

Sonidos con los ojos abiertos (o continúe describiendo para que yo vea mejor). Entrevista a Rita Azevedo Gomes.

Sounds with open eyes (or keep describing so that I can see better). Interview to Rita Azevedo Gomes.

Álvaro Arroba

RESUMEN

En esta conversación, Rita Azevedo Gomes –cineasta y programadora en la Cinemateca Portuguesa– analiza desde su propia práctica y su experiencia de espectadora la relación entre la voz en off y la imagen, siguiendo la idea de Manoel de Oliveira de que la palabra es imagen, y el sonido debe abrir los ojos o fomentar la visión, que ejemplifica en *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000). La cineasta se centra después en sus películas *A Vingança de uma Mulher* (2012) y *Frágil Como o Mundo* (2002) para comentar, a partir de diferentes ejemplos, el uso de la palabra poética o el proceso de creación sonora. Después, Rita Azevedo aborda el trabajo del sonidista, cineasta y colaborador suyo, Joaquim Pinto, y finalmente la relación entre Manoel de Oliveira y João Bénard da Costa a partir del documental que realizó sobre ellos, *A 15ª Pedra* (2007).

PALABRAS CLAVE

Voz en off, sonido directo, sonido / imagen, cine portugués, conversación filmada, Manoel de Oliveira, João Bénard da Costa, Joaquim Pinto, João César Monteiro.

ABSTRACT

In this conversation, Rita Azevedo Gomes –filmmaker and film programmer at Cinemateca Portuguesa– analyzes from her own practice and experience as a spectator the relationship between the voice-over and the image, following Manoel de Oliveira's idea that the word is an image, and that sound should open the eyes or encourage vision, which is exemplified in *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000). The filmmaker, then, focuses on her films *A Vingança de uma Mulher* (2012) and *Frágil Como o Mundo* (2002) to explain, with different examples, the use of the poetic word or the creation process of a soundtrack. Later, Rita Azevedo approaches the work of the sound technician, filmmaker and colleague Joaquim Pinto and, finally, the relationship between Manoel de Oliveira and João Bénard da Costa from the documentary that she directed about them, *A 15ª Pedra* (2007).

KEYWORDS

Voice-over, direct sound, sound / image, Portuguese cinema, filmed conversation, Manoel de Oliveira, Joao Bénard da Costa, Joaquim Pinto, João César Monteiras.

El uso de la voz en off es una tendencia del cine portugués mucho más pronunciada quizás que en cualquier otra cinematografía. En ese sentido, podríamos empezar hablando de *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000), que probablemente sea la apoteosis de esa tradición.

En *Branca de Neve* ya no solo es voz en off: la voz es la película. La fui a ver a una sala de cine y lo hice con los ojos abiertos. Mirando la pantalla me acordaba de João César explicando que había tenido un problema al hacer el etalonaje de los negros. Y, de repente, hay una escena en que Blancanieves está hablando con el Príncipe y ve a la madrastra a lo lejos besando al cazador debajo de un árbol. El Príncipe le está describiendo la escena («vea a lo lejos, la otra está besando al cazador...») y le dice «Mira hacia allí», y ella responde «No, no quiero mirar, continúa describiendo para que yo vea mejor». Esta escena es, para mí, clave en *Branca de Neve*. Blancanieves diciendo «No, no quiero ver, continúa contándome, continúa diciéndome, para que yo pueda ver mejor». ¡Es un juego extraordinario! Cuando escuché aquello, de repente, vi realmente la brisa, el puente... hasta vi los colores: la madrastra de granate (no sé si realmente era granate), pero estaba viendo todos los colores. Y de repente ella dice, «No me hagas mirar hacia allí, no quiero abrir los ojos, continúa hablando, continúa hablando». La voz en off es un poco eso. Además, cuando de pequeños escuchamos historias, vemos todo lo que oímos. Cuando nos cuentan una historia, la vemos inmediatamente. Si en el film hay una voz en off, además de lo que las personas están viendo, la voz, la narración, adiciona otra imagen que viene de lo que se oye. Y, de algún modo, para la experiencia del espectador, parece estar creando una tercera cosa por encima del sonido, del diálogo e incluso de la propia película, casi como si fuera más allá del filme, creando por ejemplo un personaje ausente, alguien que no está allí, como si hubiera otra persona... La voz en off me puede llevar hacia una cosa más onírica. Como si el cine volviera a los principios del cine, como si fuera alguien que ya está comentando la película

