

Entrevista con Pierre Léon. Una retórica de la voz en off y consideraciones sobre la voz del actor como materia fílmica

Interview with Pierre Léon. A Rhetorical Discussion of the Voice-over and Considerations Regarding the Actor's Voice as Filmic Material

Fernando Ganzo

RESUMEN

La presente conversación intenta acercarse a la cuestión de la voz en off mediante varios viajes de ida y vuelta. En primer lugar, se trata de considerar en qué sentido este recurso podría considerarse algo esencialmente novelesco, algo que comenzó como un fenómeno muy natural en el cine clásico y que ha terminado convirtiéndose hoy en una búsqueda intencionada y consciente. Posteriormente, se trata de contemplar qué cineastas han presentado cambios fundamentales en la narración cinematográfica mediante el uso de la voz. El trabajo de Pierre Léon como cineasta, actor e incluso sonidista en algunas películas, permite también efectuar una aproximación técnica al trabajo de grabación de la voz del actor en tanto que materia fílmica.

PALABRAS CLAVE

Sonido, Orson Welles, Sacha Guitry, Boris Barnet, Éric Rohmer, Robert Bresson, Grabación, Voz en off, actor.

ABSTRACT

This conversation attempts to address the question of the voice-over through various circular journeys. It begins with a consideration of the sense in which this resource could be deemed something essentially novelesque, something that began as a natural phenomenon in classic cinema and that today has ended up turning into a deliberate and conscious search. It then moves onto a reflection on the filmmakers who have made fundamental changes to cinematic narration using the voice-over. The work of Pierre Léon as a filmmaker, actor and even a sound engineer on some films also allows a technical approach to the work of recording the actor's voice as filmic material.

KEYWORDS

Sound, Orson Welles, Sacha Guitry, Boris Barnet, Éric Rohmer, Robert Bresson, Recording, Voice-over, actor.

Siempre me ha llamado la atención en el cine cómo todo tiene lugar en presente, cómo, siguiendo la expresión de Pier Paolo Pasolini, percibimos el cine, al igual que la realidad, como un «plano secuencia infinito»¹. De hecho, lo que llamamos «flash-back», las elipsis, y el resto de saltos temporales, sólo son perfectamente comprensibles si hay algo que implique texto: un rótulo indicando en qué momento nos encontramos, un periódico, un calendario, una información en el aspecto de los actores... De no ser así, para nosotros un plano siempre sigue al anterior. Sobre todo, el elemento privilegiado para comprender esa narración es, habitualmente, la voz en off. ¿Crees que la voz en off ha sido sobre todo un medio para aproximar el cine a la escritura? De un modo, estaría tentado de decir, muy natural e instintivo...

Me gustaría empezar matizando tu introducción. Para indicar las rupturas temporales, que es lo que son por definición los flash-backs, las elipsis (y, yo añadiría, los sueños), los procedimientos no son necesariamente textuales, sino visuales: fundidos, fundidos encadenados, distorsiones, cambios de materia, de luz, estilización de la interpretación de los actores y, sobre todo, variaciones sonoras. Puede que haya algo "textual" en ello, y puede que no permitan comprender con tanta precisión como el texto escrito o pronunciado la exactitud de esa ruptura temporal, pero cumplen esa función. Y esto vale tanto para el cine llamado clásico (cristalización de un pasado traumático: *Marnie la ladrona* [*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964]) como para

el cine llamado moderno (fragmentación de una época por una memoria desfalleciente: *Muriel* [*Muriel ou le temps d'un retour*, Alain Resnais, 1963]).

La voz en off siempre me ha parecido un proceso peligroso, porque es un ejercicio que exige rigor, severidad: hablar detrás, al lado, o encima de la pantalla no es cualquier cosa. La voz en off es una carga, un peso que hace creer en la existencia del fuera de campo, cuando en realidad sólo es una pista de sonido, como cualquier otra. Se superpone: es el equivalente de la sobreimpresión. También es el lugar (y ahí está el peligro) que permite todo tipo de abuso formal, conduciendo a lo más detestable, para mí: la demagogia dramática. Pienso por ejemplo en la voz en off del muerto (William Holden) en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), o en la suavidad tiránica del hombre de *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1949). No quiero que parezca que lo reduzco sólo a eso, pero es la tendencia que domina hoy en día. Cuando uno no sabe cómo resolver un problema en el relato, planta una voz en off y cree que ha resuelto la jugada. Habría que prohibir la voz en off a los realizadores de menos de 40 años. Precisamente por venir directamente de la literatura, creo que sólo se puede jugar con la voz en off teniendo en cuenta ese origen. Rohmer se ha servido de ella de ese modo, lo cual le permite hacerse el inocente e, incluso cuando no la utiliza, tenemos siempre la sensación de escucharla tras la inquietante parloteo de sus personajes. Sucede lo mismo con Sacha Guitry: la voz da en el pleno, ralentiza o suspende

