JLG: Yo me escondo cuando estoy rodando o, al contrario, no me escondo, mas el rodaje me esconde.

JPB: Y la gente te lleva a esconderte de ti mismo enteramente. Olvidas tu intención y observaciones iniciales, que fueron tener una cámara para una aplicación muy particular.

JLG: ... para tener una imagen nítida y operarla yo mismo; imaginé que habría un cierto número de cosas, como fue el visor, para mejorar todavía. Tras las pruebas para SAUVE QUI PEUT, la única decisión que tomamos en conjunto fue de conseguiríamos el dinero para remover el sistema divisor de haz, que no alcanzaba a la competencia.

JPB: Lo dijiste finalmente: NO ALCANZA A LA COMPETENCIA. ¡Pero fue creada para un mercado distinto, para los cámaras, cámaras/cineastas!

JLG: Yo personalmente no sé cómo la imagen es registrada: espejo giratorio, divisor de haz, -ies todo chino para mí! Pero me dicen que la imagen difusa se debe al divisor de haz...

JPB: No hay ninguna explicación física que indique que el divisor de haz produzca imágenes de menor contraste. Hay quince elementos en un lente, entonces no se debe al divisor de haz sólo porque este se le haya agregado.

JLG: Mira, yo quiero decir una palabra sobre esto. Tienes que encontrar un sistema menos precario.

JPB: En su tiempo, si hubiéramos sido más ambiciosos, es decir, si VERDADERAMENTE queríamos crear esa cámara, porque sentías la necesidad aun, podríamos haber corregido el divisor de haz. Es un instrumento óptico, no puede ser el problema.

JLG: Me es un misterio cómo las cosas resultaron ser así.

JPB: Se debe a TU PROPIO equipo.

JLG: No son *mi* equipo.

JPB: Pues sí, fue tu equipo. Estaban Chapius, Berta, Lubtchansky. Fue claro que me los trajiste en calidad de confidentes y nos terminaron presionando increíblemente. Este divisor de haz es una mierda, dijeron. Y desde el punto de vista de cineastas/cámaras no se equivocan; el divisor de haz es imperfecto: es frágil y se come la luz que debería derramarse sobre el film. Entonces tomé en cuenta las demandas de tu equipo y de la financiación de Aaton. Esto es lo que se apoda "integrando necesidades". Hay sesenta personas en Aaton y tienen que sobrevivir frente a la competencia del mercado. Pero para regresar a tus personas, a las personas a quienes das tu confianza, en cuyas manos confías tus imágenes...

JLG: ¡Pero si son empleados!

JPB: ¡Quizás lo sean, pero vos los seleccionaste!

JLG: Los saqué por unas tomas y cuando noté luego que nos entendíamos cesé de considerarles mi gente.

JPB: La tragedia real fue que dejaron tras de sí una nube de humo entre nosotros, lo que quiere decir que la cámara se ha transformado en una herramienta diversa de la que quisiste en el principio.

JLB: Pero no fui yo quien provocó la desventura. Todos, simplemente, la dejaron acontecer.

JPB: Vos permitiste que basureen a esta pobre y pequeña cámara. Sabes hartoo bien que para mí este proyecto significó la oportunidad de contribuir a una película de una cierta calidad, a una imagen también particular. No fue simplemente una cosa técnica.

JLG: Mira, si vos los creías tan malos, ¡entonces te hago responsable por creer en mis empleados!

JPB: Nunca dije que fueran malos en lo que hacen pero no fueron buenos para el proyecto. Ellos eran tus enviados, entonces debí creerles.

JLG: Yo, incluso, les creí. Todos les creímos y nos equivocamos. En aquel instante vimos que el diálogo se dificultó, que las industrias son muy distintas a pesar de las similitudes, lo que significa que nos equivocamos. ¿Qué quieres que te diga? ¿Por qué les creíste a los operadores de cámara?

JPB: Ellos tienen otro punto de vista; representan otro grupo de presión.

JLG: Yo creí a este grupo de presión. Pero después de tres meses me deshice de ellos habiéndome dado cuenta que no servían a ningún propósito. De hecho, les dije a los técnicos que usaran la cámara pero cuando vi que no la quería paré.