o que está proponiendo otra visión de la película. Por eso me gusta tanto la voz de la narración, la voz que se pone por encima o por detrás de la película, o que sale de ella.

De este modo, la voz en off puede incluso crear un cierto tono de fantasía y nostalgia. Y la nostalgia es una cosa muy nuestra, de los portugueses, aunque yo la intente evitar cada vez más. Pero hay una especie de fijación, de sueño, no sé...

En cualquier caso, como dice Manoel de Oliveira, la palabra es una imagen en sí. Y tengo esta idea muy presente porque creo que lo que está en el texto, a veces, no es necesario mostrarlo en la imagen. Por ejemplo, en mi último film, *A Vingança de uma mulher* (2012), llegué a la idea que sería una redundancia poner a la portuguesa como una ausente, una loca o histriónica, ya que creo que el texto es tan convulsivo, tan visual, que ni era necesario que ella gesticulase. Por lo tanto, hay siempre una línea entre esa voz y lo que se está viendo, la cual, creo necesario no traspasar... No duplicar las cosas, ¿sabes? Y la voz en off, a veces, puede traer esas consecuencias.

En ocasiones, como en *Frágil Como o Mundo* (Rita Azevedo, 2002), empleas la voz y la cita literaria. ¿Cómo se te ocurrió poner los textos de Agustina Bessa Luis, Camões, Rilke o el de Ribeiro?

En *Frágil Como o Mundo* sucedió que, una vez rodado ya el film, estuve leyendo a Bernardim Ribeiro. Y, de repente, sentí una sintonía enorme entre *Menina e Moça*, que es el mejor poema de Bernardim, y *Frágil Como o Mundo*, que me remitió inmediatamente a la voz del narrador. Allí, la narración es como si fuese otra capa de la película; es la película contada de otra manera. Todo aquel poema que se va desarrollando a lo largo de la película es como si fuera un velo encima de todo aquello. Creo que la voz en off, en ese caso, funciona un poco como si fuera una música. Pero la música es una cosa abstracta y la voz en off, en cambio, hace que la imagen pase a ser subjetiva. Es decir, la cámara objetiva

la imagen, pone las cosas más próximas de una realidad o de una imagen de la realidad, mientras que la voz en off las hace subjetivas.

¿Has llegado a elegir algún actor o actriz por la voz que tiene o cómo pronuncia un idioma? No me refiero solamente para la voz en off, sino también por lo que aporta la voz a su cuerpo.

¡Claro! Siempre estoy buscando aquella voz. En el caso de *Frágil Como O Mundo*, Mário Barroso tiene una voz que yo creo que es perfecta. Tiene un portugués muy bonito. Exactamente en un film de Oliveira, el de Camilo Castelo Branco...

¿O *Dia do Desespero* (Manoel de Oliveira, 1992)?

Sí, la muerte de Camilo, exacto. Hay allí un plano, después de que muera Camilo, en que hay tres velitas en un cementerio y de repente la voz de Mário Barroso dice «qué frío, pero qué frío insoportable» y aquella voz es extraordinaria: está en el más allá del mundo. Realmente, creo que eso sucede porque es la voz de Mário Barroso: tiene un portugués increíble.

