

Ministerio de Enseñanza Superior
e Investigación Científica
Universidad Argel 2 Abou El Kacem Saâdallah



Facultad de Lenguas Extranjeras
Departamento de Alemán, Español e Italiano

Tesis para optar al título de doctor en ciencias

El tropo irónico en *Tiempo de silencio* de Luis-Martín Santos en la novela y su adaptación fílmica

Especialidad: Lengua y literatura españolas

Tesis presentada por:

TIDMIMT Yacine

Miembros del Tribunal

Presidente	Pr. BENAFRI Chakib	PR	Universidad de Argel 2
Directora	Pr. ZERROUKI Saliha	PR	Universidad de Tlemcen
Codirectora	Pr. MORÁN RODRÍGUEZ Carmen	PR	Universidad de Valladolid
Vocal Dra.	ZERMANI Malika	MCA	Universidad de Argel 2
Vocal Dra.	TOUIL Khalida	MC A	Universidad de Oran 2
Vocal	Dr. BENSAPHLA TANI Sidi Mohammed	MC A	Universidad de Tlemcen

Curso universitario: 2020/2021

Dedicatoria

El presente trabajo es una dedicatoria y un modesto homenaje al médico argelino AMMAR BENADOUDA por su apoyo, orientación y sobre todo las declaraciones inéditas que nos reveló sobre su amistad con el escritor español Luis Martin-Santos. Nuestros encuentros con él, primero nos dieron cuenta de que se trata de una persona humilde y simpática cuya cultura es infinita. Segundo, hemos tenido la suerte de estar con un argelino de cepa, que dio todo por la causa argelina, ha contribuido de manera directa en internacionalizar la voz de la libertad de su pueblo. Nos contó en primera persona como otros compañeros de prisión y grandes figuras de la historia y letra españolas simpatizaron y apoyaron su noble causa, cabe citar Pedro Laín Entralgo, Enrique Tierno Galván, Juan Molla López, Antonio Amat, Juan Benet... entre otros. Nos dijo repetidas veces que ha sido una suerte para él estar con estas grandes personalidades españolas, nosotros le contestamos que toda la suerte es nuestra.

Agradecimiento

“Faltan palabras a la lengua para los sentimientos del alma”

Fray Luis de León.

Con estas palabras de Fray Luis de León doy las gracias a mis queridos padres a los que digo que “sin vuestro apoyo financiero y sobre todo moral mi lucha hubiera sido vana, os doy las gracias por vuestro inmenso esfuerzo y por vuestra gran labor que reconozco”.

A mi estimada directora y profesora de tantos años **Doña Saliha Zerrouki** que para usted enseñar es un arte de la metamorfosis, gracias por guiarme, inspirarme y mostrarme el camino correcto, que si no fuera por usted, no estaría estudiando español. Usted me ha acompañado y ha estado conmigo durante los momentos más difíciles de mi vida. Usted que me ha dado su atención todo el tiempo para hacer de mi lo que soy ahora, que Dios le bendiga.

A mi estimada codirectora **Doña Carmen Morán Rodríguez**, creo que nunca le he dicho que gracias a usted pude ver y contemplar la esplendidez de los campos de Castilla, gracias a usted aprendí cultura, el orgullo y el valor de mi castellano, gracias a usted he podido confiar en mis talentos, gracias a usted he podido multiplicar mis amigos “Guillermo”, gracias a usted aprendí a desarrollar el mejor papel, el de mi vida, gracias Carmen.

Un especial agradecimiento a los miembros del tribunal por leer y valorar nuestro trabajo con afán y buen juicio. Un reconocimiento a todas aquellas personas, en la lejanía o cercanía que me ayudaron y me apoyaron sin condición, que sin su ayuda la realización de este trabajo no hubiera sido posible.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I. CONCEPTOS TEÓRICOS.....	18
1. Teoría de la ironía.....	19
1.1. Ironía: Definiciones y algunas consideraciones filosóficas.	19
1.2. Ironía y otros universos del sentido.....	26
1.3. Poética y Retórica de la ironía	31
2. Teoría del signo literario	36
2.1. Función poética del lenguaje literario	36
2.2. Estructuras semánticas y coherencia del discurso	42
3. Teoría de la adaptación cinematográfica.....	48
3.1. Introducción al signo fílmico.....	48
3.2. Semiología cinematográfica	50
3.3. Fundamentos de la teoría del montaje.....	55
4. Construcción cinematográfica.....	57
4.1. Planos cinematográficos	57
4.2. Registro del sonido.....	60
4.3. Iluminación y color	63
4.4. Espacio cinematográfico.....	66

5. Teoría de la recepción.....	69
5.1. Lector literario	69
5.2. Teoría del género	74
6. Literatura comparada en la adaptación cinematográfica ..	78

CAPÍTULO II. ANÁLISIS NARRATIVO DE LA OBRA *TIEMPO DE SILENCIO*.....

1. Construcción de la obra	84
1.1. Argumento	84
1.2. Análisis sémico de la ironía en <i>Tiempo de Silencio</i>	86
1.3. Ironía en algunos motivos temáticos	90
2. Construcción narrativa de <i>Tiempo de Silencio</i>	94
2.1. Técnicas narrativas	94
2.2. Narrador y punto de vista irónico	101
2.3. Polifonía en relación con la ironía.....	109
3. Función narrativa de los personajes	114
3.1. Censo y mapa de los personajes	114
3.2. Esquema actancial	118
3.3. Funciones de Propp aplicadas a <i>Tiempo de Silencio</i>	121
4. Cronotopo en <i>Tiempo de Silencio</i>	131
4.1. Contexto histórico social de <i>Tiempo de Silencio</i>	131

4.2. Tratamiento narrativo del tiempo en la novela.....	139
4.3. Espacio de la narración y el espacio real	149
CAPÍTULO III. CONSTRUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA PELÍCULA <i>TIEMPO DE SILENCIO</i>	160
1. Guion literario	161
1.1. Sinopsis de la película <i>Tiempo de Silencio</i>	161
1.2. Partes del guion	164
1.2.1. Planteamiento.....	164
1.2.2. Desarrollo o nudo.....	166
1.2.3. Desenlace.....	167
1.3. Elementos	168
1.3.1. Secuencias	168
1.3.2. Escenas	169
1.3.3. Subtramas	174
1.4. Análisis de los personajes de la película <i>Tiempo de Silencio</i>	175
1.5. Mapa de los personajes	180
1.6. Guion técnico de la película <i>Tiempo de Silencio</i>	180
2. Narrativa cinematográfica.....	186
2.1. Punto de vista irónico.....	186
2.2. Focalización de la cámara.....	191

2.3. Iluminación y color de la película	198
2.4. Mímica y el gesto irónico	206
3. Cronotopo cinematográfico	213
3.1. Espacio cinematográfico en <i>Tiempo de Silencio</i>	213
3.2. Tiempo cinematográfico en <i>Tiempo de Silencio</i>	217
4. Registro sonoro	222
4.1. Análisis de la música.....	222
4.2. Sonidos ambientales y otros efectos del montaje	225
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA NOVELA Y LA PELÍCULA	231
1. Obra especial técnicamente inadaptable.....	233
2. Marco histórico	234
2.1. Contexto histórico de la publicación de la obra	234
2.2. Contexto histórico de la adaptación cinematográfica	238
3. Análisis comparativo	243
3.1. Segmentación comparativa	243
3.2. Procedimientos de la adaptación	253
3.2.1. Enunciación y estructura narrativa.....	254
3.2.2. Transformaciones en la estructura temporal.....	257
4. Selección del material narrativo.....	261

4.1. Descripción de algunos personajes	261
4.2. Descripción de lugares	265
4.3. Sentimientos profundos de los personajes	266
5. Fidelidad al original	268
5.1. Lo que pierde el texto literario	268
5.2. Fotogramas añadidos.....	271
5.3. Cambios entre el personaje de la novela y del film	274
5.4. Espacios adaptados y añadidos.....	278
5.5. Espacios y personajes: tabla comparativa.....	281
5.6. Desenlace y final	282
5.7. Otras novedades añadidas en la adaptación.....	285
6. Ironía en el libro y su adaptación.....	287
CONCLUSIÓN.....	293
BIBLIOGRAFÍA	304
RESUMEN	
ANEXOS	

Introducción

Nuestra investigación que lleva como título. “*El tropo irónico en Tiempo de silencio de Luis-Martin Santos, en la novela y su adaptación cinematográfica*”, está enfocado en el estudio de la literatura comparada con la finalidad de aproximarse a las técnicas de adaptación cinematográfica y narratología literaria. La motivación que nos llevó a tratar dicho tema, es la importancia que está teniendo en el ámbito académico, ya que representa algo novedoso y un terreno fértil no del todo explorado, lo que nos permite aportar cierta contribución en el campo del análisis literario y del cine. Otro motivo más que nos empujó a emprender al análisis de *Tiempo de silencio*, es el hecho de conocer al amigo del escritor Luis Martin-Santos, el médico argelino Ammar Benadouda quien nos ofreció informaciones inéditas sobre el escritor español en particular y el estado sociopolítico de la España de aquellos años que se muestra y se demuestra en la representación inherente de la obra sobre la situación española de la posguerra donde la censura y las prohibiciones estaban al orden del día, la situación exigía una manera especial de escribir para denunciar el entorno decadente.

Es decir, “*Tiempo de silencio*” de Martin-Santos y la adaptación cinematográfica de Vicente Aranda aúnan entre la novela, cine y realidad en un origen poético-cinematográfico de la existencia humana en una situación determinada de la historia española. En esta finalidad, la línea general de esta tesis estriba en entender la ironía -rasgo poético dominante- sanmartiniana en su novela, frente a la adaptación de Vicente, teniendo muy en cuenta las técnicas narrativas y cinematográficas empleadas para la realización de las mismas.