1. PASOLINI, Pier Paolo: «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad». Publicado originalmente en: *Nuovi Argomenti*, Roma, septiembre de 1970. «Yo pienso que aún el cine -no desde un punto de vista estético y estilístico, sino desde un punto de vista puramente semiológico- es un plano-secuencia infinito. En este sentido, tiene las mismas características de la realidad. Porque, nuestra vida, ¿qué es? Una realidad -proceso de acciones, palabras, movimientos, etc.- que es idealmente tomada por una cámara, una realidad que no puede captarse sino a través

de un plano-secuencia infinito [...] La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos».

la acción pura para, finalmente, ocupar su lugar. Más que de literatura, se trata de algo novelesco. La voz en off es una prueba de lo novelesco (y ese es el truco con el que consigue introducirse en el relato, como el caballo en una Troya asediada pero impenetrable). Sin embargo, es una figura que se ha banalizado totalmente, y a nadie le llama ya la atención, en el cine hollywoodiense, al menos. Tal vez sea algo que haya envejecido tan mal como el glamour.

No veo que nadie salvo Orson Welles y, en Francia, Sacha Guitry hayan transformado un proceso narrativo mínimamente convincente en materia puramente fílmica. La voz de Welles, evidentemente, tomando ipso facto el lugar de su cuerpo, de quien es al mismo tiempo emanación y proyección casi carnal. Guitry también, y puede que incluso más: sin su voz, el actor Guitry no existe, ni sus diálogos. Welles tenía a Shakespeare para soplarle ese silabeo, ese ritmo inolvidable. Guitry sólo podía contar con Guitry, es decir, con un escritor brillante, pero poco variado y demasiado marcado por la historia, por el juego social, por la obligación de excelencia. Así que es en el timbre de su voz donde Guitry basó su fuerza cinematográfica: no en el grano teatral, sino en su traducción óptica. Y Guitry era tan consciente de esa fuerza que abusó de ella hasta concentrar toda la historia de *Le Roman d'un tricheur* (Sacha Guitry, 1936) fuera del encuadre, donde su voz juega tanto desde dentro como desde fuera, ubicando con una habilidad desconcertante las desincronizaciones y las coincidencias: esa voz se desdobra de la imagen en permanencia y, en ocasiones, la dobla, sin preocuparse por la edad ni del sexo de aquellos a los que dobla. Sólo la canción de Fréhel tiene el derecho de sonar en perfecta sincronía. Marguerite Duras, finalmente, retoma las cosas allí donde Guitry las dejó, y practica el distanciamiento llevándolo hasta la más demencial de las tragedias (*India Song*, [Marguerite Duras, 1975] y *Son nom de Venise dans Calcutta désert* [Marguerite Duras, 1976]).

Hoy, el uso de la voz en off me parece sobre todo vinculada al manierismo (como en *Tabú* [Tabu, Miguel Gomes, 2012]) o al halago (como en el cine de Malick, donde la voz, desajustada, hila muy fino en lo que se refiere a su relación con el espectador: es lo que yo llamo «la voz del astuto»²).

Es cierto que la imagen y la voz pueden trabajar en el mismo sentido. Y si, como dices, la imagen puede «permitir leer» los saltos temporales, el sonido tampoco se diferencia de la imagen en casos como los de Duras, en el sentido de que «permite ver».

Yo estoy convencido de que el sonido forma parte de la imagen. Es otra imagen, diferente de la imagen plástica, des-dimensionada por el juego de los objetivos y las luces, pero es una imagen, vertical, si se quiere, que permite percibir un relieve.