JPB: Lo que quiere decir que no eras suficiente dueño del proyecto; delegaste la "palabra del creador" a los demás.

JLG: Fui MENOS que un dueño. En un punto sólo quise decir, "Yo les doy esta cámara." Se la di a Berta y Goupil. Cuando no la quisieron la recuperé para dársela a Menoud. ¡Veremos!

JPB: Pero ya no es lo mismo. No quería a la pequeña cámara, pero la cámara de Menoud es la Aaton 35. ¿Cómo puedes quejarte de falta de comunicación cuando dejas que los demás hablen por vos?

JLG: Bien, en ciertas ocasiones HABÍA una especie de cuerpo intermediario, los mismos operadores de cámara, quienes arruinaron todo. Así es con gente pretenciosa y sobrepagada. Después los dos inventores se mandan a la mierda sin ningún motivo para hacerlo. Lo que ahora desearía es un visor que enfoque y haga todo lo que se supone que haga -cosas que olvido. Eso es todo lo que pido. Le haría el mismo pedido a Arriflex.

JPB: Incluyendo el *time-code*, un medidor de luz, foco automático...

JLG: Incluyendo el hecho de que alcancemos estar de acuerdo sobre algo. Aun no hemos entendido que debemos llegar un acuerdo sobre todas estas cosas. Cuando vimos las primeras pruebas proyectadas a imágenes de tamaño normal -y estas imágenes fueron creadas bajo condiciones poco auspiciosas, como con luz solar y *back-lighting*, en pos de alcanzar una imagen plana y clásica, y no pudieron ser entrecortadas con las imágenes hechas por la Arri BL, aunque el registro del Aaton es mucho mejor. ¡Se debió sólo al mecanismo abrazador que fui capaz encontrar los errores de mi diagnosis! En aquél punto, noté que faltaba todo diálogo entre mis técnicos y los tuyos, como decir, "No es necesario un sistema de espejos giratorios, ni un sistema de laser. Si quieres fabricar dichas cosas debes estudiarlas primero." La imagen fue insatisfactoria porque resultó levemente difusa.

JPB: Recuerdo la imagen hecha con el primer prototipo en una calle del 16 ARRONDISSEMENT en París. Había un gran cartel que decía "TRÁFICO DE UNA MANO" y, la verdad, es difícil ver la diferencia con una imagen hecha con la BL.

JLG: La he visto de nuevo, todavía la tengo. Fue la primera imagen, y con la primera imagen es igual que en las películas. Estás tan feliz de verla de una vez que vez mucho más de lo que contiene.

JPB: ¡Fue completamente hermoso!

JLG: Estoy comenzando a acostumbrarme a estas cosas, a esta índole de sentimiento psicológicos. Pero, en lo que a mi respecta, a menudo encuentro los *rushes* magníficos pero al día siguiente se ven un poco menos bellos. Creo que hay mucha psicología desde nuestra parte. La verdad es que no mejora, ni en un ápice, ninguna otra imagen.

JPB: Aun, la emoción cuenta.. ¿Qué les importa que la imagen tenga una mínima aureola?

JLG: Cuando te dijimos, "Este sistema de división de haz no es bueno," vos no respondiste, "Hagan una semana más de pruebas hasta convencerme de que es mala." Sobre todo porque se trataba de un asunto práctico; cada vez que cambiamos el lente doblaba el divisor de haz dañándolo. Por lo que a mi concierne, creo que el cambio de lente perjudicó -no al divisor de haz- sino a la montura.

JPB: Es verdad, la montura no fue bien fabricada. Pero hay algo más: dejó de ser TU cámara tan pronto como aterrizó en manos ajenas. ¿No lo recuerdas? Querías que este prototipo fuera TUYO. Querías ceñirte a ella y llevártela parte por parte.

JLG: ¡Pero las películas están hechas con más de una persona!

