

## **Título: De vuelta a la ficción sonora**

### **Isabel Arquero Blanco**

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, España.

iarquero@ucm.es

### **Resumen:**

La narrativa digital radiofónica vuelve a sus orígenes; al denominado *teatro invisible* incorporando texturas de sonido envolvente propias del cine. Aunque fueron los cineastas pioneros del sonoro quienes realizaron ya este camino para aprender de la radio y de los personajes del radioteatro, contruidos a partir de la voz, la música y los efectos sonoros. En este artículo se construye una ficción sonora a partir de la película *El hombre y el monstruo* (Rouben Mamoulian, 1932).

**Palabras clave:** Ficción sonora; narrativa radiofónica; cine; *El hombre y el monstruo*; Rouben Mamoulian

### **Introducción**

El programa Ficción Sonora, de RNE, pone en escena un género híbrido que se apoya en el lenguaje sonoro desarrollado por la radio, y potenciado después por las tecnologías digitales, para representar una obra dramática frente al público. Se trata de un espectáculo sonoro que se emite en directo, mientras se representa en un escenario —en teatros y centros culturales como *La Casa Encendida*—, y donde los espectadores ven a los actores interpretar personajes y situaciones frente a un micrófono. El control de sonido se encuentra en el mismo espacio escénico y es visible. El público asistente percibe la ambientación sonora y los efectos de la banda de sonido con la que se recrean espacios y paisajes sonoros con texturas de sonido envolvente multicanal, en simultáneo.

Un mismo actor puede interpretar diferentes personajes que el espectador va retratando a partir del registro de su voz, del contexto dramático-sonoro y de la iluminación, que también se aprovecha como referente expresivo.

Desde el punto de vista de la recepción, es muy interesante reflejar los códigos de referencia con los que el espectador va construyendo el soporte referencial de la obra dramática que ve, escucha, siente y piensa en ese instante. Los espectadores presencian la fusión transparente de distintos lenguajes: escénico, radiofónico, cinematográfico. En este sentido, podríamos hablar de una representación *multipantalla*, aunque este término suele asociarse a otros dispositivos.

Los personajes entran y salen de escena, cambian de ubicación para situarse ante otro micrófono, que valora la distancia para construir un plano sonoro distinto, o que potencia su presencia junto a otro grupo de intérpretes. Todo ello forma parte de la puesta en escena y nos remite, curiosamente, a la frontalidad y al punto de vista recreado por los pioneros del cinematógrafo.

Ficción Sonora tiene vocación divulgativa y de encuentro con el público. Adapta obras sobradamente conocidas como *La isla del tesoro*, *Ricardo III*, *Blade Runner*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *La vida de Brian*, *Extraños en un tren*, *Un mundo feliz*, *Drácula* y *Psicosis*, entre otras. Se diría que aprovecha un repertorio muy popular, muchas películas, para acercar las ficciones radiofónicas a una audiencia joven capaz de

movilizarse ante un espectáculo diferente. En la actualidad, se trabaja en una adaptación de *El Quijote*, que promueve en su reparto la inclusión de actores más conocidos por sus trabajos en el cine (Javier Cámara) la televisión y el teatro (José María Pou), junto con intérpretes de su cuadro de actores.

En definitiva, Ficción Sonora fusiona los lenguajes del teatro, la radio y del cine ofreciendo la adaptación de una obra dramática que deja ver los elementos propios de cada registro.

La narrativa transparente parte de la colaboración del público y de sus referentes culturales como lector, espectador de cine y de espectáculos teatrales.

Además, las tecnologías de la información, en particular, la digitalización, contribuyen a su difusión en la página web del programa (<http://www.rtve.es/radio/ficcion-sonora/>) tanto en formato audio como en vídeo. La difusión de los archivos de audio permite, además, la recreación sonora de los ensayos y los pregrabados para realizar un estudio detallado y pormenorizado de estas narraciones.

## 1. Escuchar la imagen y ver el sonido: *Dr. Yekyll y Mr. Hyde*

Nuestra historia es *El hombre y el monstruo*, primera versión sonora de la novela *El extraordinario caso del Doctor Yekyll y Mister Hyde*, del escocés Robert Louise Stevenson (1850-1894), llevada al cine en 1932 por Paramount Pictures, bajo la dirección Rouben Mamoulian. Dado que el estreno en Broadway de la pieza teatral se produjo en 1887, de la mano de Thomas Russell Sullivan, *El hombre y el monstruo* puede ser considerada como el referente sonoro fundador, o el *architexto*, en términos de Genette, de las sucesivas adaptaciones —más de cincuenta, sumadas las del cine y las series de televisión— que ha inspirado la obra de R. L. Stevenson.

Señala Gérard Genette que el objeto de la poética “no es el texto considerado en su singularidad (más bien asunto de la crítica) sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto [...] es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etcétera— del que depende cada texto singular” (Genette 1989: 9).