Y, después, claro, me encanta Luís Miguel Cintra, cuando lo oigo no consigo separar la voz de su cuerpo, de la persona, y eso incluso quizás dificultaría que hiciera una voz en off en una película mía, o al menos no podría ser una voz anónima. Es un actor muy valiente porque acepta hacer todas aquellas cosas que le pide Manoel de Oliveira y se entrega totalmente, entendiendo perfectamente lo que está pasando allí. Por ejemplo, en *Cristóvão Colombo – O Enigma* (Manoel de Oliveira, 2007) cuando, de repente, comienza a decir aquel poema... Debió de ser una cosa totalmente incómoda para el actor, pero él lo hace extraordinariamente. Sea como fuere, a lo largo del cine hay muchas voces que me hubiera gustado filmar, como la de Margaret Sullavan o la de James Mason, que para mí es la voz del cine, son su tono de sarcasmo, su inglés increíble... Hay voces que nos transportan inmediatamente.

Lo que me parece muy interesante, en ese sentido, es ir en busca de un personaje o una persona que solo exista por la voz, como sucedió con Mário Barroso en *Frágil Como o Mundo*. Él no entra en la película, solo habla. Y me parece un gran descubrimiento el de una voz que no está atada a la persona y que se queda en el aire y, de repente, abre el relato: es como si hubiesen dos películas, dos relieves o una cosa por encima de sí misma.

Alicia Mendoza ha observado que en tus películas la palabra que más usan los personajes, y también sueles decirla tú misma, es *espantoso*. Y ella me decía que en Portugal es una palabra infrecuente ahora, que se dicen otros sinónimos, como magnífico. En cierto modo, se podría definir tu cine a partir de esa palabra.

Espantoso es una cosa maravillosa y encantadora. *Espantoso* es que te quedas completamente boquiabierto de admiración. No es que sea anticuada, sino que nunca fue muy usada. João Bénard da Costa la decía muchas veces: cuando algo o una película le deslumbraba totalmente, era un *espanto*. Las personas tienen más tendencia a decir cosas como es una *maravilla* o es *fabuloso*... *Espantoso* es aquello que absorbe toda tu atención. Te quedas completamente *espantado*, no ves nada más. *Espantoso* es más que maravilloso. Pero es gracioso que ella se haya dado cuenta de eso. Nunca había reparado en ello...

Hablando del sonido, es imposible que no te pregunte por Joaquim Pinto que, en cierto modo, recorre todo el cine portugués –si seguimos el sonido de las películas... ¿Cómo trabaja él? ¿Cómo se enfrenta a la banda de sonido como relieve de la película?

Creo que Joaquim Pinto es el mejor sonidista que hemos tenido. Y con una cultura musical infinita y una creatividad *espantosa*. En relación a *A Vingança de uma Mulher*, muy honestamente, mi concepto de banda sonora en la película estaba muy lejos de aquello que acabó siendo.

Tenía, en mi cabeza, músicas completamente diferentes. Cuando mostré la película a Joaquim (creo que además de tener un gusto increíble, sabe mucho técnicamente) y a Nuno, ellos se volvieron hacia mí y me dijeron que era una película ultramoderna, no una película de época. Realmente quería que, aunque fuese una película de época, tocase nuestros días, de ahí el narrador y todas esas cosas. Pero entonces, ellos comenzaron a ver que eso no podía tener todo el romanticismo que yo había pensado. Y realmente tenían razón; no se podía poner en la banda sonora lo que ya está en la imagen. Por lo tanto, se partió hacia una propuesta totalmente inesperada, que era la segunda escuela de Viena. Pero claro, cuando aparecieron aquellos sonidos, yo me quedé un poco desubicada en la película. La coincidencia entre imagen y música era, por un lado, perfecta, pero me desconcertaba: estaba habituada a lo que tenía en la cabeza. Pasaron unos días hasta que conseguí entrar en aquel proyecto y, después, fue un delirio con cada cosa que aparecía. Si Joaquim y Nuno no hubiesen entrado, el film sería muy diferente. Y me gusta esa deconstrucción.

¿Por qué crees que eligió música dodecafónica para una historia tan romántica? Aunque también tenga una puesta en escena un poco distanciada, un poco brechtiana, un poco Schroeter.