JPB: Sí, lo sé: el productor, el ingeniero de sonido, el guionista, el editor, etc. Pero fuiste VOS quien se supuso sostendría la cámara. Si alguien que no fuera lo suficiente cuidadoso a la hora de cambiar el lente, que no prestara atención al divisor de haz...

JLG: ... aun con alguien cuidadoso; porque no puedes encontrar nadie más cuidadoso que yo en cosas de esta índole.

JPB: Exactamente, vos sos un tipo cuidadoso, pero sucede que cuando dejas que el bebé recién nacido sea manoseado por gente que no son las típicas parteras...

JLG: Pura cháchara. Se la llamo la 35-8, ¿y fue de 8mm después de todo? Es una cámara que papá regalaría su pequeña niña, y ella se la daría al CONCIERTO, y él, en cambio, se la daría al jardinero quien se la devuelve a papá. El cine está hecho por muchas gentes, y no como las novelas, los cuadros y las esculturas. El cine está hecho por muchos y estás forzado a hacer acuerdos con los demás. No haces una película solo. ¡Eso no sucede!

JPB: Le gente comenzó a entrometerse en nuestros asuntos y terminaron matando a nuestra pequeña 35-8.

3. EN QUE EL SILENCIOSO SOCIO-DIRECTOR NO LOGRA CONVENCER AL SOÑADOR INDUSTRIAL

En 1979, Aaton consigue un préstamo de 900,000 francos para comenzar el desarrollo de una cámara con un obturador réflex con espejos giratorios y un rollo de 120 metros; ésta es la cámara que a continuación se discute. -Alain Bergala

JPB: Lo mismo sucede con la actual Aaton 35. La saga del obturador réflex de 153 grados es típica. Una noche de enero durante PRENOM: CARMEN tu equipó notó una titilación y comenzó a criticar a esto y esto otro. Yo miré las imágenes y fui tan sobrecogido por lo oval de los rostros que no noté los pequeños bultos sobre las frentes. Esa noche fue una cuestión de herir fatalmente a la cámara, que tiene una mente, una forma y animalidad distintas. Todo estaba de tal manera dispuesto para *ahogar al gato*. Tu parecías tan distante y yo partí sintiéndome muy triste. De todas maneras, no es un gato, se parece más a un leopardo. Después está el asunto del foco, "No enfocamos con el visor," eso me impresionó, porque alcanzar una imagen clara por medio del visor es la infancia del arte!

JLG: ¡Infancia! En ese caso no hemos arribado aun a la infancia porque, y aun por el momento, la cámara no se la banca.

JPB: En su momento no pudo. Lo que me molesta es que no me dijiste en enero, "Jean-Pierre, el estilo que he imaginado para el film es el siguiente..." No me llamaste. No, de veras me exigí en trabajar el sistema de 153 grados (que, de hecho, no titilaba) y trabajé en los niveles de sonido en habitaciones con paredes lisas (a pesar de que la cámara no fuera diseñada para sonido sincronizado de estudio), y de repente paró de funcionar, sin previo aviso, muy caprichosamente (debido a un error en la programación de los micro procesadores).

JLG: No, eso no fue.

JPB: Esto es lo que oí esa noche y, aun ocho días después, Cheverau devolvió la cámara que apenas habíamos entregado sin abrir la caja. El rumor sobre CARMEN devuelta en París era que la Aaton 35 no funcionaba con HMI.

(Para alcanzar niveles más intensos de luz, el cine usa luces conocidas como HMI. Conectadas a una fuente de electricidad estas luces pulsan 100 veces por segundo. Independientemente de la fase de apertura del obturador en relación a los pulsos, cada cuadro debe recibir la misma cantidad de luz, sino, en las zonas más brillosas de la imagen, se produce un efecto estroboscópico (lo que los técnicos llaman titilar). Para conseguir la correcta exposición, el tiempo en que permanece abierto el obturador debe permitir que dos pulsos completos de luz

alcancen el film (por ejemplo: 1/50 de un segundo). A una velocidad de 25 cuadros por segundo, necesita ser girado a 180 grados para que el obturador se abra cada 1/50 de un segundo. A 24 cuadros por segundo, para alcanzar el 1/50 de segundo debe abrirse menos: a 173 grados. - Jean-Pierre Beauviala)

JLG: Cada vez que la quiero usar la gente me dice, "No enfoques con el visor, usa la cinta métrica."