La adaptación cinematográfica de obras literarias supone un desafío en sí debido a la complejidad de dicho ejercicio. Adaptar quiere decir trasladar, pero eso implica también modificar, añadir o suprimir elementos del texto original. Dichas operaciones arriba mencionadas, nos llevan a cuestionar la problemática con más polémica entre los teóricos de la adaptación de las obras literarias la cual es el peldaño de la fidelidad al texto original.

Para encauzar las perspectivas de nuestro trabajo planteamos la problemática principal que fundamenta en saber ¿Cómo se manifiesta la ironía en el libro y su adaptación cinematográfica y cuál es el grado de fidelidad al texto original?

Dicha problemática nos lleva hacia nuevos cuestionamientos que serán:

¿Cuál es el vínculo unificador entre las propiedades del lector y del espectador y las correspondencias entre imagen e imaginación?.

¿En qué términos se produce la ironía literaria y fílmica y cuál será su impacto sobre el lector espectador?.

¿Son suficientes las teorías literarias y de adaptación cinematográfica para interpretar el yugo ironista que el autor impone a sus personajes literarios?.

¿Cómo se manifiesta la fusión histórica entre ambas producciones y sus contextos históricos respectivamente?.

¿Es necesaria la fidelidad al original a la hora de la adaptación cinematográfica?.

Pormenorizamos lo anteriormente dicho, al primer capítulo lo titularemos “*Conceptos teóricos*”, trataremos los conceptos teóricos de la ironía la cual es fundamental en nuestro estudio siguiendo los modelos de Ballart en “*EIRONEIA: la figuración irónica en el discurso literario moderno*”, Schoentjes “*La poética de la ironía*”, Schlegel “*Fragmentos*” y Paul de Man “*El concepto de ironía*”.

La ironía es un término difícil de definir, por lo tanto aclararemos sus diferentes usos. Explicaremos las diversas apariciones de la ironía, primero como tropo, segundo como figura literaria, otras veces toma la forma de la parodia, sátira, paradoja o metáfora la cual es una forma de desautomatización según las de Torres Sánchez “*Aproximación pragmática a la ironía verbal*” o Manuel Díez Migoyo en “*El funcionamiento de la ironía*”

Mostraremos el funcionamiento y la manifestación de la ironía en un acto comunicativo, y su aparición en contextos determinados. Por lo tanto, llegaremos a entender la intencionalidad del hablante acomodándonos sobre las teorías de Morales Sánchez *“La ironía en la obra de Carmen Rico Godoy”* y Van Dijk *“Texto y Contexto y pragmática del discurso”*.

Seguidamente, afanaremos en exhibir las bases teóricas de los formalistas rusos abanderados por el célebre Román Jakobson *“Lingüística y poética”*. Con dichos fundamentos, expondremos la función poética del lenguaje literario emprenderemos resaltar la analogía entre la configuración literaria y su significación específica.

En el mismo contexto, clarificaremos los conceptos de la poética, al igual que la literalidad y la desviación literaria. El total de estas teorías, nos ayudarán a meditar varios asuntos conectados con la lectura y el análisis del signo literario y la configuración propia de manejar el lenguaje literario. Todo eso respaldándonos en las teorías de los especialistas del tema como Miguel Ángel Garrido Gallardo *“La musa de la retorica: problemas y métodos de la ciencia de la literatura”* y *“Fundamentos del lenguaje literario”* y Roland Posner *“Comunicación poética frente a lenguaje literario (o la falacia lingüística en la poética)”*

A continuación, seleccionaremos las estructuras semánticas y la coherencia del discurso según los modelos de Teun Van dijk *“La pragmática de la comunicación literaria”*. Abordaremos las teorías de Úrsula Oomen *“Sobre algunos elementos de la comunicación poética”* es decir, vamos a situar las bases de cómo es la configuración del texto en su nivel mínimo a nivel global, o sea, comentaremos, tanto sus propiedades, como la entidad edificante de ella.

Al ser la esencia de nuestro tema la ironía, el sentido es lo primordial. En esta fracción teórica, fijaremos los universos del sentido según los modelos teóricos de Ohmann *“Los actos de habla y la definición de literatura”* y Domínguez Caparros *“Literatura y actos de lenguaje”*. Dicho ejercicio, nos concederá

instrucciones a cerca del tiempo y el espacio, el texto y su contexto, así como la diferencia entre la realidad y la ficción.

En cuanto a la teoría de la adaptación de obras literarias, nuestra investigación será respaldada por los modelos de Gian Franco Bettetini, *“Cine: lengua y escritura”* y Pier Paolo Pasolini *“El cine como semiología de la realidad”*. Estas teorías nos permitirán entender las bases fundamentales del signo fílmico, y sus unidades constitutivas.

Seguidamente, hablaremos de la semiótica del cine según las teorías de José Antonio Pérez Bowie, *“Leer el cine, la teoría literaria en la teoría cinematográfica”*, André Bazin *¿Qué es el cine?* y Rolan Barthes *“Lo obvio y lo obtuso”*. En esta ocasión comentaremos los diferentes métodos que vamos a utilizar para llevar a cabo el arte cinematográfico. Daremos pinceladas sobre la importancia de los modelos lingüísticos, semióticos y pragmáticos de las diferentes condiciones que proponen estas teorías.

Visto la importancia del montaje en nuestro trabajo, vamos a plantear la metodología de Sánchez Noriega *“De la literatura al cine”*. En esta ocasión pretendemos esbozar los fundamentos básicos de la teoría del montaje cinematográfico. Esta técnica cinematográfica cuenta con diferentes formas estilísticas del séptimo arte.

Así mismo, dedicaremos unos planteamientos teóricos de los elementos característicos del cine. En este apartado resaltaremos la importancia de los planos cinematográficos, el registro del sonido tanto como la iluminación, el color, el espacio y tiempo cinematográfico siguiendo los patrones teóricos de los respectivos, Rosa Nicolás *“La producción del montaje en el discurso de la verdad textual: entre cine y discurso narrativo”*, Serguéi Mijailovic Eisenstein. *“Hacia una teoría del montaje”* y Carlos María Staehlin *“Teoría del cine”*.

A continuación, dedicaremos un apartado donde trataremos la importancia del lector y su contribución en la construcción del sentido, planteamos las teorías que

han delineado las líneas del encuentro del problema de la comprensión de los textos y que dan con seguridad los requisitos históricos a los que han claudicado siguiendo los modelos teóricos de Gadamer en *“Verdad y método”*, Hans Robert Jauss *“El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”*, Wolfgang Iser *“El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”* y Román Ingarden *“La obra de arte literaria”*.

A continuación, nuestra teoría engloba un apartado en el que mostramos los posibles casos de referencialidad a la utilización de otras influencias tanto literarias como gustos y estilos narrativos basándonos en la literatura comparada adaptando el modelo de Wellek y Warren *“Teoría literaria”*. Esta actividad nos lleva al planteamiento teórico de los géneros literarios y los patrones de clasificación de las obras según Paul Hernadi *“Teoría de los géneros literarios”*, Rodríguez Pequeño *“Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios”*, Tzvetan Todorov *“Sobre el conocimiento semiótico”* y Boris Tomachevski en *“Teoría de la literatura”*.

En el segundo capítulo designado como *“La narrativa estructural”* analizaremos la estructura de la obra *“Tiempo de silencio”*. Sugeriremos como punto de partida la exposición minuciosa del argumento de la novela, englobando la exhibición y el desarrollo del embrollo. Esta táctica, nos ayuda a la comprensión de las propuestas teóricas que acontecerán a continuación.

Dedicaremos una investigación sémica que esclarecerá la problemática sobre el lenguaje y estilo, forma y contenido aplicando el análisis de Greimas *“Semiótica de las pasiones, de los estados de cosas a los estados de ánimo”*. Esta investigación, será propósito de interés que se ocupa de las técnicas estéticas poéticas de Martin-Santos.

Apoyándonos en las teorías de Bajtin *“Estética de la creación verbal”*, nos aproximamos al peliagudo e importante tema de la polifonía, explicando el lugar de la conciencia en la que tiene lugar, procurando acotar quién es el personaje y quién es el otro en el lance irónico del autor.

Para delimitar límites entre el narrador y el narratorio, iremos respaldados por la teoría de Genette “*Figuras III*”, se va a investigar la postura del autor ante su creación. De esta forma sabremos cuál es la diferencia entre ambos y cómo está explicado. Estas inquietudes, nos van a mostrar el tipo de narrador y qué punto de vista ha tomado.

Las obras narrativas proponen una vez más, el problema de las condiciones artísticas, una de las cuales es el espacio y el tiempo. Así, con la proporción teórica de Paul Ricoeur “*Tiempo y narración*” y de Mijail Bajtin “*Teoría y estética de la novela*”, vamos a delimitar las desigualdades entre el tiempo-espacio real y el tiempo-espacio asimilado artísticamente.

Planteamos el análisis de los actantes, basándonos en las teorías de Algirdas Julien Greimas “*Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*”, en lo que mostraremos los hechos que mueven la acción, teniendo en cuenta sus anhelos, las causas del conflicto y el contexto que domina. Propondremos el vínculo entre las funciones establecidas por el teórico ruso Vladimir Propp “*Morfología del cuento*”, para ahondar una vez más en su construcción narrativa.

A continuación, proponemos el análisis de la intencionalidad según el modelo greimasiano del *ser* y del *parecer*. Esta actividad nos permitirá rumiar el sentido verdadero de la obra entre aquello que dice y lo que realmente nos quiere comunicar, o sea, entre lo aparente y lo implícito.

El tercer capítulo titulado “*Construcción cinematográfica de la película tiempo de silencio*” aplicaremos el uso de las teorías de la adaptación literaria aplicadas en la versión filmica de “*Tiempo de silencio*” la teoría de Federico Fernández Díez en su obra “*El libro del guion*” para elaborar un guion cinematográfico de la obra. Tendremos en cuenta, el planteamiento, nudo y desenlace para entender la trama. Seguidamente realizaremos una división de secuencias y escenas.