En 1932 también se hicieron adaptaciones sonoras. La radio británica conserva 52 episodios, de quince minutos de duración, de *Dr. Yekyll y Mr. Hyde (radio)*<sup>1</sup>, que narran las desventuras de *Yekyll* desde su infancia hasta su fatal desenlace. En resumen, la obra de teatro, la película sonora pionera de Mamoulian, la novela de Stevenson y los episodios radiofónicos conforman la poética de una obra de mayores dimensiones en la que se sustentan imágenes, imágenes sonoras recreadas con palabra, música, efectos sonoros y silencio. Se diría que todas estas poéticas se podrían recoger en un guión de ficción sonora.

“La mera suma de los idiomas de cada poeta, de cada poema, es lo que, para entendernos, llamamos *lenguaje poético*” (Lázaro Carreter 1990: 66). Siguiendo este argumento, cada guionista contribuirá a la construcción de la pieza sonora con su capacidad de escuchar las imágenes y ver los sonidos en función de criterios narrativos. Tomamos de la radio, de la ficción radiofónica, sus técnicas de realización, procedimientos y fórmulas para crear imágenes con todas las ideas asociadas a ellas. Lo que den de sí las imágenes dependerá en buena medida del interés y la poética del guionista.

<sup>1</sup> Los diez primeros episodios de *Dr. Yekyll y Mr. Hyde (radio)*, catalogados como *old radio*, pueden escucharse en [https://archive.org/details/DrJekyllAndMrHyde\\_133](https://archive.org/details/DrJekyllAndMrHyde_133)

El guionista radiofónico no es ajeno al ciclo fantástico-terrorífico producido por Universal Pictures en 1931, con *Drácula* (Tod Browning) y *El doctor Frankenstein* (James Whale), ni a tampoco a “los desmanes de los monstruos y la hecatombe final que suele coronar estas películas, que con el consabido castigo al sabio ambicioso y pecador, representan el reflejo de una postura hostil al progreso científico” (Gubern 1973: 302-303). Sin embargo, el guionista podrá decidir el rumbo de los personajes, o por el contrario, considerar un nivel de fidelidad a un modelo, si trabaja por encargo.

En este ejercicio observamos las diferencias de tiempo y ritmo entre el lenguaje cinematográfico y el sonoro; las similitudes y complementariedad en los puntos de vista narrativos, a partir de una película sonora fundacional. El filme *El hombre y el monstruo* (Rouben Mamoulian, 1931) nos servirá para reconstruir un guión sonoro y recrear las imágenes de las que hablamos —de una manera concreta—, cuando nos referimos a la ficción sonora. También para esclarecer las limitaciones de ambos lenguajes.

El historiador Roman Gubern ha estudiado que en 1924 —en la revista *La Propiedad Intelectual*— se definía el cine mudo como un teatro para sordos, y a la radio como un teatro para ciegos. En esta definición se sugería indirectamente la complementariedad de ambos medios, indica, si bien añade que el nacimiento del cine sonoro (1927) surgió, en parte, “por la competencia comercial de la radio, que arrebató espectadores a las salas, sobre todo en las noches frías y lluviosas, o coincidiendo con programas radiofónicos de gran atractivo, como las retransmisiones de finales deportivas” (Gubern 1994: 16). La radio era un pasatiempo doméstico y gratuito, y su sonoridad subrayó la carencia acústica del cine mudo haciendo que fuera percibida como un defecto.

La ficción radiofónica recrea el paisaje, el espacio donde se desarrolla la acción. Las escenas adquieren profundidad y los personajes se mueven por ellas. También existe un lugar para la confidencia, el sueño, el diálogo con quien nos escucha; un lugar para la intención. Todos los paisajes, tiempos e intenciones se construyen mediante los planos sonoros que “determinan y traducen la trama narrativa respecto del oyente, desde su propio estado de ánimo y entorno y en un emplazamiento estático. Hemos de hacerle entrar en nuestro tiempo, nuestra intención y nuestro movimiento” (Ortiz y Volpini 1998: 52-53).

A partir de la primera secuencia de la película *El hombre y el monstruo* elaboraremos el guión de una ficción sonora. Describiendo las acotaciones sonoras presentes en el filme podremos valorar si son pertinentes para recrearla como ficción sonora. Después, analizamos los elementos de realización teniendo en cuenta la narrativa radiofónica: los fundidos, los planos de presencia, los planos sonoros de profundidad y los planos subjetivos, los efectos sonoros y la música en el conjunto del filme.

### 1.1. Plano secuencia versus punto de escucha

Un movimiento de cámara vertical abre el filme mostrando un plano frontal de una partitura sobre un órgano. *Tocata y fuga en re menor BWV 565*<sup>2</sup>, de Sebastian Bach, ocupa el primer plano sonoro<sup>3</sup> desde los títulos de crédito. El desplazamiento, de arriba hacia abajo, va mostrando la sombra de un hombre interpretando una pieza musical, que

<sup>2</sup> Un referente musical convertido en estereotipo del género de terror.