JBM: Tu visor tiene que corresponder exactamente con los fabricantes de los lentes y después te puedes fijar si el asistente operador erró o no.

JPB: Perdónenme pero no estoy de acuerdo. Esta cámara fue fabricada para ser cargada sobre el hombro o, por lo menos, con un trípode pequeño. Pero no fue concebida tomando en cuenta la cinta métrica. Cuando, en una toma dada ves una imagen clara por medio de un visor de calidad, no es necesario controlarlo con una cinta métrica, isin importar si se trata de un metro o un décimo de un metro!

JLG: ¿Y qué me dices cuando la imagen está fuera de foco quince veces seguidas durante una proyección?

JPB: No. En aquel momento los técnicos me dijeron que los lentes no correspondían al anillo de foco y no que estuvieras rodando fuera de foco.

JLG: Porque los técnicos no hablan del modo que hablo yo. Ellos no dicen, "Las papas están frías." Dicen, "Tu tienes tal y tal cámara con un parámetro de laser que debes fijar en 2.8... y a esto se debe la locura de tu primo." Así hablan.

JPB: ¿Vos te creíste eso? Me impresiona, porque con un 35mm es fácil retener el control de la imagen en el vidrio opaco, muchísimo más fácil que en 16mm.

JLG: Yo no soy el amo del film. Sólo hago lo que puedo con quince técnicos. Ejercicio cierto poder, alguna pericia, y veo que ellos tienen problemas que resolver. No les presto más atención a sus historias y le digo a Raoul, "Deja de decirme qué es lo que no funciona. Escríbeme una nota que diga, "En mi opinión, si tales cosas suceden,..." como en los manuales escolares de ciencia. Escríbeme algo y yo traduciré lo que escribiste o intentaré entenderlo lo suficiente para explicarle a Beauviala para que no le vaya tan mal." Pero ellos dicen, "Es el espejo, es el obturador, se debe al bla, bla, bla." Quieren el mundo y la explicación del mundo juntos a la vez. De todas maneras, lo que yo descubrí es que cuando enfoco con el visor durante quince tomas están todas fuera de foco. Dado que estoy en el medio de una toma y quiero usarla igual por razones filosóficas y artísticas, continuamos y rodamos la toma -no me refiero a los lentes y todo lo demás que hace a esta faena un imposible- sino que empujamos la cámara a que funcione pero de tal manera que no funciona. Lo que me interesa, si trabajo con Menoud u otros, es que con el visor él usa sus ojos para entender la MISE-EN-SCÈNE y cuando ve a algo moverse, sabe de memoria de que en tal lugar -de memoria- no tiene que controlar, hace un gesto con su mano que corresponde a la MISE-EN-SCÈNE. En dicho momento estamos sincronizados, nos entendemos.

JBM: Eso es lo que intentamos pero no resultó.

JPB: Es UN problema técnico. Pero tantas cosas se interpusieron que nadie pudo decir, "Ah, sí, se debe a esto o aquello," iy cuando pienso que tardamos tres años y tres películas para darnos cuenta!

JLG: Cada vez creímos que se debía a la distancia focal de la brida a alguna otra cosa, ipero no sabíamos! A veces resulta que tardas cuatro años en caer en cuenta de que te engaña tu esposa. Cosa que deberías saber desde el primer día.

JPB: ¡Si tardas tanto es porque no la amas! Tres años y tres películas te parecen mucho, pero cuando haces algo que es un híbrido del arte y la industria, dos tiempos paralelos corren

simultáneamente. Encuentro perfectamente natural que algo no de una cámara funcione de una vez. Lo creo bueno que se permita que al proceso desarrollarse, porque así se la puede mejorar y refinar. Son como las casas que viste en Mens, con las que comencé quince años atrás: cada tres años demuelo un poco, agrego una ala o muevo a las escaleras.

JLG: Sí, ¡pero eres arquitecto!