Todo lo que algunos grandes cineastas (Hawks, Renoir, Barnet, Sternberg) inventaron entre, digamos, 1930 y 1935, sorprendente periodo del «cine en muda», un cine que ya no era mudo pero todavía no era sonoro del todo, es resultado de esa toma de consciencia. Una toma de consciencia que no es en absoluto teórica. A menudo, las invenciones son puro fruto del azar. Estoy pensando en *Suburbios* (*Okraina*, Boris Barnet, 1933), y en particular el famoso plano en el que vemos a un caballo suspirar dos veces: «Ay, señor, señor...». El sonidista de la película era Leonid Obolenski. Era un autodidacta, sabía hacer de todo. Había estudiado con Kulechov, como Barnet. Muy buen actor, y cineasta interesante, participó en todas las grandes experiencias del momento. Durante la Segunda Guerra Mundial fue apresado por los alemanes, lo cual le costó unos cuantos años de gulag, hasta dar con sus huesos en los estudios de Sverdlovsk, donde trabajó como primer asistente y director de películas de divulgación científica. También interpretó algunos grandes papeles, como el

2. En francés, «malin», fonéticamente cercano a «Malick».

del príncipe Soloski en la preciosa adaptación de *El adolescente* (Fiodor Dostoievski) filmada por Eugueni Tachkov (*Podrostok*, 1983). Pero volvamos a *Okraina*. Al llegar el cine sonoro, el gobierno soviético mandó a Obolenski a Berlín, donde permaneció varios años para aprender fundamentos técnicos. Se cuenta que incluso estuvo de prácticas en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930): el sonido de esta película, archiconocida y, por lo tanto, ignorada, es, dicho sea de paso, absolutamente vertiginoso. De vuelta en la URSS, participó en todas las primeras experiencias del cine sonoro (con Kulechov, por supuesto, pero no sólo con él). Pero fue en *Okraina* donde mejor demostró sus habilidades. Por eso es totalmente imprescindible ver la versión original, y no la «versión restaurada» de los años 60, en la que todo el sonido está completamente re-fabricado. El sonido es quizás más limpio, pero no tiene ningún interés. Vuelvo a la historia del caballo... Nikolai Ozoronov, el asistente y alumno de Obolenski, contaba lo siguiente en una conversación a Bernard Eisenschitz: «Rodábamos en Tver. Había una secuencia... Barnet exigía como un loco que yo grabase todo el sonido directo, incluso el del carro, con el inválido, el soldado con las muletas que zurraba al caballo... Galopaba como un loco. En un giro, el carro se vuelca, y el chaval se cae en la cuneta. Y dice: “Ay, Señor, Señor, qué pasa...” Lo rodamos con sonido directo. Todo va bien, todo es normal. Luego... Todo sucedió como sigue: dábamos el material al laboratorio, y el día siguiente podíamos ver lo que había filmado. Y resulta que me llaman. Es la sala de montaje: “Venga urgentemente, le necesitamos. Hay algo que no funciona”. Llego y pregunto: “a ver, chicas, qué pasa”. “Mire usted mismo, en la mesa de montaje”. Ya existían las mesas de montaje de sonido. El positivo estaba allí. Pero... todo estaba desincronizado. Por qué y cómo, no tenía ni idea. Pero el hecho está ahí: está desincronizado. Tal vez la cámara había hecho una de las suyas, no sé... En fin, más de la mitad de las palabras habían terminado plantadas sobre el plano del caballo sacudiendo la cabeza. Yo me partía de risa. Me dicen: “¿Se ha vuelto usted loco? Ya

verá cuando lo vea Barnet, le va a matar”. “Qué va, les digo, voy a llamarle”. Y ellas: “¡Ni se le ocurra! Ya sabe que no quiere ni oír hablar de doblaje”. Le llamo: “¿Sabes qué ha pasado?” Él: “¿Qué?” Le cuento. Y él: “¡Ja, ja, ja, ja, ja! Puede que Dios exista después de todo. Pero di a las chicas que lo sincronicen lo mejor posible, que pegue realmente bien con el caballo”. Y ahí fui: “Eh, chicas...”»

Eso es la técnica, y nada más que eso: una pista para despegar. Con ese caballo que habla, Barnet da a su historia, más bien trágica, una tonalidad de cuento pagano que arrastra la película hacia una ronda desenfrenada donde, precisamente, todo se desajusta poco a poco. El sonido directo, demasiado libre, tan incontrolable como la calle, desaparecerá del cine soviético (como la calle, por otra parte), en beneficio del doblaje (y del estudio, a resguardo de la realidad). Esta obsesión por el control, finalmente aceptada por todos, drenó tanto en la costumbre que el cine ruso contemporáneo es aún incapaz de resolver convenientemente esa cuestión. Por ejemplo, en la Moscow School of New Cinema, la escuela de cine donde he dado clases en Moscú, no tenían ningún material para grabar sonido, pero habían construido un auditorio.