Aquella historia que parece inverosímil en nuestros días, no lo es tanto. De repente, se convierte en una cosa compuesta, hay una composición para llegar hasta allí. Creo que el cine tiene mucho de esto: tiene que ver con la música, es necesario componer, poner unas cosas con las otras. Y, en este caso, la música, que no es una música de la época, es más reciente, le adiciona alguna cosa artificial a la película. Creo que lo enriquece porque si, realmente y como había previsto, hubiera puesto por ejemplo a Mozart en la escena del telar, sería otro filme. Por eso al principio sentí un desajuste y después entendí que no: que, con las músicas y sonidos de Pinto y Nuno, en vez de patinar encima de la imagen, el sonido abría la imagen.

Por lo demás, ¿cuál es la principal aportación de Pinto a la hora de registrar y concebir una banda de sonido?

Cuando está en un film propone muchas cosas, es muy imaginativo y tiene una capacidad extraordinaria de ver cosas en el sonido que nosotros no vemos. Por ejemplo, en la escena de *A Vingança de uma Mulher*, en el sarao musical, cuando esa chica se queda en el final y hay un plano de sus manos... de repente, Joaquim Pinto puso allí el sonido de un carruaje alejándose. Y a mí, que me pareció extraño, después me resultó *espantoso*. Son pequeños pormenores muy creativos, muy inventivos... Tiene ideas extraordinarias.

Por otra parte, me acuerdo que en *Fragil Como o Mundo*, tuve problemas en el rodaje y acabé sin sonido. Lo tenía todo muy previsto, pero el sonidista se fue y tuve que filmar muchas escenas con diálogos sin grabar el sonido, ni siquiera un sonido de referencia. Después, durante el montaje tuve que reconstruir todo, ni yo sé bien cómo lo hice, porque no tenía experiencia. En muchas partes de la película, por tanto, no hay ni un solo sonido del rodaje. Y después, hice doblajes y muchas más cosas y fue un trabajo de locos: había algunas cosas dichas por los actores, que eran muy jóvenes, que después en el doblaje resultaba muy difícil entender o adivinar. En vez de decir «Voy a merendar», decían «Voy a comer»... y después teníamos que inventar las palabras. Por eso, desde mi experiencia, el sonido directo es maravilloso, pero el sonido artificial también. Tengo la idea de que, igual que en la filmación de una imagen, en el registro de sonido cualquier método puede valer. El hecho es que en aquel rodaje también fui a grabar los sonidos de los pájaros, de los bosques... muchos de los ambientes están hechos por mí e iba llamando a Joaquim para que me dijera como se hacía eso. Y él me iba diciendo cosas por el teléfono y yo, de repente, entendía el sonido.

Es interesante esta cuestión del sonido directo o doblado, porque pienso que el cine portugués es muy *straubiano*.

Lo es a partir de un determinado momento, cuando algunos cineastas muy buenos comienzan a fascinarse por él, pero no siempre fue así. Me acuerdo de ver los primeros Straub en Lisboa, porque había un director del Instituto Alemán que programaba cosas extraordinarias e hizo algunos ciclos de Straub. Así que íbamos todos al Instituto Alemán para ver un cine que ninguno había visto antes. Y también estuvo Straub aquí, fue una cosa muy importante para nosotros, con aquellos debates finales... En fin, era una cosa nunca vista y era muy fuerte. Creo que fue decisivo para algunas personas del cine portugués. Por mi parte, y justamente porque me gusta muchísimo Straub, me va a costar decir lo que voy a decir, pero creo que si el mundo fuese como lo ve Straub, yo no sería feliz. Pero Straub es granítico, es diamante. Una vez salí conmovidísima de *Sicilia!* (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1999) pensando que jamás antes se me había caído una lágrima en una película suya. Allí, realmente, parece que el diamante vertió una lágrima. Es un film muy conmovedor, igual que estos últimos que ha hecho. Creo que, de repente, hay allí otra cosa, de una soledad enorme, ahora sin Danièle. Son preciosos.