JPB: Querrás decir INDUSTRIAL: ese es el otro tipo de tiempo paralelo, el que me vuelve esquizofrénico. Yo vivo así siempre entre dos tiempos paralelos. Uno es lento y sinuoso: el modelo de arcilla que pacientemente aguarda al horno; el otro es apurado y eficiente, abocado a hacer rentable a la invención. En cuanto a las casas, quisiera que estuvieran ahí mi amigos hoy, y quisiera dormir ahí con la mujer que amo; y en lo que concierne a la cámara, todos desearían usarla a la mañana siguiente, pero aun debo esperar más.

JLG: No estoy criticando pero, ¿por qué no paraste?

JPB: ¿Por qué no paramos? Bueno, así es precisamente la INDUSTRIA. Desde el momento en que alcanzas la torta con las manos, cuando la 35mm puso en riesgo la vida de quince *aatonianos*, los dados rodaron y no hubo vuelta atrás. La lentitud del tiempo lo pierde todo, y los apurados están desbordados por muchas las cosas. Hay un punto en que el objeto nos elude como cuando comenzaste a rodar tu film. En relación a tu proyecto inicial, CARMEN, la cámara se te escapaba. Porque hay un productor, y Coutard, actores, y no podías decir, "Esta toma no es lo que quería, me están volviendo loco." Uno debe seguir. Y yo, yo sigo.

JLG: Lo que es difícil e intervino un poco entre nosotros es el hecho de que todo proyecto es algo que se te escapa. Porque un proyecto es algo que arrojas de un lado a otro para poder perseguirlo -es como la vida. Cada uno debe sincronizarse, por así decir, para estar informado, para saber si el proyecto se le está alejando, y si es mutuo. Es ver CÓMO se nos está escapando. Se sabe que se está feliz con un proyecto porque a veces estamos felices con él. ¿Pero qué sucede cuando algo cambia y no nos gusta, qué podemos hacer? Podemos a lo menos estudiar el problema y eventualmente escribir un artículo también. Siempre he estado interesado instintivamente en cosas técnicas, porque se puede dialogar con un objeto sólido. Nunca conversé con Raoul sobre cosas técnicas; sólo discurremos sobre la luz. En el momento en que conoces a alguien conversas sobre dinero y mujeres pero eso es todo. Todos rodaban con cámaras enormes cuando la colocamos sobre el hombro, y no sólo para divertirnos: Raoul terminó envejeciendo más que los otros por haberla cargado. Ahora la estamos colocando sobre un trípode. No puedo mirar más tomas con la cámara en mano. Lo encuentro muy agitado.

JPB: ¿Agitado? Pero la primera toma de PASSION, que vos mismo filmaste con la Aaton, trazando el rastro de un avión a través del cielo, ¡esa es la toma que todos quieren! Aun a 120 metros, todavía es una cámara para el hombro, no más grande que la 35-8. Es más, coloqué un dispositivo de acoplamiento magnético que funcionaría con un obturador de 180 grados, lo que significa que tanto quienes filmen con la cámara sobre el hombro o con un trípode deberían aceptarla sin dificultad. Creo, ahora, que ha sido logrado.

JLG: Me alegra saber que tiene futuro en la industria. En este caso la comprarán y después la mejorarás.

JPB: En todo caso nadie quiere rollos de 60 metros. Sólo los fabriqué porque las pediste. Fue una buena estimación de distancia entre el proyecto inicial y lo que buscan los compradores.

JLG: No lo realizamos. Yo de mi parte te creí y, de a momentos, te consideré menos equilibrista de lo que eres en verdad.

JPB: Pero se necesitan dos personas para caminar con cuerda floja; conversamos sobre imágenes, no sobre objetos. Sólo discutimos imágenes y ahora te encuentras con un objeto que corresponde mucho menos a lo que imaginabas. Dado esto, no exageremos; no existe la menor

diferencia entre el nacimiento caduco del prototipo para SAUVE QUI PEUT y la cámara empleada en CARMEN.