Ese desajuste del que hablas es, en efecto, una prueba del lado material del sonido, más allá de la voz en off: a menudo, la voz de un actor es tan plástica y permite ver tanto como la imagen. Por ejemplo Jeanne Balibar en tu película, *L'Idiot* (Pierre Léon, 2008). Balibar que, en su dicción, tiene algo de «Guitryesco», a mi modo de ver...

Sí, es lo que decía sobre la capacidad puramente visual del sonido. Por otra parte, estoy convencido de que las variaciones, melódicas y rítmicas, obligan al cuerpo entero a realizar una composición física particular. Tal vez habría que preguntar a un sordo si esto que digo tiene sentido. Ver qué siente ante, por ejemplo *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Eric Rohmer, 1969). ¿La conversación pascaliana entre Trintignant

y Vitez se transforma en algo visible gracias a la entonación, y a la expresión, las miradas y los gestos que implica? Me gusta creer que sí.

Sé que no crees demasiado en lo que se suele llamar «dirección de actores», pero, ¿crees que existe algo que se le parezca en lo que a la voz de los actores se refiere? ¿Una dirección de voces, casi en los mismos términos que un director de orquesta?

Seamos precisos: no creo en ningún método de dirección de actores en el cine. Para empezar, por su heterogeneidad intrínseca. Para seguir porque, simplemente, la técnica discontinua de un rodaje no permite ninguna construcción lógica del personaje. Cuando empiezo a pensar con seriedad en la película que voy a hacer, oigo para empezar las voces de los actores, e intento imaginar lo que dará esa mezcla de timbres. Es cierto que tengo la ventaja de escribir directamente para los actores que ya he escogido e, incluso si el reparto, al empezar a rodar, no es exactamente el mismo que había previsto, siempre queda una idea global, un sonido particular, propio a la película, que se forma pese a los cambios de casting. El papel del general Epanchin estaba destinado a Pascal Gregory, y tuve que reemplazarlo yo mismo un poco a lo improvisado, pero eso no cambió a un nivel fundamental la relación entre las voces. Mi voz es menos interesante que la suya, más pobre, más estrecha, pero le pedí a Rosalie Revoyre, la sonidista de la película, que me ayudase a mantenerla en un registro bajo. Y creo que, más o menos, lo conseguimos. Cuando ruedo, suelo tener más bien la idea de reunir a tipos de actores muy diversos. El dramaturgo ruso Vsevolod Meyerhold dijo en algún lugar que un reparto heterogéneo es la garantía de una catástrofe inevitable. Tiene razón, para el teatro. En el cine, lo que pone en compromiso el éxito es la homogeneidad. Retomando tu analogía musical, para mí el cine se encuentra más cerca de Stravinski (donde todo tiene que desconectarse sin dejar de sonar junto), que de Bruckner (donde todo debe fundirse en un sonido único y poderoso).

Volvamos a la voz en off. Con demasiada frecuencia se codificó en exceso, convirtiéndola en algo genérico, algo que formaba parte de esa retórica, ese lenguaje propio de una época, del cine clásico. Un espectador casual no puede ver más allá de ese fenómeno, a menudo, y por eso esa voz en off siempre resulta demasiado ingenua a los espectadores superficiales de hoy en día. ¿Podrías pensar en ejemplos que se alejasen de ese uso, como el caso ya evocado de Orson Welles, para quien la voz en off fue muy pronto un medio para hablar en primera persona en sus películas?

Sí, Welles, desde luego, y tal vez por eso sienta hacia él una inmensa ternura, incluso si sus películas no me gustan particularmente. Es para mí el verbo hecho carne, como también, en cierta medida, Lionel Barrymore, Barbara Stanwyck, Delphine Seyrig, Faina Ranevskaja... Son actores a los que vemos si cerramos los ojos, y a los que oímos si nos tapamos los oídos. Son voces que caminan. Voces en off visibles.