<sup>3</sup> En aras de la brevedad, a partir de ahora lo escribimos PP.

vemos reflejada en el blanco del libreto. A continuación, observamos el movimiento de las manos, sus acciones, y el leve discurrir de la música hasta ocupar el fondo sonoro<sup>4</sup>.

La cámara va acompañando los movimientos de las manos para situar el plano subjetivo de lo que está viendo el personaje. El ruido de una llamada en la puerta, nos alerta de la aparición en escena de *Poole* (Edgar Norton), el criado del *Dr. Henry Yekyll* (Fredric March), a quien vemos en un inserto (muy rápido). La figura del criado aparece rodeada por una máscara circular para enfatizar el punto focal y señalar que se trata de lo que está viendo el Dr. *Yekyll*. Ágilmente, el punto de vista vuelve a la partitura, y escuchamos y vemos el siguiente diálogo:

*YEKYLL*: ¡Adelante! ¿Qué ocurre *Poole*?

*POOLE*: Son las 14:45 ....

De nuevo, un movimiento panorámico brusco y hacia la derecha nos muestra la chimenea de la estancia para ponernos frente al criado que termina:

*POOLE*: ... y su conferencia en la universidad es a las 15:00.

(Contraplano de la partitura con la sombra de *Yekyll*)

*YEKYLL*: Así es, *Poole*. Sabe *Poole*, es usted un pesado.

(Contraplano de *Poole*)

*POOLE*: Sí, señor.

(Contraplano de la partitura con la sombra de *Yekyll*)

*YEKYLL*: Pero no sé qué haría sin usted.

*POOLE*: Gracias, señor.

*YEKYLL*: Tiene un sentido del deber más inamovible que Gibraltar

(Contraplano de *Poole*)

*YEKYLL*: Ni siquiera Bach le afecta.

*POOLE*: Sí, señor. Gracias, señor. Creo que va a llegar tarde, señor.

(Contraplano de la partitura con la sombra de *Yekyll*)

*YEKYLL*: Veo que quiere deshacerse de mí. Está bien, *Poole*.

*Yekyll* deja de tocar y se levanta. Todos sus movimientos los vamos viendo por su sombra y a través de los planos subjetivos de su mirada —con la máscara circular—

---

<sup>4</sup> Como en el plano sonoro anterior, lo escribiremos F.

y mediante un plano secuencia, de tensión formal radical (y de carácter reiterativo) para abundar en el punto de vista de la mirada del personaje.

(Contraplano de la estancia, junto a la librería, adornada con dos jarrones)

*YEKYLL*: Qué rosas más bonitas, *Poole*.

La cámara sigue la trayectoria de la mirada de *Yekyll*, como sin control, hasta que encuadra, de nuevo, a *Poole*.

(Contraplano de *Poole*)

*POOLE*: Gracias, señor.

El criado se da la vuelta para seguir a sus asuntos y le vemos alejarse, de espaldas al punto de vista; atravesar una sala hasta llegar a la puerta de salida. Se da la vuelta y pregunta a su señor:

(Contraplano de *Poole*)

*POOLE*: ¿Se va a poner el abrigo o la capa?

*YEKYLL*: Deme la capa.

La cámara sigue a *Poole* hasta introducirse en otra estancia y, entonces, se mueve hacia la derecha hasta encuadrar la imagen de *Yekyll* en un espejo arreglándose la corbata. *Poole* entra en campo por la izquierda y ayuda a su señor a colocarse la capa. La imagen especular vuelve a mostrar la entrada en campo del criado con la chistera, los guantes y el bastón de *Yekyll*.

En esta parte, el punto de vista de la cámara y el punto de escucha coinciden al tratarse de un plano secuencia. Sólo hemos identificado el ruido de la llamada de *Poole* en la puerta como un efecto sonoro que se superpone sobre el fondo de la música del órgano, pero que se percibe nítidamente.

### 1.2. Identificando la fuente de sonido: Lo que ocurrió en una puerta

Un nuevo movimiento radical de la cámara nos conduce a la calle, desde donde se incorpora el ruido leve de los cascos de los caballos que vemos junto al cochero. Después, la voz del *Dr. Yekyll* saludando y dando indicaciones a su cochero.

El resoplo de un caballo, los pasos del doctor al bajar del carruaje, el leve rasgar de la capa que recoge el empleado al recibirle a la entrada de la universidad. “El auditorio está lleno, siempre está lleno cuando usted habla”, dice. Hasta aquí los ojos de *Yekyll* son el punto de vista de la cámara. Por tanto los sonidos citados identifican las fuentes de sonido, es decir, los objetos, las imágenes de donde éstos proceden.

Sin embargo, qué percibimos si excluimos el sonido de esta secuencia, si hacemos un visionado descartando el sonido. Así, las imágenes revelan una secuencia dispuesta en función de un punto imaginario central, móvil, merced al cual toman posición los personajes que aparecen en el escenario.