Dedicaremos un minucioso análisis de los personajes cinematográficos basándonos en las teorías de Casetti y de Chio “*Cómo analizar un film*” para entender la realidad y las intenciones de cada uno. Este estudio estará basado no sólo en el análisis de la intencionalidad de los personajes sino también su aspecto físico y vestimenta para entender al español de la posguerra interpretado por Vicente Aranda.

Nuestro trabajo estará fundamentado con una tabla técnica según el modelo de Sánchez Noriega “*De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*”. Esta tarea nos ayudará a entender el proceso del montaje de la película, por eso pondremos los encuadres, lugares y sonidos ambientales más significativos. Eso nos permitirá entender y descifrar la comunicación cinematográfica en su totalidad.

Estudiaremos del punto de vista y la posición de la cámara con la intención de llegar a entender que tiene la misma función que el narrador en la obra literaria. Dicho análisis nos permitirá ver claramente la posición, la intencionalidad y el grado del conocimiento de los personajes y la del director.

Trataremos con mucha atención el análisis de la iluminación adaptando el modelo de Manuel Canga Sosa en “*Fundamentos de Teoría de la imagen*”. Esta actividad nos permitirá crear sentidos según la densidad de la luz y el significado de los encuadres. Demostraremos que esta técnica es usada en la película para reflejar tanto la ironía como el contraste en los lugares de miseria y los de la aristocracia con más densidad.

El cine ofrece un mundo casi parecido a la realidad, a partir de eso, dedicaremos un análisis del lenguaje mímico, personalidad, actitudes y estado de ánimo de los personajes siguiendo las teorías de Alberto Ivern “*El arte del mimo*” y Manuela Catalá Pérez “*Humor ironía parodia*”. Explicaremos lo que es el lenguaje corporal, dicha práctica, nos facultará para entender la mínima intención de éstos.

El espacio cinematográfico será analizado de acuerdo con las teorías de Sánchez Noriega *“De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación”* eso nos pondrá en evidencia la ambientación y la realidad del espacio cinematográfico donde interactúan los personajes.

Así mismo, con el apoyo de las teorías de Carmen Pena Ardid, *“Literatura y cine, una aproximación comparativa”*, estudiaremos el tiempo en la adaptación cinematográfica, ya que es de gran importancia en una película que lleva al tiempo como título. El tiempo en el cine se ofrece de manera muy especial, por lo tanto, analizaremos las variedades y unidades temporales que se pueden sacar de la película.

La importancia del registro musical es muy notable para nuestro análisis del film, con la finalidad de llegar a contestar a las metas planteadas en la introducción relacionadas. Con el empleo de las teorías de José Antonio Pérez Bowie *“Leer el cine, la teoría literaria en la teoría cinematográfica”* investigaremos el registro musical, para conocer los gustos musicales de la época y más aún los elementos del significado de la película.

El cuarto capítulo titulado *“Análisis comparativo de Tiempo de silencio en Luis Martín-Santos y Vicente Aranda”*, analizaremos los mecanismos de la comparación entre los dos registros basándonos en las teorías de Sánchez Noriega. Averiguaremos cómo se va a llevar una obra comúnmente conocida por su complejidad y hasta qué grado ha sido fiel el director en su adaptación.

La distancia temporal entre el año de publicación y el de adaptación, obligará a realizar un análisis comparativo para llegar a entender las verdades ocultas tanto para Luis Martín-Santos como para Vicente Aranda. Este ejercicio, nos permitirá vivir de nuevo el momento histórico sobre todo con declaraciones inéditas del médico argelino y amigo de Luis Martín-Santos el señor Ammar Bennadouda.

A continuación, elaboraremos una tabla de segmentación comparativa guiados siempre por las propuestas de Sánchez Noriega, estudiaremos los elementos de comparación existentes entre la adaptación cinematográfica y la obra. Esta actividad nos dejará claro los cambios realizados en la adaptación frente al texto original.

Posteriormente, compararemos la enunciación utilizada tanto en la adaptación cinematográfica como en la obra original. Cuestionaremos la posición del narrador delante de la cámara y las estructuras narrativas utilizadas. Tendremos en cuenta el aspecto irónico de la novela, que aporta una complejidad mayor a la hora de su adaptación. Así mismo, manifestaremos la dificultad que van a enfrentarse tanto el lector como el espectador.

En cuanto a la estructura narrativa y fílmica, observaremos como están divididas las unidades del argumento lo cual nos facilitará el análisis comparativo. Exhibiremos la posición de la cámara, para llegar a entender lo que el autor quiere que los espectadores vean. Eso nos llevará al estudio de los movimientos de la cámara en comparación con el punto de vista literario.

Posteriormente compararemos la manifestación, la diferencia entre el tiempo empleado para visualizar la película y leer un libro. Demostraremos la diferencia entre los dos casos observando la fidelidad del tiempo en la adaptación con la tabla comparativa. Comprobaremos si la adaptación cinematográfica de la obra *“Tiempo de silencio”*, aporta la posibilidad de ver más espacios que los que se imaginan en el libro, a través del uso de determinadas técnicas.

Con mucho afán, ofreceremos un estudio comparativo entre el personaje literario con el fílmico, aplicando las teorías de los principales estudiosos de la narratología fílmica como Carmen Pena Ardid, Sánchez Noriega, Casetti y de Chio. Pretendemos demostrar que la diferencia fundamental reside entre el espectador frente al lector en la visualización del personaje.

La fidelidad al original es una pieza fundamental en nuestro trabajo, por lo tanto hemos dedicado mucha atención en analizarlo con la finalidad de demostrar que Vicente Aranda añade imágenes visuales que considera de interés para los espectadores y que los lectores de la obra se han podido imaginar a través de descripciones. Así mismo, señalaremos las partes borradas, y las modificadas en el momento de la adaptación.

Hemos logrado señalar los elementos añadidos que ayudan en la transmutación del texto literario al texto fílmico, los cuales son la música, el vestuario y la ambientación. A pesar de que esta película no posee con una banda sonora inicial propia, el uso de diversos medios sonoros y de canciones de la época, hacen que junto con los espacios y el entorno ambiental, sitúen al espectador en un marco histórico puntual.

Comprobaremos si el director Vicente Aranda, ha respetado la obligación del uso de la ironía en la adaptación al igual que Martín-Santos. Analizaremos qué tipo de herramienta cinematográfica ha usado para reflejar la ironía en la pantalla, basándonos en las técnicas del cine como son los diálogos, el fondo sonoro, los encuadres y la iluminación.

Dando importancia a la competencia y los conocimientos de los dos artistas, escritor y director de cine. Resaltaremos una vez más, el objetivo del uso de la ironía en los dos registros. Con esta actividad llegaremos a contestar a la problemática planteada.

Basándonos en los resultados conseguidos de lo anteriormente dicho, llegaremos a contestar si el autor ha conseguido, de una manera o de otra ser fiel al original. Basándonos en nuestras propias reflexiones, demostraremos también si se ha deteriorado la novela al trasladarla al cine o bien ha ganado más.

Concluiremos demostrando, si el espectador puede estar contento con la película o nacerá en él la necesidad de leer la obra original, lo que daría lugar al mismo tiempo a un beneficio para la obra de Luis Martín-Santos.

Capítulo I. Conceptos teóricos

En este capítulo plantearemos las nociones esenciales que respaldarán nuestro trabajo analítico. Siendo la ironía el núcleo de nuestro trabajo, expondremos las definiciones más explícitas y mostrando las manifestaciones de la ironía tanto en el discurso poético literario como en el discurso verbal.

Siendo el signo nuestra herramienta del trabajo, exhibiremos la función del lenguaje literario basándonos sobre los teóricos del formalismo ruso para llegar a entender la función poética del mensaje literario, el cual se diferencia del habitual. De igual modo, dejaremos claro cómo se forma la estructura del discurso.

A continuación, la teoría de la adaptación es uno de los ejes centrales de nuestro trabajo, por lo tanto, abordaremos el manejo del signo visual en un fotograma como la luz y el sonido entre otros elementos que el cine nos puede ofrecer.

La adaptación cinematográfica requiere unas estrategias específicas para llevar una obra literaria en la pantalla, por lo tanto, abordaremos la importancia de los encuadres, los planos, el espacio cinematográfico entre otros.

La importancia del receptor, sea lector o espectador en el estudio comparativo, nos obliga a explicar su posición ante lo que percibe poniendo tanto los límites, como las autorizaciones que dicha teoría le ofrece a la hora de leer o visualizar. El estudio de los géneros literarios nos brinda las fronteras entre cine y literatura, lo que nos permitirá y facilitará zanjar los enfoques de estudio y conducirá nuestro trabajo en un puro estudio comparativo entre ambas disciplinas.

1. Teoría de la ironía

1.1. Ironía: Definiciones y algunas consideraciones filosóficas

Es importante comenzar a explicar la ironía desde un punto de vista filosófico, puesto que muchos de los grandes pensadores y eruditos de la palabra se han quedado prendados con este concepto, con el que en muchas ocasiones se adentran en sendas engañosas para despistar al lector del verdadero objetivo.

Para empezar, la intención del hablante es la que marca claramente el aspecto irónico que quiere presentar. Así pues, puede aparecer un sentido crítico o agresivo, o bien un sentido humorístico, el autor buscando siempre una complicidad con el receptor lector.

Así, con el fin de comprender la ironía, debemos saber que su objetivo inicial no es dar a entender lo opuesto a lo que se está diciendo, sino que forma parte del acto comunicativo. Por lo tanto, si en una ocasión vemos a algún personaje decir que es maravilloso, no tenemos que entender que es lo contrario, es decir, pésimo, ni nada parecido a su significado opuesto, simplemente, debemos comprender que lo que está diciendo es que no es tan maravilloso, sobre esto Migoyo dice:

Una definición de la ironía más ajustada a la realidad de los hechos podría ser procedimiento expresivo consistente en dar a entender que no se dice lo que se dice, puesto que la expresión irónica la que principalmente nos hace es dar a entender lo que dice. Y se podría prolongar el rompecabezas afirmando que lo que principalmente hace la ironía es no dar a entender lo que dice [...] (Migoyo, 1980, p. 50).