JLG: Aquella es todavía demasiado grande. Si hubiéramos contado con un balance general exacto, te hubiera dicho que el tamaño de la cámara debería corresponder con el tamaño de la guantera de un Toyota. Ese es un buen tamaño. Si hubiera sabido entonces qué decir esto es lo que hubiera dicho.

JPB: En aquel entonces conducías un Peugeot...

Alain Bergala: Ahora la cámara se parece más a los modelos estandarizados que circulan en el mercado. ¿Estás arrepentido?

JPB: No, todavía es distinta. Conserva la apariencia animal del prototipo 35-8. Uno sólo puede guardar la esperanza de que los cineastas actuarán de modo distinto cuando tengan esta cámara en mano, pegado a sus ojos, en una relación más simbiótica. No deberían seguir más a la turba, disparando en todos los lugares obligados. Aunque es verdad, me hubiera gustado completar el prototipo 35-8 original en pos de inspirar un estilo de creación cinematográfica que sería realizado con la misma cámara. Con el modelo de rollo de 120 metros el futuro es incierto.

JLG: Cada vez que uno de nosotros intentó, el otro lo ofendería. Por lo que en ciertas instancias los dos desaparecíamos... Lo que me recuerda, ¿notaste cómo (Isabelle) Adjani nos insultó? Dijo en cierto artículo, "Entiende, seguro, que me marché cuando vi que habían tres personas y una pequeña cámara que había inventado y colocado sobre un trípode." Como si, de repente, "... colocado sobre un trípode..." -mientras todas las Panavision con que normalmente rueda están montadas sobre trípodes, que decir que no están montadas sobre alas de paloma- pero con nosotros era "... una pequeña cámara sobre un trípode..." No sólo es una cámara chica, sino lo que es peor, está colocada sobre un trípode.

JPB: Adjani habrá imaginado que la cámara no estaba diseñada para ser montada a un trípode. Su aseveración no es del todo estúpida. Incomoda ver a la criatura felina arriba del confiado Sr. Trípode.

4. EL MOMENTO FATAL O, CÓMO UNA PELÍCULA CAMBIA DE ACTRIZ, DE CÁMARA Y DE ESTILO

Cuando comenzó a rodar PRENOM: CARMEN, Godard atentaba romper con la tradicional fórmula del equipo de filmación. Faltaban el director de fotografía. Raoul Coutard fue el diseñador de luz, mientras que Godard tenía la intención de filmar la pista de imágenes con su asistente Jean-Pierre Menoud. "Esto nos permitió crear imágenes a nuestro paso; Menoud cargaría los rollos lo que me brindó tiempo, había menos ajetreo entorno a la cámara y más importante todavía, hicimos menos ruido." Los primeros diez días del rodaje, cuando Isabelle Adjani no había arribado aun, un equipo reducido trabajó con la Aaton como única cámara para el film. Pero prontamente el tema del foco se convirtió en un problema, o, como dice Godard, "No logré adaptar mi mise-en-scène al problema de enfocar." Entonces contrataron a un asistente de cámara cuando arribó Adjani con sus maquilladoras, y acontece el momento fatal, en el que la atmósfera y el carácter de la toma cambian: "Retornamos a una MISE-EN-SCÈNE normal donde todos vuelven a sus funciones regulares y los demás comienzan a aburrirse." Cuando Isabelle Adjani dejó la película unos días más tarde, el equipo abandonó y el rodaje comenzó de nuevo con otros una nueva actriz y con la Arriflex. -Alain Bergala

JLG: Todos se tornaron irascibles durante los primeros tres días del rodaje de PRENOM: CARMEN. Hubo un punto en que las cosas se volvieron muy interesantes desde este punto de vista. A pesar de recibir un sueldo del Ministerio de Cultura para filmar lo que fuera que sucediera en la toma, no logré filmarla. Y a nadie se le ocurrió hacerlo. Llegó un día en que Menoud -quien pertenecía a mi Ministerio Administrativo- sintió que la película estaba cambiando y dijo, "Bueno, mira vos, de repente me encuentro en una producción enorme." Ese mismo día Raoul me pidió que contratara a un asistente más. Era uno que necesitaba levantar su moral tras padecer un accidente.