¿Tú crees que alguna vez ha habido contagio entre Oliveira y Straub? Sobre todo en la manera de ambos de dirigir a los actores, pues parece que haya una especie de comunicación entre *O Acto de Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962) y *Crónica de Anna Magdalena* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1968). Precisamente por lo que dices, por lo graníticos y diamantinos que son.

No sé si ha llegado a existir ese contagio. Manoel tiene una cosa muy suya, que le viene de dentro. No es por casualidad que filmó así la primavera, con la ceremonia, el ritual, el teatro... Él dice muchas veces que el cine es el teatro filmado. Yo no sé si lo es. Yo creo que el cine es el cine. Pero él parte mucho de esa representación. Una vez, tuve una conversación con él para una película que hice y me dijo que

la representación de la vida, cosa que también dice en *A 15ª Pedra* (Rita Azevedo, 2007), es aquello que nos distingue: tenemos la necesidad de representar nuestra vida, no hay otro bicho que se quiera representar. Tenemos esta necesidad de contar, que viene de los Griegos, de la oratoria y la escritura... La necesidad de narrar hechos heroicos o de los dioses, la necesidad de transmitir la vida es una cosa extraordinaria y de allí viene todo. Manoel viene de esa línea directa: de la representación, primero la oratoria, de contar la historia. Después, de representar la historia con actores representando papeles, en vez de ser sólo un orador. Después viene el teatro y después el cine. Creo que para él es una cosa después de la otra. Y, por lo tanto, su relación es ante todo con ese origen.

Me gustaría que nos hablaras de *A 15ª Pedra* y, en concreto, de la diferencia que hay en la pronunciación del portugués entre João Bénard da Costa y Manoel de Oliveira. Se diría que Manoel tiene una especie de dicción mucho más académica, mientras que João tiene una pronunciación muy cerrada. ¿Qué te aportaba João en ese sentido? Su voz, su cuerpo y, sobre todo, la diferencia de dicción con Oliveira.

La voz de João Bénard da Costa es una de aquellas voces que son *saudades*. La voz y la manera de hablar. Sentía un placer en hablar que deslumbraba. Tengo la impresión de que el gran talento de João era hablar.

¿Más que escribir?

No sé... Por lo menos, sí en relación a lo que comunicaba para fuera. João tenía dos fases: una muy cerrada, en una esquina, con el bolígrafo (siempre con un rotulador), haciendo una letra que nadie conseguía leer, era una especie de cosa secreta. Pero, después, la alegría con la que hablaba con las personas... No conozco otra persona así. Venía a presentar una película y, de repente, era una explosión de intimidad con las personas: nos situaba tan próximos que casi me sentía en su regazo cuando hablaba con

nosotros. Y, después, tenía una particularidad (que está un poco presente en la película): era muy familiar, como si estuviera hablando con sus nietos al lado de la chimenea o sentados a la mesa. Decía cosas muy importantes, pero con el mismo aire de quien habla sobre lo que se va a comer o del paseo que va a hacer... Y tenía esa alegría de poner todas las cosas en un mismo nivel, lo cruzaba todo. Manoel, por su parte, es una persona del Norte. Y aquí hay, también, que diferenciar entre el portugués del norte y el del sur. Manoel tiene una manera de hablar muy religiosa, muy de jesuita. A veces con dificultad en la búsqueda de las palabras, pero muy acertado y también con mucha ironía. Y ellos se entendían de una manera extraordinaria. Por eso me gustó tanto hacer esa película: porque asistí a sus varios encuentros, y los veía aparecerse el uno al otro con la misma estima y admiración (que no es una cosa fácil de mantener). No eran personas que se querían o relacionaban en el sentido de irse juntos de vacaciones. Eran personas que se admiraban con una estima profundísima, pero siempre cada uno en su sitio. Por lo tanto, nunca hubo aquella intimidad entre iguales. Manoel era veinte años mayor, es un señor, João era un niño. Así pues, había una ceremonia en su relación que se mantuvo intacta y siempre en aquel tono, a lo largo de los veinte años en que los vi juntos. Y yo quería captar la relación entre los dos, cómo mantienen ese gustarse el uno al otro, esa estima que es inquebrantable hasta el fin. Y esa era la idea de la película. Y, por otro lado, soy veinte años más joven que João. Por lo tanto, había tres escalones... Y, de repente, les miraba a los dos, con aquella alegría de haberse encontrado. Ahora que pienso en ello, me doy cuenta de que era como si ellos quisiesen, por encima de todo, dar valor a su amistad. Tenían que conservarla intacta, y así lo hicieron.