Particularmente, me gusta mucho el uso retórico de la voz en off en el cine hollywoodiense, precisamente porque tiene que ver con la retórica. La retórica no soporta la mentira, ni la burla. Hay en ella una gran honestidad y, por consiguiente, claridad en la elocución: la voz en off nos cuenta la intriga, ese es su objetivo y su utilidad. En ocasiones, desplazando ligeramente el cuadro retórico, puede dar lugar a cosas muy hermosas, gracias a un efecto de extrañeza y de espesor narrativo. Por ejemplo al inicio de *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1947), en la escena de la iglesia.

Welles fue también casi un pionero en culminar lo que se suele denominar película-ensayo con *Fraude* (*F. for Fake*, Orson Welles, 1973). ¿Crees que fue el primero en utilizar la voz en off como herramienta de pensamiento dentro de la película, en un modo cercano al de una parte de la obra de Chris Marker o Jean-Luc Godard?

No lo sé. No tengo ninguna relación con las películas de Marker, y la que tengo con Godard es demasiado episódica, aunque intensa. Pero creo que, para él, la cuestión ni tan siquiera se plantea. Las voces, los ruidos, las músicas, los collages de citas, son como los carteles del cine mudo. Tiene su origen más en el agit-prop y en Vertov que en Madame de La Fayette.

Muchas de tus películas son adaptaciones de la literatura rusa, traducidas por ti mismo al francés. ¿Intentas preservar la textura de la lengua rusa? Dicho sea de paso, creo que un idioma que no comprendemos nos transmite su materia en el cine, y da lo mismo que lo entendamos o no, como en la ópera.

No intento preservar esa textura, no. Al contrario, creo que el tránsito de un idioma a otro no sólo es indispensable, sino provechoso: así pasamos de una sociedad a otra. Lo que me gusta cuando adapto a Dostoievski o a Chejov, es buscar qué pueden contar de ellos los actores que les interpretan en francés. Ofrece la posibilidad de crear una cierta distancia, lo cual me es indispensable. Se invita al espectador a identificar esa distancia como una diferencia, y es en la diferencia donde pueden apreciarse las semejanzas o correspondencias posibles. Si pones dos manzanas golden una al lado de otra, pues bueno, tienes dos manzanas golden. Pero si pones una reineta con una golden, tendrás dos manzanas, una amarilla, y otra amarilla con estrías rojas.

Existe otra razón: es imposible recrear el ritmo del ruso en francés. Siendo el ruso una lengua tónica, con acento móvil, y el francés mucho más fija, sería como pasar de una conversación ruidosa a una susurrada, con toda la violencia que supone la suavidad (recordemos lo que decía sobre ella Pascal, que hablaba de la dulzura como un instrumento de tiranía). De todos modos, no me

interesan los desbordamientos naturalistas que tanto éxito tienen en Francia: me da la sensación de que el sentido nos alcanza mejor cuando éste es articulado con calma. Esa es la verdadera amenaza, sin aspavientos. Mira cómo se te viene una tragedia encima en las películas de Hawks o de Tourneur: a media voz.

Los acentos extranjeros se han convertido también en esa avalancha naturalista en un modo de codificar a los personajes. Biette hablaba de una huella casi chauvinista en la lengua de Bresson³. Si pensásemos cómo sería *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) filmada hoy, seguro que el actor principal tendría acento extranjero. El sonido, mediante la voz, casi se ha convertido en una forma de estigmatizar al personaje...

Exacto. Y la dirigiría Abdellatif Kéchiche o Maïwenn. Y habría una steadycam siguiendo al ladrón por la estación del metro, y terminaría cantando «Oh Jeanne, pour aller jusqu'à toi/Quel drôle de chemin/Il m'a fallu prendre» con una música compuesta por Benjamin Biolay. Todo terminaría en un karaoke, pero sin embargo no se olvidaría abordar el doloroso problema de la sobrepoblación carcelaria. ¡Qué maravilla de proyecto! No sé si hay chauvinismo en la lengua de Bresson: hay una huella de clase, sí, pero también es la de la época en la que filmaba. Si sus modelos no se parecen evidentemente a los actores profesionales, tampoco hay tanta diferencia, desde el punto de vista léxico, entre los diálogos escritos por Bresson y los de (estoy haciendo una caricatura) Aurenche y Bost. En mi opinión, la verdadera ruptura llega después de 1968, cuando ciertas entonaciones, cierto vocabulario, que no tenían curso en el espacio público, llegan a través de las noticias, antes de penetrar en el cine.