Su historia es muy buena, la contaré. Estaba rodando en Berlín. Un noche se va a casa, se lava la cara y cae al suelo. Se arrastra a la cama y se apaga como una vela en una especie de coma. Un amigo lo llama por el teléfono y dice, "¿Nos juntamos a cenar esta noche? No tengo qué hacer." El primero responde con un, "... aga, aga, aga..." y el segundo responde, "Está bien. Hasta el lunes." Su esposa o, mejor dicho, su novia, lo llama el domingo desde París. Ella dice, "¿Cómo están las cosas, Jeannot?" Pero el sigue magullando, "... aga, aga, aga..." Ella cuelga y toma un avión a Berlín y le lleva a un hospital. Gran historia. Cuando Raoul me lo contó le dije, "Está bien, lo contrataré." Pero no sabía cómo cargar una cámara. Ahí fue cuando todo cambió. No estaba en sincronía con nosotros. Debo decir que en este film Raoul fue diseñador de luz, nada fácil para un camarógrafo. En PASSION fue el único que estuvo de acuerdo con tener un diseñador de luz a pesar de que no hubieran *spots*. Raoul fue uno de los pocos a quien le compró la idea. El debería haber tenido algunos *spots*, pero estuvo de acuerdo con ser el diseñador de luz a pesar de todo. Para mí, ser un diseñador de luz significa revisar el tiempo a las 5:00, después a las 2:00, dado que puede influenciar mucho lo que estás haciendo, o decidir dónde vas a colocar el reflector, aunque no sea un proceso consciente. Raoul tiene un lado muy campesino. El comenzó fuera del sistema normal. Sólo ha alcanzado un buen trabajo conmigo; con otros su trabajo es una mierda, lo que es peor para él. Todavía, hay algo muy humano en su fotografía. Entonces me preguntó si podía contratar a un amigo que había trabajado en mis películas antes. Su nombre fue Jeannot. Tan pronto llegó Jeannot, todo se complicó, porque nuestra idea fue que Menoud sería el asistente, es decir, que enfocaría para mejor o peor. Pero todo cambió. Tan pronto apareció Jeannot, tan pronto había dos personas haciendo el trabajo de uno, todo cambió. Esto es lo que llamo el "momento fatal," en el cual comienza la rutina. Menoud, vos me dijiste esto vagamente. Pero yo te dije, "Estás exagerando." Contratas a un *grip* y cuando lo tienes lo que tienes no lleva sino un disfraz y la película toda cambia. Yo no formé parte de la rutina. Yo te había hablado de la cámara, Jeane-Pierre. Te dije, "No me importa que la cámara sea ruidosa; sincronizaremos el sonido a medida que avanzamos."

JPB: Y después, cuando abandonaste la hermosa idea de filmar sobre una música previamente arreglada de una partitura de una historia bien conocida...

JLG: Sí, desistí.

JPB: Lo resentí porque fue una gran idea. Pero tan pronto te distanciaste del proyecto inicial y comenzaste a grabar sonido sincronizado, elijiste la más silenciosa de las dos cámaras a pesar de que la calidad de imagen no fuera tan buena... A menudo pienso en INDIA SONG. Me gustaría ver un film donde el sonido de fondo y los gestos están sincronizados, pero donde el diálogo es secundario. ¿Por qué no realizaste este gran proyecto?

JLG: La cámara no contaba con la fuerza necesaria, y no yo fui lo suficientemente fuerte... nada hubiera resistido.

JPB: Lo que me encantó sobre el proyecto de CARMEN fue que preexistió al film y a la historia también, siendo una historia que ni siquiera necesita ser contada. Era como la Biblia. Todos conocen la historia de José y sus hermanos. Eso me gustó y por esto te dije que tendrías dos cámaras.

JLG: ¡Las conseguimos y no fue tan mal!

JPB: Pero en los términos del proyecto inicial, me reitero, se fue haciendo poco a poco más claro que lo que se pedía de la Aaton era que se comportara como una Panavision. Ahora que la película fue rodada me dices, "¡Tuvimos, en un punto, un problema con el foco!" Yo lo podría haber solucionado si hubieras gritado un tanto más fuerte -¡fue un problema insípido!