De la misma forma, hay que recordar que la ironía, a pesar de que se pueda comprender como una aproximación entre lo divino y lo humano, es evidente que lo que está haciendo es usar un ethos¹ que únicamente se puede comprender con el uso de términos epistemológicos: cuanto mayor o menor importancia tenga la ironía en un texto, se puede interpretar como que lo que se dice no es verdad pero todavía no hay nadie que lo haya comprendido. (Ballart, 1994, p.23).

De esta manera, el concepto de ironía incluye los principios de lo paradójico, siendo esta acepción la más valorada por muchos de los teóricos y filósofos. Los diccionarios modernos la aceptan cada vez más por su gran importancia en la escritura. Por esto, puede parecer insospechada la omisión de la ironía de forma recóndita.

Esta conformidad asombra menos si se tiene en cuenta que tanto la omisión como el hincapié en lo irónico, dan pie al emisor de contradecir lo que intenta

¹ El ethos representa un conjunto de valores costumbres hábitos y una forma de ser.

afirmar. La disparidad en que la negativa es evidente en el caso de la omisión y es evidente en la ironía. (Schoentjes, 2003, p. 68).

Sin embargo, decir que la ironía es algo contrario a lo que se quiere decir al igual que lo hacen ciertas definiciones clásicas, no es correcto. Esta acepción es más correcta si se toma en cuenta en la metáfora o en la metonimia, basándose en un vocabulario específico, ya que la ironía atañe a todo el acto comunicativo en su conjunto, hecho que veremos más adelante (Piglia, 2003, p. 57).

Claramente, todo lo que está en torno a la ironía, es imprescindible para poder comprenderla. Así pues, cualquier cambio en los gestos, movimientos, sonidos, el tono o el timbre de la voz,... se pueden interpretar como un significado diferente en cada uso de la ironía. Es más, es frecuente que al hablar, hallemos palabras que según el entorno y la manera en la que se digan, hace que su interpretación cambie todo.

El escritor irónico es un ser moralista que al comprobar que todo lo que ocurre a su alrededor no se correlacionan a lo que él esperaba de un mundo perfecto, se expresa a través de palabras ambiguas que realmente no tienen que ver con sus ideales. (Schoentjes, 2003, p. 76). A este propósito Pere Ballart nos dice:

El ironista por consiguiente, es capaz de convertir el mundo y, con él a sí mismo en un espectáculo, en un teatro del mundo para su disfrute particular. El desapasionarte de su mirada le daría no pocos motivos de comicidad, que no obstante, revertirán en un estadio superior, transcendente, de interpretaciones completamente seria de la existencia. (Ballart, 1994, p. 75).

Podemos decir que existen dos vías opuestas para la ironía, por una lado se presenta un ambiente enrarecido en el que se presenta la ironía siempre con sentido opuesto, de esta forma manifiesta siempre lo uno y lo otro, o el sí y el no. Por ejemplo, poner de manifiesto que un escritor es muy bueno queriendo dar a entender que no lo es, no se puede entender como una declaración clara de que es malo. (Schoentjes, 2003, p. 81).

Por otro lado, es preciso ser consciente, de que también los estudios teóricos sobre la ironía están incorporados en la historia y condicionados por el espíritu de

la época, las condiciones del autor, etc, lo que hace que estemos ante una noción dinámica, no inmutable, cambiante. Paul de Man precisa:

Nos encontramos, en efecto, ante un problema fundamental: si la ironía fuera un concepto, entonces debería ser posible dar una definición de la ironía. Parece imposible conseguir una definición, y esto mismo está inscrito hasta cierto punto en la tradición de la escritura sobre textos. (De Man, 1996, p. 01)

Por una parte, desgranando la palabra desde su punto de procedencia griega, el “*eiron*” significa clase o tipo y la “*eironeia*” significa comportamiento o actitud. (Schoentjes, 2003, p. 63). “*Eiron era todo aquel que fingiendo lesión o incapacidad; eludía sus responsabilidades como ciudadano*” (Ballart, 1994, p. 45)

En efecto, desde tiempos de la antigua Grecia, en la época de Aristóteles, ya se entendía la ironía con trazos humorísticos en las palabras verbales, o bien la risa y los gestos burlones en su representación visual. (Mendoza, 2003, pp. 11-12). Desde los albores de los tiempos, el humor o las bromas, existían como una necesidad biológica del ser humano.

La representación de la superioridad del hombre se hace a través de una sonrisa satánica, y por ello, al ser la risa algo humana, puede ser algo contradictorio. Es decir, puede representar dos cosas diferentes desde una grandeza infinita a una infinita miseria, esta última entendida como el ser absoluto que tiene la idea de lo que se dice. (Ballart, 1994, p. 111).

Por consiguiente, una de las vías de escape que ha usado el ser humano ante todas las angustias que le hacen perder energía, ha sido el sentido del humor, lo cómico, y por ello la ironía se puede entender como una liberación cuando se entiende en el lenguaje, como una broma o chiste. “*la ironía hace descargar al hombre su sentimiento de superioridad, por una parte, y la energía contenida por la tensión vital, por otra parte, haciéndole sentir libre*” (Sánchez, 1999, p. 10).

Existen muchos críticos literarios, que ponen de manifiesto que la ironía se desarrolla para dar doble sentido a las cosas que rodean al ser humano. No

existen discursos que puedan dar lugar a una apreciación equívoca. El ser humano y el mundo que le rodea, se mueve a través de estas apreciaciones de doble sentido, por ello se entiende que la ironía tenga tanta fuerza dentro del intercambio comunicativo.

El problema radica precisamente en que el término desde uso popular, y el hablante se sirve de él seguro de lo que quiere decir, pero desentendido de definiciones y precisiones teóricas. En este sentido Pere Ballart nos comenta que:

Su misma publicidad es lo que hace tan difícil ensayar una definición de su sentido exacto, pues su dominio semántico es tan vago e invoca connotaciones tan distintas que el término se puede ver hoy aplicado indiscriminadamente a la clasificación de un carácter de un estilo, de una idea (sea cual sea el ámbito en que éstos se inscriban), y aun, por si fuera poco, de un suceso mundano que resulte especialmente inesperado a los ojos de sus protagonistas. (Ballart, 1994, p. 19).

Así pues, en la historia de la teoría filosófica encontramos a Frederich Schlegel, filósofo alemán, a quien se le conoce por su estudio del concepto de la ironía. Para él la ironía se basa en la filosofía, definiéndola como un encanto del pensamiento lógico. (Schlegel, 1958, p. 19).

Un filósofo que se identifica en el tema de la ironía es Schlegel, quien comenta que en un diálogo bien sea hablado o escrito, piensa que la ironía es fundamental. De esta forma, la ironía se comprende como una reflexión en la que se unen lo ornamental y lo verídico; el filósofo alemán dice que:

La filosofía es la patria originaria de la ironía, que se podría definir como una belleza lógica; pues en cualquier parte en que se filosofa, en diálogos verbales o escritos, y siempre que no se lo haga sistemáticamente, la ironía actúa y estimula, e inclusive los estoicos consideraban que la urbanidad era una virtud. (Schlegel, 1958, p. 57).

Tal y como dice Schlegel, el ser humano vive en un torbellino de incertidumbres, procurando organizarse y unificarse para disminuir su ansiedad existencial. Si tras sus intentos fallidos una y otra vez llegara a conseguirlos, su raciocinio sería incapaz de asimilarlo:

[...] este caos artísticamente ordenado, esta fascinante simétrica de las contradicciones, esta oscilación perpetua entre el entusiasmo y la ironía, que habita hasta los más pequeños miembros del conjunto, me parece que

bien podría caracterizársela como mitología indirecta. [...] (Schlegel, 1958, p. 87).

Por su parte el filósofo danés, Kierkegaard, opina que la ironía en esencia se refiere a lo opuesto “*lo que yo pienso no es lo que digo*”, pero como es el receptor quien recibe el mensaje de una forma o de otra, entiende que la figura irónica se cancela a sí misma. (Kierkegaard, 2000, pp. 114-115).

Lo que Kierkegaard llama ironía contemplativa desde un punto de vista más filosófico, a la ironía que se puede encontrar en cualquier texto con la finalidad de que el lector no busque componentes de la obra, sino que lo analice desde una reflexión más global. (Ballart, 1994, p. 300).

Sin tener en cuenta todo lo que han expresado los filósofos anteriores, podemos llegar a la conclusión de que la ironía llega a su auge en el discurso literario, y las pruebas de su importancia las encontraremos más fácil y ampliamente en las obras literarias.

Barthes, encuentra en la ironía una insatisfacción porque el autor toma todo su poder a la hora de escribir y no deja libre albedrío a la hora de que el lector interprete lo que está leyendo, es decir, impone al lector una opinión previa de los personajes en lugar de dejar que él mismo se forme su propia imagen.

La ironía no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje. La costumbre que hemos tomado de dar al símbolo un horizonte religioso o poético nos impide percibir que hay una ironía de los símbolos, una manera de poner en tela de juicio al lenguaje por los excesos aparentes, declarados, del lenguaje.[...] no háganos creer en lo que usted dice, sino: háganos creer en su decisión de decirlo. (Barthes, 2005, pp. 76-77).

Para Barthes, aquí es importante el concepto de otorgar prioridad a la ironía a partir de la crítica de la literariedad. Según comenta Garrido Gallardo: “*Referenci/literariedad. Opone la capacidad que tiene el signo de evocar algo distinto de sí, frente a la posibilidad que tiene de ser percibido por sí mismo*”. (G Gallardo, 2009, p. 28).