La imaginación sugiere el saludo de los personajes a la cámara. La primera conclusión que suscita la ausencia de sonido es un cambio en el punto de vista, a la vez

que una modificación en el ritmo de la puesta en escena. Es muy poco lo que se ve para unos movimientos de cámara tan largos. De hecho, en la aproximación al objeto no se aprecia nada más que lo ya visto. Se añade el gesto, la señal que los diferentes personajes hacen al *Dr. Yekyll*, que tiene sentido en tanto que palabra, en tanto que respuesta a las preguntas del médico.

La segunda percepción es que debemos rodar más, si queremos construir una escena similar. Hay que añadir más planos para sustituir los diálogos que nos han dado la clave de la acción que protagoniza *Yekyll* y que lo caracterizan como un doctor muy popular que va a dar una conferencia ante un público universitario. Podríamos escribir las siguientes imágenes: un plano general de un recinto universitario (jóvenes estudiantes con sus libros y profesores con caras circunspectas). El siguiente plano tendría que incluir un cartel anunciando la conferencia de *Yekyll* en la sala Victoria.

El próximo paso es elaborar la espera: plano general de la sala Victoria repleta de asistentes; algunos planos medios para dar detalles del público. Unos pueden estar consultando su reloj de bolsillo y mirando a un reloj que cuelga en una pared. Para reforzar la situación, un plano medio de un distinguido profesor o mandatario de la universidad que se lleva las manos a la cabeza, como saben hacerlo los actores del cine mudo, mirando el reloj e increpando a alguien. Luego se levanta nervioso de su sillón y decide salir de la sala. Accede a un patio central y mira expresando con sus ojos la sospecha de algo que se aproxima. Aquí ya puede aparecer el *Dr. Yekyll* en su carruaje, aunque claro está, el punto de vista de la cámara tiene que ser el del ilustre mandatario, que fruncirá el ceño al ver al doctor. Lo saludará y finalmente lo acompañará a la sala Victoria.

Como se observa, el resultado es una secuencia mucho más larga; los diálogos han servido para construir al personaje del doctor *Yekyll*: su profesión, el estrato social, su carácter, el interés que despierta en los otros, e incluso sus amistades.

Además, en una película silente sería poco acertado plantear una conferencia; de hacerse, habría que resolver la situación creando una acción que se originara entre el público asistente y que acabara abortando la lección magistral.

El reto siguiente sería describir la doble personalidad (de un personaje) con imágenes. Así la trama de *Yekyll* y *Hyde* necesitaría de otras anécdotas. No olvidemos que Rouben Mamoulian toma de la novela de R.L. Stevenson sólo la idea de un experimento para aislar el bien y el mal que todos los seres humanos llevan dentro y que la mayor parte de las anécdotas del filme son creación del cineasta<sup>5</sup>.

La segunda tentativa es proponer la idea contraria: ¿podríamos describir la primera escena de la película sin sus imágenes? ¿Sería viable desde el punto de vista narrativo tener en cuenta solo los sonidos que la conforman? Ahora debemos atender sólo al sonido.

El lenguaje sonoro requiere cierta reiteración y sabemos que los efectos de sonido deben ser claramente identificables. No debe haber duda de la fuente de donde proceden. Aunque la experiencia nos dice que los ruidos rara vez suenan como tendrían que hacerlo y que a menudo el sonido real es pobre. Así que la tarea a emprender consiste en apoyar el efecto sonoro con el texto, si es que éste no basta por sí solo, y en hacer uso de todas las convenciones que sirvan a nuestro propósito.

Hagamos recuento de los elementos con los que contamos: cascos y resoplo de caballos, sonido del carruaje, pasos, toses, ambiente de gentío y un efecto sonoro de una tela (la capa) que alguien recoge. Además, tenemos el siguiente diálogo:

---

<sup>5</sup> Según la novela de Stevenson, el doctor *Yekyll* jamás pensó en el matrimonio; por su edad podría ser el padre del actor Fredric March, que interpreta su personaje.

*UNO:* Buenas noches, señor.

*YEKYLL:* Agente, ¿cómo está usted, señor?

*UNO:* Muy bien, gracias señor.

*YEKYLL:*

*Jasper*, ya no le voy a necesitar. El Doctor *Lanyon* me llevará a donde voy luego.

*JASPER:*

Sí, señor.

*ESTUDIANTE:*

¿Buenas tardes, *Doctor Yekyll*?

*YEKYLL:*

Buenas tardes. Hola, *Hampton*

*HAMPTON:*

Buenas tardes, señor

(RECOGIENDO LA CAPA QUE LE LANZA YEKYLL)

El auditorio está lleno, señor. Siempre lo está cuando habla usted.

*YEKYLL:*

¡Qué halagador!