Dicho esto, la idea del acento como estigma yo diría que es más bien cosa del pasado (los buenos negros, los malos judíos, los estúpidos

3. Ver el artículo de Fernando Ganzo sobre Biette, entre otros, en el primer número de *Cinema Comparat/ive*

Cinema sobre este ciclo.

alemanes, etc.), mientras que hoy el acento se ha convertido en el signo exterior de eso a lo que se ha dado el horrible nombre de «diversidad». En las cinematografías donde el doblaje era (y sigue siendo) casi una obligación, no se dudaba en reemplazar la voz de un actor si se consideraba que su acento dejaba entrever demasiado, si se me permite decirlo así. No sé cuándo Claudia Cardinale pudo reencontrar su preciosa voz ronca, siempre se la doblaba. Los Soviéticos tampoco se veían en situaciones embarazosas por exceso de delicadeza. Alexei Guerman no tenía ningún escrúpulo, y declaraba que los verdaderos cineastas no recurrían nunca al sonido directo. Lo cual obligaría a tirar a un buen número de gente a la basura... Aunque Pasolini odiaba el sonido directo, por cierto. Lo cual no le impedía componer con sumo cuidado la partitura lingüística de sus películas, donde se mezclan diferentes niveles de lenguaje, dialectos, etc. Es el acento pasoliniano. Con actores que hablaban fluidamente el pasolino: Ninetto, obviamente, Laura Betti...

El cuidado del sonido en tus películas está lejos de ser la regla general en las películas grabadas en vídeo digital. Antes comentabas el tratamiento de tu voz en *L'Idiot*. ¿Cómo trabajas con tus sonidistas?

¿Crees que hay una relación con el digital? Tal vez en el sentido en que, desde hace varios años, se ha empezado a tratar el sonido como un material en bruto, y no como una grabación. Pasa lo mismo con la música. El nombre que le dan a eso es «producir». Yo lo llamo destruir. Los técnicos, no siempre competentes, disecan toda la masa sonora, antes de guardar cada elemento en la pista reservada con ese fin, y después traficotean el conjunto hasta obtener el sonido que les conviene, o que conviene mejor dicho a la ley no escrita del consumo cultural. Por ejemplo, no puedes (es decir, no tienes derecho) rechazar el Dolby, y menos aún el estéreo. La grabación del sonido en un rodaje se realiza a menudo pensando inconscientemente en la postproducción. Muchos sonidistas (que realizan

también la mezcla de sonido de la película, grave error desde mi punto de vista) sencillamente no se preocupan por la articulación, lo cual sumerge un buen cuarto de los diálogos en la niebla, pero pueden pasarse un día entero mezclando sonidos que no pintan nada juntos. Es lo que se llama «sound design». Yo lo llamo el sonido desastre. Esta superchería (y lo mismo pasa con la imagen) me impide simplemente seguir ciertas películas como *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel, 2012), por ejemplo.

En el caso de mis películas, me costó una eternidad empezar a sentirme satisfecho. No éramos capaces de grabar correctamente el sonido. Hacíamos lo que podíamos, y lo hacíamos más bien mal. Me sacaba de quicio. ¡Sólo podía soñar con lo que habría podido escucharse! La imagen, por su parte, tiene siempre una factura que, incluso envejecida, da una idea de la realidad, más allá del mero envejecimiento técnico, que permite identificar una imagen con una época. Sin hablar del super 8, hay algo interesante y único en la imagen video 8, Hi8 y DV, algo que el HD no puede dar. El HD es pleno y plano, es una imagen cebada con su propia belleza inmaculada. Pero los colores son fríos, incluso los colores cálidos, sobre todo con la Canon que todo el mundo emplea sin orden ni concierto. Pero, aunque no se esté de acuerdo, aunque se carezca de gusto respecto a esto, la imagen conserva esa huella documental. El sonido, sin embargo, es más discreto: hay que tener un gran oído para distinguir un sonido analógico. Por el contrario, los defectos técnicos son algo que chocan muy rápidamente al oído. Tuve la suerte de contar con la ayuda de gente escrupulosa, como Serge Renko, en muchas de mis películas, o Christophe Atabekian y Anne Benhaïem. No eran técnicos de sonido, pero al menos podíamos intentar algo. Creo que, pese a todo, el sonido de *Oncle Vania* (Pierre Léon, 1997) es interesante (las escenas nocturnas son tal y como yo las oía), y también el de *Le Dieu Mozart II* (Pierre Léon, 1998). Pero no es hasta *L'Adolescent* (Pierre Léon, 2001) que el sonido empieza realmente a parecerse a algo. Tendría que esperar todavía siete años más, y a empezar a

trabajar con Rosalie Revoyre, para obtener al fin la calidad que buscaba.