De este modo, Barthes ha concluido que la poética y la literariedad^{1 2} prevalecen. De esta forma, aparecen una serie de singularidades literarias con respecto a la libertad, por ejemplo, el autor puede dejar su opinión sobre los personajes en el anonimato, liberándose así de aplicar sus propios sentimientos y opiniones de la sociedad que le rodean.

Ante la disparidad que ofrece la ironía, muchos críticos han observado la literariedad como una evolución de confinamiento de la lengua. Desautomatización o extrañamiento, lo entienden los críticos como de carácter aislado de la obra. El sentido de la “*torsión*” de la lengua poética, y su propósito estilístico, se aprecia en el cambio de los principios del acto comunicativo.

Diagnosticarlo, verificándolo con la más aséptica objetividad; persiguiendo no tanto los contenidos afirmados, sino, preferencialmente, las texturas en las que se cimientan tales afirmaciones, donde el espíritu del hombre se realiza en universal, trascendiendo el más inmediatamente aprehensible sentido de la desviación individual-estilística. (García Berrio, 1973, pp. 113-131).

En la *desautomatización* y su entorno, la variedad de aislamientos o de apropiación de vocabulario de otros mencionados. En este momento, habitualmente, se puede ver la dificultad de que el autor nombra con consideración, o de forma opuesta, irónicamente con la intención de menospreciar. El doble sentido de lo que otros dicen, normalmente era intencionado. (Bajtin, 1989, p. 441).

Booth, sin embargo, otorga la dificultad del concepto irónico a los propios autores, dando por hecho que si se escriben es para que el lector las entienda, y en el caso de no hacerlo, el lector se sentirá apesadumbrado. Hoy en día, se suele decir que, cada uno entiende lo que entiende y por lo tanto no hay una comprensión única que tenga unas normas que acatar para todos, y que cuanta más variedad de comprensiones existan más nos engrandeceremos:

[...] jamás he visto a nadie que tolere todas las lecturas con el mismo ánimo; el ejercicio de la crítica da por supuesto que los lectores a veces se

² Literariedad: Para los formalistas rusos significa la función poética del lenguaje literario, salir de la norma, desviaciones estilísticas, complicación referencial. Todas estas características hacen del lenguaje literario único y diferente de otros lenguajes.

extravían. No hay duda, pues, de que la idea de extraviarse encierra cierta validez, de ahí que resulte significativa la idea de extraviarse. (Booth, 1986, p. 16).

Se puede entender, que el autor irónico se infravalora, y por lo tanto la imparcialidad y la eliminación de todo pensamiento moral son la esencia de su forma de escribir. Así pues, la lástima, la piedad o el miedo son conceptos que no se tienen en cuenta en el método irónico: el lector será quien las entienda a través de este método.

La ironía, finalmente, refleja tanto para los que la entienden y admiran como para los que recelan de ella, realidades y abre caminos en los que probablemente prevalezca la confusión, pero también rescata a través de la eliminación doctrinas o rompe barreras poniendo en evidencia que toda afirmación tiene su parte de negación. Así pues, la ironía levanta toda clase de pasiones.

En efecto, no ha existido otro estilo que los críticos hayan utilizado, a excepción de la “*retórica*” en sí misma, que dé lugar a tantas controversias sobre la esencia del ser humano y el mundo que le rodea, en lo que se refiere al universo de la literatura o cuanto menos a la buena literatura. (Booth, 1986, p. 13).

Finalmente, podemos entender que con libertad de extensión o escasez de definición del concepto irónico (teniendo en cuenta que su definición no se hace para nada sencilla) el lector entenderá que en ocasiones, debe deducir que lo que lee es tal y como lo que ve escrito y no apartarlo pensando en que el autor quiere decir otra cosa diferente.

1.2. Ironía y otros universos del sentido

Tal y como hemos ido viendo, la complejidad de las bases de la ironía, hacen necesaria la existencia de diferentes formas de analizarla con el objetivo de darle una definición concreta, y así lo demuestran los numerosos estudios que existen sobre ello a lo largo de la historia.

En efecto, se puede sentar el origen de la ironía en la expresión oral y por lo tanto se entiende que los interlocutores deben tener un acercamiento previo para conocerse. En el caso de conocer mal a la persona con la que se habla, se puede malinterpretar el mensaje que quiere transmitir, bien sea por mal entendimiento del contenido como de la intencionalidad.

El concepto de ironía se asocia a un método de contrariedad a la hora de expresarse, su investigación a nivel del acto comunicativo como su estudio en obras de diferentes tipos: novela, teatro y poesía nos revela que la ironía puede dar lugar a un abanico más amplio que una simple contradicción, y que no puede entenderse simplemente como un mero método decorativo. (Morales Sánchez, 2003, p. 130).

En efecto, cualquier ser humano a la hora de expresarse tiene la intención de comunicar algo y como consecuencia hay que dar la importancia necesaria al acto del habla como primera vía de emisión del mensaje, bien sea escrito o visual. Por todo esto, estudiaremos minuciosamente la ironía para entender su objetivo en la comunicación literaria.

Teniendo en cuenta las bases Jakobsonianas sobre las competencias poéticas del lenguaje, Úrsula Oomen dice que la ironía es el principio de la coyuntura verbal. (Oomen, 1987, p. 193). También es importante tener en cuenta la dependencia del carácter del acto verbal, que según Van Dijk se dan lugar habitualmente cuando los componentes de un acto verbal proceden a dar su discurso:

La lexicología poética. Esta estudia el vocabulario de la obra y el mundo en que es utilizado: los medios de significación atribuida por el autor a las palabras que emplea y la combinación de tales significados [...] La sintaxis poética estudia el modo en que las palabras asocian en las proposiciones: es decir las llamadas locuciones lingüísticas. (Tomachevski, 1982, p. 23).

Van Dijk, estipula que las declaraciones deícticas³ no son más que exhibiciones propias de las características semánticas pragmáticas del texto. Así

³ Este término en la lingüística significa punto de referencia

pues, el objetivo de la literatura tiene diversas particularidades, por ejemplo, cuando encontramos pronombres personales como tú y yo, el autor no siempre está refiriéndose al emisor y al receptor, sino que muestra una relación entre los personajes a interpretar. (Van Dijk, 1992, p. 192).

A cerca de esto, Booth, pone en evidencia la importancia del contexto en la ironía. Así pues, considera que la ironía no tiene su objetivo en expresar algo contradictorio, sino que tiene connotaciones que se entienden a través del conjunto del texto en el que aparece o el entorno en el que se produce el acto comunicativo. Por todo ello, define la ironía como la interpretación que se da a un mensaje según determinado contexto o de un sentido de moralidad que le den los interlocutores al mensaje que se transmite. (Sánchez, 1999, p. 11).

En el momento en el que se plantean ideas de análisis con fines contextuales, regresa la importancia sobre la forma de transmisión del mensaje a través del tono de la voz y necesidad de un interlocutor hábil a la hora de interpretar el mensaje de su emisor, siendo capaz de dar una vuelta a la moralidad con la que se intenta emitir dicho mensaje. *“Las palabras de las que se sirva la ironía no se toman en su sentido propio y literal”* (Schoentjes, 2003, p. 80).

Así pues, la ironía se armoniza con el contexto siempre y cuando exista una plasticidad, tanto si el acto comunicativo se produce de forma oral como si es escrito. La similitud que se da entre ironía e inteligencia, se basa en los estudios psicológicos clásicos que a su vez han sido constatados en la actualidad, que nos dicen que un desarrollo cognitivo óptimo y avanzado ayudan a la comprensión y puesta en práctica de la ironía.

Es necesario tener en cuenta las organizaciones pragmáticas que se dan en otros métodos. Así pues, Van Dijk, que el uso de verbos realizativos revelan la intención de un enunciado y sus consecuencias en un acto comunicativo. (Van Dijk, 1980, p. 38). Por lo tanto, el pragmatismo de la ironía se muestra en su intencionalidad, que normalmente da lugar a una burla o descalificación de una persona o de una situación. (Sánchez, 1999, p. 24).

Es conocido que los tipos de esquemas lingüísticos que existen para dar un argumento son: discurso directo, discurso indirecto y discurso indirecto libre. (Zavala, 1991, p. 51). De este modo, podemos situar la ironía dentro del discurso indirecto, ya que tiene la particularidad de consentir diversas situaciones relacionales entre los interlocutores.

Ante un acto comunicativo en el que no coinciden ni el ser ni el parecer tal y como lo dispone la moral de lo sincero, la persona irónica no está mintiendo del todo. Su intención queda lejos de burlarse o de mantener una falsedad creada por su mentira, realmente su intención es la de ser entendido y prestará atención a que se pueda alcanzar su verdadera intención. (Schoentjes, 2003, p. 130).

La inscripción semiótica de la ironía se inicia con la dialéctica entre esencia y apariencia, y las estructuras literarias antitéticas de la ironía: lo oculto/lo conocido, lo continuo/lo discontinuo, la alegría/la seriedad, la verdad/la mentira, la fe/la razón. (Zavala, 1991, pp. 32-33).

Uno de los principales difusores de las teorías del habla, Searle, relaciona los conceptos de metáfora y de ironía dentro del acto indirecto del lenguaje, donde se distingue entre el sentido que tiene una frase con el sentido del argumento global, es decir, la diferencia existente entre lo que se dice y lo que se quiere decir. (Sánchez, 1999, p. 52).

Searl, sin embargo, cree que al expresarse de forma irónica teniendo en cuenta tanto lo que se dice como el contexto, el emisor está argumentando todo lo contrario a lo que expresa. Por ello, la comprensión global se entiende a través de toda la oración y el receptor da una vuelta para entender lo opuesto de lo que se dice literalmente. (Sánchez, 1999, p. 54).