Si hacemos caso únicamente de lo que escuchamos, nos asaltan varias preguntas: ¿Dónde estamos? ¿En qué época? ¿Quiénes saludan al doctor? ¿Cómo sabemos que va subido en un carruaje? ¿Qué hacemos para indicar que *Yekyll* lanza su bastón y su capa antes de entrar en la sala? ¿Quién es *Lanyon*? ¿Es *Yekyll* una persona respetada? ¿Está suficientemente definido su carácter?

Abordar la escena sólo con los efectos sonoros y el diálogo que nos ofrece R. Mamoulian en la película es insuficiente para expresar los atributos de *Yekyll* y la acción que se desarrolla a la entrada del paraninfo. Necesitamos reforzar con texto, con más efectos sonoros, incluso con un narrador que conteste las preguntas planteadas. En el caso de no utilizar narrador, sería conveniente abundar en la caracterización de *Yekyll* para saber quién es antes de que comience su conferencia. Como hemos señalado, el lenguaje sonoro debe reiterar y apurar todo lo que pueda para dar la máxima claridad. Vamos ahora a construir la imagen del *Dr. Yekyll* sólo con efectos de sonido, esto es, vamos a ver el sonido:

CONTROL.- Efecto “Reloj da cinco campanadas”<sup>6</sup>

Efecto “Puerta corredera se abre”<sup>7</sup>

*ROBERT:*

Señor, el té está servido (PAUSA).

<sup>6</sup> Sitúa un espacio, un interior, y el tiempo cronológico.

<sup>7</sup> Refuerza el espacio, se trata de una habitación.

Doctor *Lanyon*, el té está servido<sup>8</sup>.

*DR. LANYON:* (DESPIERTA ASUSTADO)<sup>9</sup>  
¿El té? (PAUSA) ¿Qué le ocurre al té, mi leal *Robert*?

*ROBERT:* (VOCALIZA EN EXCESO)  
Señor, son las cinco, el té está servido.

*DR. LANYON:*  
Te he dicho alguna vez *Robert* que un hombre de ciencia<sup>10</sup> no debe ser despertado ni siquiera a las cinco, ni siquiera para servir el té.

*ROBERT:*  
Señor, me he permitido avisarle porque esta tarde tiene cita con el *Doctor Yekyll*<sup>11</sup>. *Jasper* ha ido a buscar al doctor, ya deben estar a punto de llegar<sup>12</sup>. Esta tarde tienen la conferencia en la universidad.

CONTROL.- Efecto “Tazas, cucharillas”<sup>13</sup>

*DR. LANYON:*  
Gracias, *Robert*.  
No has aprendido todavía, *Robert*, que un hombre de ciencia debe concentrarse en su estudio, a sabiendas de que observará cierta disipación en los asuntos domésticos ¿No crees que a un hombre de ciencia le está permitido olvidar sus citas?

*ROBERT:*  
¿Leche, señor?<sup>14</sup>

*DR. LANYON:*  
Está bien, *Robert*. Un hombre sabio debe olvidar sus citas, y más si se trata de (ACLARANDO) las citas con el chiflado de *Dr. Yekyll*<sup>15</sup>. (MUEVE LA CUCHARILLA)<sup>16</sup>

*ROBERT:* (EXCUSÁNDOSE)  
Señor, yo...

*DR. LANYON:*  
Está bien, *Robert*, un hombre de ciencia debe valorar la amistad de colegas de adelantados planteamientos como *Yekyll*. (SIGUE)  
(COMPADECIÉNDOSE)

<sup>8</sup> Ya en guión, el té de las cinco retrata tradiciones.

<sup>9</sup> Plano sonoro de intención. En indicaciones para actores marca la intención que deben conferir a la voz.

<sup>10</sup> Caracterizamos al Doctor *Lanyon*, su actividad.

<sup>11</sup> Preparamos la acción que se va a desarrollar posteriormente y la anunciamos.

<sup>12</sup> Acotamos la aparición de *Yekyll*; en breve estará en la casa. También la presencia de *Jasper*.

<sup>13</sup> Reforzamos el espacio interior.

<sup>14</sup> También el texto refuerza el efecto del servicio del té.

<sup>15</sup> Caracterizando a *Yekyll*, sabemos ya de su extravagancia.

<sup>16</sup> Seguimos tomando el té, a no ser que queramos hacer lo contrario; en ese caso, hay que decirlo en guión.



También, un hombre de ciencia debe comprender a los débiles como *Yekyll*; en fin, un hombre de ciencia debe ejercer un magisterio particular con sus amigos.

(SORPRENDIDO)

¿Puedes creer que ese *Yekyll*, con sus abominables teorías<sup>17</sup> sobre el ser bueno y el ser malo que sostiene la individualidad del hombre<sup>18</sup>, sea uno de los doctores más conocidos de Londres y un hombre altamente apreciado?<sup>19</sup>

CONTROL.- (SEGUNDO PLANO<sup>20</sup>) Efecto “Casco de caballo<sup>21</sup> aproximándose”

*ROBERT:*

Sí señor, el *Doctor Yekyll* es un hombre muy apreciado por mí, señor. Ahí está, es su coche, señor<sup>22</sup>.