Me parece que Oliveira representa una especie de gótico puro cuando habla y, en cambio, João Bénard es como muy barroco,

¿no? Con todas sus inflexiones, lo que hace con la voz, también la tonalidad... Manoel es mucho más de formas puras. Es muy gracioso cómo se van combinando.

También hay un aspecto importante y es que João nunca contradice a Manoel, nunca se permite poner en cuestión lo que él dice, por respeto. Cuando hice la película no quería hacer preguntas ni entrar en la escena, como es obvio. Pero la dificultad en ese rodaje era que la conversación no tratara única y exclusivamente sobre la obra de Manoel. Esta tendencia podría haber sido muy natural: la gran entrevista a Manoel de Oliveira, el director. Pero no era esa mi idea. Quería captar la relación entre ambos y, para ello, tuve, de alguna manera, que ir sugiriendo los temas con los que conducir la conversación. O sea, que hablasen de pintura, de Japón... para que no se quedaran sólo hablando de las películas de Manoel. Es algo que se consiguió más o menos en la película: cuentan historias, anécdotas, hablan del cine, hablan de la vida, en fin... João tiene ese aire muy coloquial de hablar, es como si estuviera comiendo sentado a la mesa y hablando contigo, ¿sabes? En cambio, Manoel no. Manoel está siempre con más atención a lo que dice, siempre con humor, también. Además, creo que Manoel, cuando escucha a João, ya está pensando en lo que va a decir a continuación. Es muy perspicaz porque, a veces, si te das cuenta, lo que dice a continuación no complementa. Él piensa en lo que es importante decir a continuación y así lleva la conversación por donde quiere. Pero es toda esta cosa que yo dejé desarrollar, que no se calcula. Y después, también hay una cosa de la que no nos podemos olvidar y es que ellos están hartos de hablar durante toda la vida de las mismas cosas. Sin embargo, de repente, lo que es interesante en el film, es que acaban por decir cosas que ni siquiera habían previsto, sea la cuestión de la *15ª Pedra*, o la de los signos de Dreyer y el tiempo. Y el otro dice «Ah, es verdad, nunca había caído en eso!». •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA COSTA, João Bénard (1986). “50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois”, en *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

ÁLVARO ARROBA

Licenciado en Filología Inglesa. Fundador de la revista *Letras de cine* junto con Daniel V. Villamediana. Colaborador del suplemento *Culturals* de *La Vanguardia*, *So Film*, *Diario de Sevilla*, *Archivos de la Filmoteca*, *Panic*, *Rouge*, *Sight & Sound*, *Cinema Scope* o *Lumière*. Editor del libro *Claire Denis, fusión fría* (2005) para el Festival Internacional de Cine de Gijón. Programador de los ciclos «Abierto por reforma.

Ficciones tras la muerte del cine» (ZINEBI, 2011) y «Gonzalo García Pelayo» (Viennale, 2013). Ha contribuido en varios libros, entre los que destacan *El batallón de las sombras*, *La mirada del vampiro*, *Movie Mutations* (edición española), y en varios congresos, entre otros el MICEC (Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo), o en la mesa redonda «Cero en conducta» en el CGAI.