Es pues, una interpretación pragmática, donde se manifiestan la ironía a través del habla indirecto a través del acto del habla locutivo e ilocutivo. Esto da lugar a la contrariedad entre lo que se dice y lo que se quiere decir, sin incluir el acto del habla prelocutivo que ayuda a entender la intención verdadera del emisor con respecto a su interlocutor, algo decisivo en un acto comunicativo irónico.

La ironía aparece principalmente en enunciados asertivos, ya que estos tienden a conseguir que el receptor entienda el significado como una afirmación de lo que se está diciendo, a la vez que el emisor procura expresar un argumento irónico con una idea calificativa. (Ballart, 1994).

Al haber dificultades explicativas a cerca de varias realidades comunicativas que proponía la teoría de los actos del habla, aparece otra nueva teoría de la conversación a raíz del concepto de implicaturas de naturaleza inferencial.

Esta teoría la propone Grice, en ella dice que la ironía en una conversación da lugar a entender lo contrario de lo que se dice. De esta forma el concepto ya conocido previamente de significado figurado como implicatura convencional cambia, resolviendo así las dificultades para determinar el significado figurado y los que aparezcan a la hora de trasladar dicho significado de un argumento. (Falguera; Rivas, 1999, p. 462).

Podemos decir que esta forma de ver las cosas por Grice, se trata de concordar la oposición irónica no con negativa en un nivel semántico oracional, sino infringiendo un principio conversacional. Al infringir este principio, el emisor, se expresa a través de afirmaciones que no son reales, además de poner en evidencia su habilidad para argumentar con significados contradictorios.

En lo que más se está de acuerdo es en que la ironía prudente es mejor, es decir, la ironía es más útil cuando no se la adorna para que sea fácil de entender. En general, la elegancia de la ironía se puede ver en la cantidad de florituras que la acompañan. Algunos símbolos que ayudan a entender la ironía son muy obvios y por lo tanto, el argumento se distorsiona de forma poco estética. (Schoentjes, 2003, p. 135).

Para estudiar estos conceptos más complejos, la ironía debe analizarse, no como algo habitual del entorno, sino como herramienta discursiva que funciona a través del discurso oral (estrategia verbal) o de la manera (estrategia musical, visual o textual). En este punto, hay que tener en cuenta cómo funciona la ironía

a niveles sociales, bien sea en un acto comunicativo o en el momento de leer una obra. (Schoentjes, 2003, p. 242).

En un contexto literario podemos encontrar ciertas palabras que influyen en el significado general de otras palabras que se dan en su mismo contexto, por ello hay que tener en cuenta la posibilidad de diferentes significados en una misma lectura de un texto irónico estable. (Booth, 1986, p. 36).

Al leer un texto irónico, hay que entenderlo con un doble significado y no simplemente quedarse en el literal, pero realmente lo que se elimina es la forma gramatical de la afirmación. (Booth, 1986, p. 50).

Todo esto da lugar a una conclusión: a las interpretaciones de ironía no se debe llegar por la gramática o semántica lingüística. Cuando se lee un texto irónico interesante, leemos un relato real, y para entenderla nos basamos en nuestras experiencias a la hora de socializar.

En el momento de leer a los personajes, les otorgamos valores en función de nuestra propia moral. Por ello, la ironía es una vía preciosa hacia el arte de la interpretación. Sin embargo, ha quedado en evidencia que la ironía implica muchas dificultades. Se trata de hacer trabajar la mente relacionando la moral y lo evidente, lo que da lugar a que el lector tenga que primero elaborar clasificaciones de las que se tendrá que elegir la mejor opción para él; esto puede llevarle a enjuiciar los actos de otras personas teniendo en cuenta su propia moralidad.

1.3. Poética y Retórica de la ironía

Examinando el concepto desde un punto de vista teórico e histórico, debemos plantearnos cómo funciona la ironía en el discurso verbal, esto es, que recursos conforman su poética y su retórica.

Normalmente, una figura retórica se tenía en cuenta como adornos en el texto. En concreto se consideraba los tropos, como elemento decorativo que hacía

desaparecer la literalidad del pensamiento del autor expresado en sus obras a través de ellos. (Sánchez, 1999, p. 5).

La diferencia clásica entre tropo y figura de pensamiento, considerándolas legítimas, hacen que el lector deba eliminar la posibilidad de considerar el texto literalmente. Si tenemos en cuenta a la metáfora como figura literaria principal del lenguaje figurado, podemos ver que el lector se ve obligado a pensar en otra posibilidad de representación de lo que realmente se quiere expresar. (Migoyo, 1980, p. 55).

Así pues, el tropo, se define como cambio, y es ahí donde la ironía ocupa su lugar, como por ejemplo, expresar algo y sin embargo querer decir otra cosa muy distinta. De cualquier forma, hay que tener en cuenta que la ironía da lugar a algo más que un simple cambio, se puede considerar como una oposición más drástica que la que nos podríamos encontrar en tropos como la sinécdoque, metáfora o metonimia, englobadas estas dentro de la “familia” de la ironía.

La ironía respeta el uso de estas figuradas con un objetivo irónico teniéndolas en cuenta como recursos parecidos entre sí. Al mismo tiempo, en la hipérbole se puede considerar su punto de contrariedad en lugar de expresar verdad absoluta. (Migoyo, 1980, p. 56).

De aquí se deduce que, a pesar de que los autores argumenten de forma irónica, no se debe tener en cuenta esa expresión como parte de un lenguaje figurado o tropo o estilo de pensamiento, se debe pensar en un estilo de lenguaje verosímil que al mismo tiempo está establecido entre figurado y literal. (Migoyo, 1980, p. 56).

El momento en el que la ironía se interpreta como algo lógico, es en el momento en el que se visualiza su incoherencia, y se interpreta ésta como algo lícito. Entre la metáfora y la ironía, existe una diferencia básica, que consiste en interpretar al inicio algo de forma literal a lo que se dice, ya que antes de esto, son contrarias y por lo tanto más tarde también. (Migoyo, 1980, p. 52).

[...] este momento de rechazo del valor literal basta sin duda para considerar a la ironía como expresión figurada, pero el hecho de que esté precedido por una aceptación la distingue de la metáfora: la figuración irónica no se produce al nivel de las palabras sino al del pensamiento. (Migoyo, 1980, p. 55).

La ironía se considera como un tropo concreto, porque se apoya en ser una figura de pensamiento la ironía se vale de diferentes figuras, como metáfora, paradoja, parodia o sarcasmo. El autor argumenta una cosa queriendo decir otra muy distinta. Por ello, los críticos tratadistas entienden la ironía como un elemento más del sarcasmo. (Schoentjes, 2003, p.82).

Esto da lugar a entender a la sátira, que es un concepto diferente, muy complejo, con una historia propia, como un tropo que se asemeja mucho a la ironía que se puede considerar como una mofa. Sin embargo, la sátira suele burlarse con intención moralizadora, lúdica o burlesca. (Maryse, 2003, p. 169).

El escritor satírico es un profesional que crea sus relatos según unas normas concretas, el escritor irónico no tiene en cuenta ninguna norma ni le hace caso a nadie y además, relata según sus verdades y juicios de moral. Frye utiliza sus normas incluso en el plano mimético. (Ballart, 1994, p. 166).

Del mismo modo, debemos considerar que la ironía como una contradicción se asemeja a una paradoja. Así pues, una antonimia que pretende ser paradoja utilizando sistemas consentidos de razonamientos con valores opuestos como pueden ser: antinomias o contradicciones. José Gaos, los define como fundamento de contradicción o formas que tiene el ser humano de pensar o reflexionar. (Gaos, 2007, p. 57).

Los mensajes paradójicos crean situaciones insostenibles. Dado que el mensaje es paradójico, cualquier reacción frente a él dentro del marco establecido por el mensaje debe ser igualmente paradójica. De modo que es imposible comportarse de manera congruente y lógica dentro de un contexto incongruente e ilógico. (Van Dijk, 1992, p. 93).

Ya hemos repetido en muchas ocasiones, que la ironía es una figura con la que se expresa algo de lo que no se habla, y normalmente se le entiende como algo negativo. Además se la considera como antífrasis, método que se asocia a la ironía de forma natural consistente en utilizar un vocabulario con una definición

opuesta a la suya real. (Schoentjes, 2003, p. 68). *“la ironía como: un término genérico que concierne el grupo de figuras en las que la palabra es contraria al sentido”* (Ballart, 1994, p. 45).

Es importante admitir que la definición de lo opuesto es demasiado limitada para abordar todas las ironías que hemos estudiado hasta ahora. De esta forma, el argumento exige realmente a exponer pruebas donde la ironía se entienda como una oposición. Es por esto, que la ironía utilizada a lo largo de todo un texto pueda llegar a ser difícil de entender. Podemos entender que la ironía tiene similitudes con la alegoría a la hora de dar significados simbólicos, pero en vez de funcionar como esa figura con imágenes, la ironía utiliza los contrastes.

Tras todas las reflexiones anteriores, podríamos situar a la ironía como el tropo esencial, figura cambiante que se adapta a cualquier tipo de texto sin temer la variedad. En efecto, esto da lugar a que la toma de decisiones ante el uso irónico en un texto puede ser dificultosa pero no imposible, y por ello la decisión final dependerá de los elementos que se incorporen a su alrededor para ser mejor entendida o no, sin tener en cuenta la intención real del autor al utilizar la ironía, ya sea por motivos críticos que no le interesa que se visualicen directamente o ya sea todo lo contrario.

[...] existe también una ironía puramente retórica, que hay que utilizar con medida, para que produzca sus efectos excelentes, sobre todo cuando se polemiza; y sin embargo, esta ironía es frente a la elevada urbanidad de la musa socrática lo que la pompa del más brillante discurso es frente a la tragedia de los antiguos en su sentido más elevado. En este respecto solo la poesía puede alzarse hasta la altura de la filosofía y no con una ironía retórica. (Schlegel, 1958, pp. 57-58).