*JASPER:* (SEGUNDO PLANO)<sup>23</sup>

¡Soooo!

CONTROL.- Efecto “Llamada de timbre”<sup>24</sup>

*DR. YEKYLL:* (SEGUNDO PLANO)<sup>25</sup>

*Lanyon*, hace una tarde maravillosa.

CONTROL.- Efecto “Pasos alejándose”<sup>26</sup>

*ROBERT:*

Señor, su capa<sup>27</sup>.

*DR. LANYON:*

Me sorprende, Robert, que tu lealtad alcance incluso al círculo de mis amistades. Está claro que *Yekyll* te ha cautivado también a ti.

(EXAGERANDO)

Está bien, Robert, parto hacia el abismo.

CONTROL.- Efecto “Se abre puerta”

Efecto “Ambiente calle tranquila con pajaritos”

*DR. YEKYLL:* (ARROGANTE)

<sup>17</sup> Describimos diferentes puntos de vista entre ambos doctores.

<sup>18</sup> Apuntamos la idea central de nuestra historia.

<sup>19</sup> Situamos a *Yekyll* en sociedad atribuyéndole cierta reputación.

<sup>20</sup> Establecemos la distancia de otra acción, que se incorpora a la que se desarrolla en el plano principal o Primer Plano (PP):

<sup>21</sup> La acción se produce en el mismo espacio, entonces la aproximamos. Describimos que alguien se acerca en un carruaje.

<sup>22</sup> Repetimos que *Yekyll* viene en un coche de caballos para que todo el mundo se entere.

<sup>23</sup> Indicamos que el coche ya está en el jardín.

<sup>24</sup> Ya están más cerca, detrás de la puerta.

<sup>25</sup> Marcamos el lugar donde se encuentra.

<sup>26</sup> Respecto del plano principal, donde viene desarrollándose la acción.

<sup>27</sup> Advertimos la indumentaria del Dr. *Yekyll*.

Mi querido *Lanyon*, hace una tarde estupenda. Viajemos, amigo, hacia la niebla detenida tras los muros universitarios.

CONTROL.- Efecto “Resoplo de caballos”

*DR. LANYON:* (LE CUESTA SUBIR)

Este invento, *Jasper*, no está hecho para mí. ¡Uff!

*DR. YEKYLL:*

¡Amigo, un poco más de ímpetu! ¡Qué este carruaje es tan sólido como los muros de *Buckingham Palace*!

*DR. LANYON:* (IRÓNICO)

No se burle, *Yekyll*. Afortunadamente, dentro de poco podrá usted comprobar que a partir de cierta edad<sup>28</sup>, la tierra atrae los cuerpos con más urgencia.

*DR. YEKYLL:*

¡Vámonos, *Jasper*!

CONTROL.- Efecto “Carruaje y pajaritos<sup>29</sup>” se mantienen<sup>30</sup>

*DR. LANYON:*

Querido *Yekyll* ¡Cuánta jovialidad!  
¿A qué se debe este ímpetu?

*DR. YEKYLL:*

*Lanyon*, el hombre es capaz de expresar sus mejores sentimientos en un día soleado como hoy, en compañía de un gran amigo como usted, y con unos caballos tan gentiles como estos.

CONTROL.- Efecto “Resoplo de caballos”<sup>31</sup>

A partir de aquí podemos introducir ya el diálogo original del filme *El hombre y el monstruo*. Así, la conversación previa a la entrada del auditorio adquiere sentido:

*UNO:*

Buenas noches, señor

*YEKYLL:*

Agente, ¿cómo está usted, señor?

*UNO:*

Muy bien, gracias señor.

<sup>28</sup> Describimos que *Lanyon* es de más edad que *Yekyll*.

<sup>29</sup> El trayecto hasta la universidad en exteriores.

<sup>30</sup> La conversación se produce mientras viajan en carruaje.

<sup>31</sup> Redunda la señal de parada de caballos.

*YEKYLL:*

*Jasper*, ya no le voy a necesitar, *Jasper*. El Doctor *Lanyon* me llevará a donde voy luego.

*JASPER:*

Sí, señor.

*ESTUDIANTE:*

¿Buenas tardes, *Doctor Yekyll*?

*YEKYLL:*

Buenas tardes. Hola, *Hampton*

*HAMPTON:*

Buenas tardes, señor

(RECOGIENDO LA CAPA QUE LE LANZA YEKYLL)

El auditorio está lleno, señor. Siempre lo está cuando habla usted.

*YEKYLL:*

¡Qué halagador!

No obstante, hay que aclarar que en el momento en que *Yekyll* lanza su capa y su bastón no queda bien descrito con el efecto sonoro de la caída de una tela. En este caso, es ineludible crear la imagen con el texto: “Ahí va mi capa”, podría advertir *Yekyll*, por ejemplo. También podrían solicitársela: “Señor, ¿me permite su capa y su bastón?”.