JLG: Sí, ¡aunque son los más difíciles! Nos dimos cuenta cuando la mise-en-scène hizo difícil enfocar, haciéndolo prácticamente imposible. Después descubrimos que había un problema técnico, grande o pequeño, en todo caso fundamental, que en términos técnicos se acrecentaba. Esto condujo al abandono de la cámara y a la adopción de estilo de toma y mise-en-scène distintos. Porque con CARMEN la MISE-EN-SCÈNE fue compuesta para el asistente de cámara. Construí la mise-en-scène para que el asistente enfocara manteniendo algunos de los temas

básicos que quería incluir: bajos niveles de luz y lentes gran angular. Si quiero hacer un primer plano a 50 metros el cámara me dice, "Jean-Luc, escucha, no puede mover su cabeza. Estoy enfocando sobre un pelo, si ella mueve su cabeza perderemos el foco. Será mejor que no se mueva." Dado que, de todos maneras, quiero que mueva la cabeza, rodamos en 35, ipero en 35 deja de ser la misma toma! Los operadores cámara, hoy en día, no saben enfocar. Las condiciones de enfoque han cambiado. Antes un cámara como Douarinou, rodando una película de Ophüls, sabía enfocar a su manera. Lo hacía con un material filmico particular, un estilo de luz particular, una óptica particular. Hoy en día no aprovechamos el material filmico más sensible como deberíamos. Siempre me han interesado, pero un tipo como Lubtchansky usa material filmico más sensible mientras dispara a f.4, lo que no es interesante. Preferiría usar un material más sensible y trabajar sobre sus partes más sensibles, cosa que los laboratorios no saben manejar.

JPB: ¿Usaste un film de 100 ASA?

JLG: La normal de 100 ASA (lo que, de hecho, equivale a 200 ASA). Nos dimos cuenta que nos hubiera gustado enfocar con el visor para trabajar la mise-en-scène, porque no es lo mismo que trabajarla con una cinta métrica. Por ejemplo, digamos que hacemos un toma de Nathalie Baya. Ella entra por ahí, saca un atado de cigarrillos, se siente ahí: 1.50 metros, 1.85 metros, 1.30 metros -esto está bien. Funciona, pero para mí, la película acontece en el medio. En este caso, el cámara no sabe cómo enfocar, y es más, el foco correcto puede cambiar porque hay improvisación. El resultado: recibo tomas estáticas en orden de enfocar bajo condiciones de luz particulares, que me interesan más, de a momentos, que otras cosas, pero los cámaras no saben más cómo hacer estas cosas. Saben enfocar de veinte a trece metros, pero no saben enfocar desde veinte a trece centímetros, porque no se enseñan a sí mismos a hacerlo, porque no se ruedan más películas así. Eso es todo.

JPB: Pero no lo habrías logrado con la 35BL tampoco. No se trata de la DISTANCIA del objeto sino el movimiento del mismo.

JLG: Con la 35BL trabajas con tres o cuatro personas y cuando tienes tanta gente entorno a la cámara, ruedas cierta clase de películas y no otras. Ahí es, justamente, donde paramos. Al no poder enfocar con el visor, fue muy difícil enfocar con la cinta métrica.

JPB: Con esta cámara (la 35BL) contábamos con alcanzar una relación estable entre el visor y el plano rodado. Lo que estás diciendo es que la imagen vista en el visor no se reprodujo sobre el film con suficiente nitidez. Lo que voy a hacer es agregar al Aaton 35 la especie de aparato que puedes encontrar en cámaras fijas en que la imagen, cuando desenfocada, se ve partida. Lo que te permitiría enfocar con el telémetro en vez del visor. Esta es mi conclusión.

TRADUCIDO AL ESPAÑOL DE LA VERSIÓN INGLÉS
DE LYNNE KIRBY, PATRICE ROLLET, FABRICE ZIOLKOWSKI Y HARRY MATHIAS
POR MANUEL MOUZO BASUALDO