Por otro lado, si tenemos en cuenta a Northrop Frye, defiende la ironía como un tropo en sí mismo que no cambia. Pone de manifiesto que es un estilo de expresarse con el que se procura apartarse de la obviedad y del sentido evidente. Además, cree que la expresión no se utiliza de una forma desconocida, entiende esa variación como tropo, movimiento del tropo. (Romera Castillo, 2016, p. 12).

[...] el aislamiento y la circulación de las propiedades, la forma en que las pueden cambiarse por entidades cuando están siendo comparadas unas con otras en un acto de juicio, es la estructura de la metáfora, la

estructura de los tropos. El movimiento que está siendo aquí descrito es la circulación de las propiedades, la circulación de los tropos, dentro de un sistema de conocimiento. Se trata de la epistemología de los tropos. Tal sistema está estructurado como las metáforas como las figuras en general y las metáforas en particular. (De Man, 1996, p. 13).

La costumbre ha encasillado a la ironía como una definición de significados opuestos, sin embargo, tomando varios ejemplos se puede entender de otras formas más amplias. Los críticos tratadistas, procuran definir la ironía siempre como broma o burla, que es el tipo de ironía que se encuentra en la expresión verbal, al ser esta normalmente de carácter crítico. Por lo tanto, ya no se trata de definir, sino de ver de qué forma se dota de ironía a un texto.

Si se toma en cuenta la definición de ironía como expresión de lo contradictorio, nos encontramos ante un método limitativo y que no aporta demasiado a los textos y nos lleva a entender que la ironía es un juicio de valor. (Schoentjes, 2003, p. 85).

Según se otorgue la ironía en los argumentos se puede entender perfectamente su sentido dramático. El protagonista será el que siente las bases de éste método irónico. Tanto en las representaciones cinematográficas como en las teatrales, nos encontramos con la ironía dramática, que no se observa esencialmente en un acto irónico, sino que se puede encontrar a la hora de que el protagonista está dando su argumentación, a través de sus palabras. La ambigüedad de lo que expresa el protagonista en este momento, también le hace víctima y no se encuentra únicamente en escenas. (Schoentjes, 2003, p. 166).

Podemos entender una obra como irónica, según aparezca el tema principal de la misma; no tiene por qué presentarse de forma de burla o chiste dando lugar a la sonrisa del lector, todo dependerá del punto de vista que tenga el autor mismo sobre su entorno y como lo quiera reflejar: así en una representación verbal se podrá observar según el timbre o el tono de la voz que le dé a su personaje principal. En una obra escrita, la posición de los personajes en el espacio y el tiempo, las labores que realicen en su vida cotidiana, si son serias o bien les da

un aspecto burlesco, y la visión general que dé a su entorno, dará lugar a una forma de entendimiento por los lectores. (Schoentjes, 2003, p. 215).

Además de todas las figuras literarias que ya hemos tenido en cuenta hasta ahora, podemos encontrar algunas que están unidas a la ironía ya que tienen significado de doble sentido como son los litotes, la hipérbole, el oxímoron y la parodia.

La intención del uso de la ironía no es otra que encontrar la complicidad con el lector, al mismo tiempo que hacer que el lector dialogue con él mismo, incitándole a continuar con su lectura. Sin embargo, al igual que opina Hill, la lectura debe ser un proceso natural, sin obligaciones.

Si no es así, su objetivo cambia y se convierte en algo superficial que no da ningún sentido a la idea que el autor quiere transmitir. Un ejemplo de algo que se convierte en superficial y sin valor, es la explicación de un chiste, da lugar a algo desalentador y sin gracia ante la falta de la respuesta que se esperaba de quien lo cuenta.

Por ello, deducimos también la importancia del tono y el ritmo que se le da a la ironía, no sólo consiste en leer el texto, además hay que agrupar y relacionar una serie de ideas que den lugar a la verdadera intención del autor.

2. Teoría del signo literario

2.1. Función poética del lenguaje literario

Como ya sabemos, la función de la lengua es la transmisión de la información, y las obras artísticas, nacen de la función poética del lenguaje. Dicho lenguaje, se aparta de lo corriente utilizando códigos concretos y otras funciones, característica muy analizada por los teóricos formalistas y estructuralistas.

Una de las preocupaciones de los teóricos, se basa en el uso del sujeto como esencia particular que no habla de forma pura, tal y como ocurre en el mensaje. Para Wellek y Warren, los detalles abarcarán un amplio abanico de síntesis en los que no se podrán darse cuenta de las características dependiendo del punto de

vista. En caso de que se diera cuenta, solamente serían patrones que el ser humano posee a su forma de entender. (Wellek; Warren, 1993, p. 180).

Así, para evitar la apariencia, se utiliza con precisión el lenguaje literario como elemento más sencillo. Wellek y Warren muestran la utilización del lenguaje como un elemento establecido como igual a las otras artes, pintura y escultura, para evaluar la literatura. Al mismo tiempo, su ambigüedad se basa en que las características propias de la literatura, no son inertes como puede ser la piedra y el óleo. (Wellek; Warren, 1993, p. 27).

Lo dicho por Wellek y Warren se puede concretar en que la función poética en la comunicación, sin embargo, se realiza a través de un lenguaje que tiene también una función estética, y por lo tanto, la poética forma parte de la estética; es decir, la variedad estética de la comunicación a través del lenguaje.

Jakobson, se acerca a la semiótica, debido a su interés por el signo estético de forma general y el poético en concreto. La vigilancia de los mensajes por Jakobson es paralela e inherente de los elementos que forman parte del proceso de comunicación. Sin embargo, se permite exponer que *“la designación sea la principal función comunicativa”*. (Garrido Gallardo, 1987, p. 16).

En efecto, el vínculo creado entre el enunciado y los elementos que forman parte del proceso de comunicación, se pueden entender como función -referente, emisor, receptor, canal, código, y mensaje-. Así, el mensaje se muestra como un hecho con características formales y semánticas y se detalla por la importancia en mayor o menor medida de su función original.

Dicho esto, observamos que para Jakobson, en las funciones se utilizan varios subcódigos en sus procedimientos. Éstos, se entienden con el objetivo de que la comunicación no exista solamente gracias a una función, sino que aparezcan más, de forma contraria a lo habitual. Sin embargo, una de esas funciones debe ser el centro en el que se basen las otras, es decir, *“La dominante puede definirse como el elemento focal de una obra de arte: gobierna, determina y transforma a*

los otros elementos. Es ella quien garantiza la cohesión de su estructura”. (Jakobson, 1981, p. 145).

La función poética, se basa en la visualización de los mensajes tal y como son, unida a varias características que se realizan en el proceso de comunicación. Aunque, pueda parecer que la denominación sea la principal función de la comunicación, se puede observar que existen mensajes que se basan en sí mismos y en los que la indeterminación viene de forma interna y propia. En ellos, no solo el mensaje es lo ambiguo, sino que también lo son el destinatario y el emisor. Además del narrador ficticio, autor y lector, se encuentra el yo como protagonista o narrador ficticio, y el tú como destinatario. En los monólogos dramáticos, súplicas y epístolas, es decir, todos los mensajes en los que la función poética tiene mayor importancia ante la función referencial, también se hacen ambiguos. *“Al mensaje con doble sentido corresponde un destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia”.* (Garrido Gallardo, 1987, p. 16).

Generalizando a partir de esta apreciación, se puede decir que para Jakobson, las funciones referencial, expresiva, conativa, fática, metalingüística y poética, se basan en subcódigos que a veces son innecesarios y con poca importancia en la comunicación. No se basa en el resumen de una función referencial que se podría detallar con una variedad de usos, sino de evidenciar la utilización de varias funciones en las que se puede apreciar como principal. (Garrido Gallardo, 1987, p. 17).

Con lo dicho hasta ahora, se puede entender, que el texto literario posee una gran variedad de elementos utilizados y con una función referencial. Sin embargo, en todo el conjunto referencialista, solo existe una función principal, en palabras de Jakobson dominante, a través de la que surgen el resto de funciones.

Gallardo interpreta lo dicho por Jakobson sobre la poética, que se basa en el objetivo principal de consolidar las desigualdades encontradas en las capacidades verbales y no verbales. Por analogía, Jakobson, se centra en su disciplina en las

contigüidades descritas por Aristóteles: en las que insinúa que la poética tiene en su función un objetivo examinador en base a las de un lenguaje.

Como consecuencia, calificar los textos literarios en los que se da más importancia a la función poética. Se eliminan los elementos principales de una obra literaria con el fin de discutir la hipótesis: “*lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte*” (Jakobson, 1981, p. 14). Del mismo modo, el paralelismo de esta función con las otras funciones del lenguaje, la importancia de la función poética que sitúa el mensaje literario como ambiguo.

Por eso, la ambigüedad que existe por el polisemantismo del símbolo, no conlleva un doble sentido. Por el contrario, esta ambigüedad poética ayuda a la voz única y a utilizar un único procedimiento de acentuación. El paralelismo de los sentidos en el símbolo, se puede interpretar como una postura que comienza en el detalle, y va a lo general, por ejemplo, un nombre propio que se ve como símbolo; como una postura que se genera en lo concreto y termina en lo abstracto.

La función poética, sitúa a la referencia como una ambigüedad. Para Roland Posner, el trabajo de eliminar la cubierta, la acoge la lingüística como ciencia *heurística*, con la finalidad de utilizar los principios del método lingüístico. En efecto, Jakobson insinúa la posibilidad de estudiar la función poética y no la referencial. (Posner, 1987, p. 126).

Siempre y cuando quieran utilizar tales enunciados en acto de comunicación/ identificación de los objetos de referencia intención comunicativa etc. La cuestión de si una comunicación dada tiene o no una función poética no se puede decidir normalmente a menos que seamos capaces de examinar el contexto situacional, las acciones peculiares de examinar en las que se halla implicado y el fondo cultural de la sociedad en la que se ha llevado a cabo. (Posner, 1987, p. 127).