## 2. Los planos de presencia

Los planos de presencia determinan la relación más cerca, más lejos con el plano principal. Idealmente se sitúa la escucha en ese plano principal o Primer Plano (PP). El fondo (F) habrá de serlo en relación a otro sonido presente en ese instante (Ortiz y Volpini 1998).

En la segunda escena del filme no se respetan los planos de presencia. Aunque el ambiente del paraninfo donde *Yekyll* entra para pronunciar su conferencia ante un foro universitario está perfectamente descrito, entre los presentes en el auditorio se produce una conversación en PP. Mientras comentan sobre el *Doctor Yekyll* (“Espero que esté en buena forma...”) desaparece el sonido ambiente que estaba en PP. Esta situación se repite en el siguiente plano con una conversación similar. Ambos diálogos deberían haberse producido sobre el sonido ambiente. De no ser así, la impresión es que cuando los asistentes a la conferencia realizan un comentario privado, el resto del auditorio calla.

Lo mismo ocurre con el comienzo del discurso de *Yekyll*: “Caballeros, hay tanta niebla en Londres”. El auditorio enmudece para dejar que hable el doctor. En un tratamiento sonoro verosímil<sup>32</sup> podrían haberse producido dos situaciones: una, que alguien pidiera silencio al auditorio, y otra que el doctor hubiera comenzado su exposición levantando la voz por encima del sonido ambiente y que éste último se fuera

<sup>32</sup> Entendido como recreación de una situación en el contexto en el que se desarrolla la escena.

perdiendo poco a poco, retratando el tiempo de concentración de los presentes ante el conferenciante.

No obstante, R. Mamoulian tiene a su favor el empeño por construir un ambiente sonoro realista, ya que en las dos conversaciones privadas que hemos señalado se incluyen dos estornudos con la intención de llenar ese vacío de ambiente. Aún así, no parece suficiente.

### 3. El fundido y planos sonoros de profundidad

El fundido es una operación técnica que consiste en la pérdida paulatina de un sonido y la presencia de otro que emerge desde fondo a PP<sup>33</sup>. Es un recurso narrativo clásico que en la ficción sonora se utiliza para cambiar de espacio, de tiempo, o para ambas situaciones. El parlamento de *Yekyll* en el paraninfo funde con los comentarios de la salida de los asistentes a la conferencia y con el sonido ambiente de la calle. Nótese el acierto en la sincronía entre el encadenado de imágenes y el encadenado de sonidos.

El tratamiento de los planos sonoros para expresar la profundidad es, con la excepción ya apuntada, impecable. Incluso hay variedad de planos, segundo plano y tercer plano para confirmar el acercamiento de los personajes a la acción principal. Y más, en el holgado salón de su casa, *Yekyll* está contento porque se ha prometido. “Voy a casarme, *Poole*”, le dice al mayordomo mientras cruza el amplio salón. Tanto los pasos como la voz del doctor están ecualizadas, tienen eco, porque el salón es muy grande y esa parte de la casa es silenciosa.

El silencio se crea mediante efectos sonoros: el crepitar de las llamas, por ejemplo, nos anuncia una estancia tranquila; una gotera, una casa deshabitada; unos pasos, de alguien que anda solitario. Todos estos recursos subrayan y revitalizan el silencio en tanto que no hay ningún otro ruido que los encubra.

### 4. Los planos sonoros subjetivos

El uso del eco<sup>34</sup> para describir la introspección de un personaje es una técnica narrativa muy destacable para una película de 1932, sobre todo cuando es un recurso que se sigue utilizando como medio para dar textura sonora a los recuerdos, por ejemplo. También como forma de diferenciar el pensamiento, o para representar una forma de monólogo. En sentido estricto, no sabemos cómo suena el pensamiento. Es más, cada individuo debe tener una noción diferente. Aún así, y a sabiendas de que la ecualización para expresar la introspección es falsa, es aceptada como una convención por el que escucha.

En *El hombre y el monstruo* este recurso se emplea siempre asociado a la joven *Ivy Pearson* (Miriam Hopkins) como forma de expresar el recuerdo de *Mr. Hyde*. Durante el trasplante de *Yekyll* en *Hyde* en el laboratorio, la voz de *Ivy Pearson* anima a *Yekyll* a que vuelva a ella. Antes, había comenzado la transformación del rostro de *Yekyll*, primero en versión sonora mediante jadeos y articulaciones guturales, y después con el oscurecimiento de la piel. La música, en función subjetiva, subraya las imágenes dando vueltas como si se tratara de una alucinación. Ahí entra el eco de la señorita *Pearson*: “Vuelva, vuelva...”, dice.

*Yekyll* se toma la pócima frente al espejo y así contemplamos paso a paso su mutación en el monstruo *Hyde*. Esta fórmula tendría una planificación muy diferente en

<sup>33</sup> Luego, en algún momento ambos sonidos son simultáneos.