También hay películas, como *Le Brahmane du Komintern* (Vladimir Léon, 2004), en las que tú mismo has sido sonidista. ¿Ese trabajo de captación de sonidos te ha permitido reflexionar sobre la cuestión de otro modo?

Es una historia curiosa. Vladimir, para su película, que seguía las huellas de M.N. Roy, un comunista indio muy pintoresco y viajero, tenía que rodar una parte en Moscú, y quería contar en el equipo técnico con alguien que fuera capaz de hablar ruso. Acepté con la condición de poder aprovechar el equipo para rodar mi propia película en los huecos del rodaje de mi hermano. Eso dio lugar a mi película *Octobre* (Pierre Léon, 2004), otra adaptación de Dostoievski. Bueno. La experiencia no fue muy fácil para mí. Tenía algunas nociones, más bien vagas, y tuve que apañármelas. El trabajo de técnico de sonido es muy difícil, porque necesitas estar siempre

listo y no quejarte nunca, porque el realizador tiene mejores cosas que hacer que preocuparse por sacarte de tu malestar. Así que me quejaba contra mí mismo, me enrollaba en los cables, montaba la consola al revés, me equivocaba de micrófono... Un montón de cosas muy divertidas. Terminé consiguiéndolo en todo caso, y sobre todo aprendí (un poco) a apuntar a la voz, y a no perderla. En Rusia a eso lo llaman «pescar con caña», y me parece muy apropiado: la voz es algo que se pesca, y es como un pez: ágil y soberana.

También he aprendido mucho interpretando en películas de otros. Cuando actúo en una película, paso la mayor parte del tiempo mirando lo que hacen los técnicos (en mis propias películas estoy demasiado ocupado para hacerlo), en la luz, en el sonido, la decoración, el maquillaje, etc. Y lo mismo sucede cuando doy clases: aprendo viendo cómo aprenden los estudiantes. A veces tengo la sensación de que aprendo yo más que ellos. Están siempre tan distraídos... •

FILMOGRAFÍA DE PIERRE LÉON

Deux dames sérieuses, 1988

Hôtel Washington, 1993

Li per li, 1994

Le Lustre de Pittsburgh, 1995

Le Dieu Mozart, 1996

Oncle Vania, 1997

Le Dieu Mozart II, 1998

Histoire-géographie, co-dirigida con Mathieu Riboulet, 1998

L'Adolescent, 2000

L'Étonnement, 2001

Nissim dit Max, co-dirigida con Vladimir Léon, 2002

Octobre, 2004

Guillaume et les Sortilèges, 2005

L'Idiot, 2007

Primeros episodios de *Galimafré, carnets de cinéma*, YouTube, 2008

Biette y Biette Intermezzo, 2008

Notre Brecht, « un film sans pellicule », presentada en el Centro Georges-Pompidou de París, en el cuadro de la programación *La Dernière Major !* (Serge Bozon, Pascale Bodet), 2010

Par exemple, Electre, co-dirigida con Jeanne Balibar, 2011

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIETTE, Jean-Claude (2001). *Cinmanuel*. París, Éditions P.O.L.

FERNANDO GANZO

Redactor jefe de *So Film España*, miembro del consejo de redacción de la revista *Lumière* y colaborador de *Trafic*. Doctorando en Ciencias Sociales y de la Información por la Universidad del País Vasco, donde ha impartido clases de cine dentro del departamento de Pintura de la facultad de Bellas Artes como parte de su programa de becas, y ha participado en grupos de investigación externos

a la facultad vasca, tales como Cine y Democracia, de la fundación Bakeaz. También obtuvo un Máster en Historia y Estética del Cine por la Universidad de Valladolid. Ha programado sesiones de cine de vanguardia en la Fílmoteca de Cantabria. Entre sus proyectos de investigación, Alain Resnais, Sam Peckinpah, o el aislamiento del personaje a través de la puesta en escena, entre otros.