<sup>34</sup> Usualmente, reverberación para el sonido a que se refiere.

la ficción sonora, ya que el monstruo que se recrea cuenta con la aportación del oyente; de todos los monstruos posibles, quien escucha construirá el suyo, su propio monstruo.

## 5. Los efectos sonoros

Los efectos sonoros sitúan y acompañan la acción. Los casos de los caballos y el paso de los carruajes sobre los adoquines son dos efectos sonoros de situación presentes en todo el filme. Son los sonidos asociados a la ciudad, Londres, y de identificación de los exteriores (rodados en estudio), básicamente, calles londinenses. La lluvia, el silbato de los agentes de policía, los pájaros en el parque son otros efectos que recrean espacios exteriores. Mientras, la música objetiva en el baile localiza un ambiente interior, al igual que el sonido de las operaciones químicas (ebullición o destilación de sustancias) sitúa el laboratorio.

Los pasos son usados con profusión, y su función es la del acompañamiento de las acciones, al tiempo que la de reforzar la profundidad de las escenas mediante su aproximación o alejamiento del plano principal.

Otros efectos de acompañamiento los encontramos en los sonidos que refuerzan las situaciones dramáticas; la botella que rompe *Mr. Hyde* en el cabaré; el golpe contra el piano en casa de su prometida *Muriel Carew* (Rose Hobart), o el estadillo de los cristales rotos cuando el monstruo embiste contra la ventana. Aunque si algún sonido es capaz de recrear el drama, ése es el de un disparo. Más que un efecto sonoro, el disparo de una pistola es una imagen, la representación de alguien apretando el gatillo y apuntado a un blanco. En otras ocasiones, el efecto sonoro es un rumor cotidiano de movimiento de platos, tazas y cucharillas de café.

En la recreación de la metamorfosis del doctor en *Hyde*, el efecto sonoro parte de la voz humana. *Yekyll* se lleva las manos al cuello para intentar sofocar algo que le ahoga. Por ello la voz se muda en gemido, luego en jadeo y después, ya en el límite de la angustia, la queja es un gruñido. Ya tenemos construido el sonido del monstruo, un sonido que ha pasado por un proceso de mutación como veíamos en la imagen. La animación de esta criatura de movimientos toscos y compulsivos, que además mantiene la capacidad del habla, necesita de una voz humana coherente con su nueva caracterización. Con una voz hueca y grave (también impostada), *Hyde* traduce sus sentimientos, sus sensaciones. La voz cumple aquí una función emocional, puesto que prima la intención sobre la comprensión.

Una de las mejores muestras de construcción de ambientes mediante ruidos la tenemos en el cabaré: primero se describe un ambiente concurrido cuando *Hyde* entra en el local; sobre ese ambiente canta la señorita *Ivy Pearson* y se incorpora un piano que se mantiene cuando cesa el canto; luego *Hyde* rompe la botella de champán. Lo interesante es que los ambientes emerjan, se sucedan, que no haya cortes ni separaciones entre unos ruidos y otros, a o ser, claro está, que nuestro interés esté en la ruptura.

## 6. La música

La función que se otorga a la música en la ambientación sonora es básicamente objetiva desde el comienzo del filme, con la interpretación de la partitura de Bach al órgano, en la escena del baile en la mansión de los *Carew* y en la del cabaré; en terminología de la Historia y Teoría del Cine, o música *de pantalla* en la denominación de Michel Chion.

Tras fijar la fecha de su matrimonio, *Jekyll* comunica a *Poole* la buena nueva. Rouben Mamoulian nos introduce después en un espacio poético presidido por la música moviendo la cámara sobre el fuego del hogar, sobre un candelabro, haciendo las veces de ráfaga musical. La función otorgada a la música es aquí subjetiva para trasladar al espectador lo que no se puede expresar con la palabra. Al igual que para alertar del fatal desenlace de la muerte de *Ivy Pearson*.

Bibliografía:

Chion, M. (1999): *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós 1999.

— *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós 1993.

Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara 1989.

Gubern, R. *Historia de Cine. Vol. 1*. Barcelona: Lumen, 1973.

— «Ensueños radiofónicos» en Barea P. (ed.) *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. Madrid: El País Aguilar, 1994, 13-18.

Jullier, L. *El sonido en el cine. Imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia. Puesta en escena/ sonorización. La revolución digital*. Barcelona: Paidós 2007.

Lázaro Carreter, F. *De poética y poéticas*. Madrid: Ediciones Cátedra 1990.

Ortiz, M. A. y Volpini F. *Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas*. Barcelona: Paidós 1998.

Stevenson, R. L. *El extraordinario caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Aguilar 1994.

[https://archive.org/details/DrJekyllAndMrHyde\\_133](https://archive.org/details/DrJekyllAndMrHyde_133) (Consulta: 10/12/2014)