Ahora bien, el mensaje viene dado por símbolos escritos, hablados o mímicos. De acuerdo a este hecho, el texto literario se produce a través de las funciones del lenguaje específicas. Hay que recordar, que el mensaje verbal, se construye gracias a un elemento con mayor importancia también llamado “*predominante*”.

Es cierto, que para Jakobson, gracias a los elementos referenciales se crea una función dominante. No obstante, si dicha función dominante es la poética, el texto literario se interpreta como un discurso finalizado. Conforme a Richard Ohmann, la igualdad de Jakobson, se basa en los elementos seductores de la trama verbal de las obras hacia los lectores. (Ohmann, 1987, p. 20).

La explicación de las características concretas de la comunicación estética, no se puede dar, sin la premisa de que en el momento de recepción del mensaje estético el receptor posee un código concreto a parte de unos códigos lingüísticos y socioculturales que existen en ese momento. Este código ayuda al receptor a entender la información con todas las características que no están precodificadas y están intrínsecas en el mensaje que transmite dicha información. (Posner, 1987, p. 132).

En el mismo orden de ideas, el lector, descodifica los signos de una obra literaria haciendo que ésta se pueda considerar como inacabada. De esta forma, el mensaje de dicha obra, se puede interpretar desde varios puntos de vista en función del interés que tenga cada lector en dicha obra.

Una obra literaria, no se debería valorar como una obra eventual o acabada, sino obras en las que cada interpretación y por lo tanto su significado puede cambiar. Gracias a esto, la transmisión de conceptos y de información, continua en el tiempo, siendo así obras vivas, constantes y duraderas. Bien es cierto, que se tiene en cuenta una obra como de valor literario, si se las han conocido a través del paso del tiempo y continúan siendo eficaces a pesar de la época en las que fueron creadas. Algunos ejemplos de esto, “*Don Juan Tenorio*” del vallisoletano José Zorrilla, “*El Lazarillo de Tormes*” o “*El Quijote*”, se les atribuye su importancia no sólo por el interés que generaron desde que fueron creadas, sino que hoy en día siguen generando inquietudes y lo seguirán haciendo por mucho tiempo.

Regresando a nuestro tema, Jakobson, con respecto a la dificultad de encontrar la función poética en el interior de una obra y su importancia referencial, propone

dos arquetipos que dirigen un mensaje verbal: “*la selección y la combinación*”, o de forma más específica, la metáfora y la metonimia. “*La selección tiene lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad*”. (Jakobson, 1981, p. 40). A esto Garrido dice que:

Jakobson postula que la crítica literaria, actividad metalingüística y, por consiguiente, centrada en el eje de selección, ha visto penetrantemente los fenómenos de este – los de orden metafórico-, pero ha sido ciega para los del eje de combinación- los fenómenos metonímicos- por lo que la supuesta literatura realista, estrechamente vinculada con el principio metonímico. (Garrido Gallardo, 1987, p. 19).

La obra de *Tiempo de silencio* de Martín-Santos, es un ejemplo breve que ayuda a entender a los planteamientos formalistas. La exaltación que se aprecia en el subtítulo *Tiempo de silencio*, genera el internamiento en el conocimiento de los estándares de la palabra silencio, que realmente es la ironía principal de la obra. Esto es así, por la posibilidad de varias interpretaciones dependiendo de los puntos de vista de los signos parecidos, por ejemplo, el silencio entendido como una denuncia sobre la situación de ese momento ante la censura y el miedo a decir algo. Al mismo tiempo, la interpretación como crítica de la sociedad que se conforma con la pobreza y la situación silenciosamente.

Por consiguiente, a través de la novela, se puede observar dos denuncias a la vez utilizando dos campos semánticos diferenciados. De ello, el autor, en toda la obra va realizando unidades isotópicas que se dirigen por el subtítulo con el objetivo de dar importancia a la complicada construcción con una denuncia silenciosa. Aspecto que veremos con más detalles en el segundo capítulo de práctica.

A partir de lo dicho anteriormente, Jakobson explica la literariedad de la siguiente forma:

La literariedad de un discurso consiste en una ordenación y composición total del mismo mediante el principio de la recurrencia, a saber: « la función poética proyecta el principio de la equivalencia [(de) semejanza'] del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. » Este principio o

artificio compositivo da lugar al carácter «connotativo » de la obra, y provoca con ello la satisfacción psicológico-estética «de lo inesperado que surge de lo esperado». (Jakobson, 1981, p. 16).

Para concluir, proponemos como síntesis, que para Jakobson, un texto poético en la obra literaria debe constituir una variedad de conexiones. Estas semejanzas bien sean semánticas o referenciales, deben basarse en el parecido o en la desigualdad y la repetición. Así pues, la literariedad parece basarse en la misma función poética. La finalidad de cualquiera de las funciones paradójicamente es proporcionar una comunicación acorde pero enrevesada. Ésta, se puede apreciar como desigualdad entre el lenguaje literario y el no literario.

La literatura, al igual que el mito, una escritura religiosa o las vivencias del pasado, es un mensaje extenso y que perdura en el tiempo. Uno de sus objetivos originales, está encaminado hacia el ser humano de cualquier época al igual que lo están otras formas de arte. Para que esto suceda, las obras literarias, se deberán entender como emisoras de una información actual y permanente en el tiempo y no como algo eventual.

2.2 Estructuras semánticas y coherencia del discurso

El mensaje se entiende como unidad comunicativa gracias a la coherencia y las estructuras semánticas que se utilizan en él. Esto, quiere decir que dicha coherencia está unida a la interpretación del mensaje y a la aceptación del mismo por los receptores. La coherencia, por lo tanto, depende de la unión de sus partículas y del ámbito lingüístico de un entorno sociocultural concreto.

Antes de empezar, es necesario explicar el acto del habla como coherencia principal del mensaje, ya que es el primer objetivo de cualquier mensaje. De esta forma, analizaremos detalladamente la forma en la que se exponen estos epígrafes con la finalidad de identificar las características de la comunicación poética.

Úrsula Oomen, analiza el concepto jakobsoniano sobre la competencia poética del lenguaje como un elemento esencial en un principio concreto del proceso verbal. (Oomen, 1987, p. 139). Es necesario resumir las subordinaciones

particulares en los procesos verbales que para Van Dijk, se dan normalmente bajo el interés de los participantes en dicho proceso verbal, como pueden ser los valores, los juicios o los prejuicios. (Van Dijk, 1987, p. 173).

Evidentemente, Van Dijk, expresa que las manifestaciones *deícticas*, son una exteriorización propia de las características semánticas y pragmáticas del contexto. De esta manera, el objetivo literario tiene multitud de particularidades. La utilización de los pronombres yo y tu, no quiere decir que se haga referencia al emisor y al receptor, sino que sugiere los elementos a interpretar. (Van Dijk, 1987, p. 192). A esto Jakobson comenta que:

Aún cuando una tendencia hacia el referente, una orientación hacia el contexto- en resumen, la función llamada Referencial, "denotativa", "cognoscitiva"- es la tarea primordial de numerosos mensajes, la participación accesoria de las demás funciones de tales mensajes debe ser tenida en cuenta por el lingüista observador. (Jakobson, 1981, p. 33).

Ante la situación planteada, Ursula Oomen, piensa que la construcción del lenguaje viene dada principalmente por las características comunicativas en la utilización de los pronombres, los verbos eventuales que reflejan el tiempo y el lugar, expresiones comunes e involuntarias. Es espacio en el que se sitúa de forma general a los personajes, se presenta con artículos demostrativos: la forma gramatical y los temas que insertan, por lo tanto, la conexión entre los diferentes elementos. (Oomen, 1987, p. 140).

Para evidenciar la forma en la que se construye nuestro proceso de redacción, es necesario mostrar y reflexionar sobre la presencia de un objetivo común. Este objetivo, debe contener varios emisores que produzcan un mensaje con varias expresiones diferentes. Grosso modo, cada producción verbal, parecería un trabajo hecho por los protagonistas, y así crear a los personajes. (Ohmann, 1987, p. 45).

La no existencia de un entorno similar para el destinatario y el emisor, es debido a la perseverancia de los teóricos del discurso con respecto al proceso comunicativo. Pero, si por concepto, el entorno es necesario para que esta comunicación aparezca: ¿Dónde debemos encontrarlo?. Únicamente en un sitio,

la obra en sí misma. Ésta obra, refleja su propio entorno y el mensaje literario lo expone.

En Domínguez Caparrós, se refleja que el discurso de características lingüísticas conlleva peculiaridades propias de la lingüística. La unidad lingüística, es la producción de símbolos, de palabras o de oraciones, en el momento en el que comienza el proceso verbal. Es decir, la producción o ejecución de una oración creativa. Y los procesos del habla, son los elementos mínimos de origen del discurso lingüístico. (Domínguez Caparrós, 1987, p. 89).

Como bien concreta Barthes, los análisis lingüísticos se paran en la oración, ya que es el núcleo más pequeño que se intenta estudiar. En efecto, la oración posee una estructura y no es un encadenamiento. En ella, no se pueden añadir términos que la formen, y por lo tanto, es una entidad singular. Sin embargo, un epígrafe de forma contraria, no se produce sin la sucesión de oraciones que lo integran. (Barthes, 1977, p. 06).

La etapa morfológica es una especie de apoteosis de las formas, pues parece que la creación artística se refiere sobre todo a ellas, a sus capacidades de relación y a su funcionalidad en el conjunto, olvidando, o dejando en un segundo plano a la materia de la obra literaria, es decir, la temática y las relaciones con el exterior. (Bobes naves; Baamonde; Cueto, 1995, p. 17).

Un discurso, está compuesto por oraciones que al mismo tiempo dan lugar a los epígrafes. Ahora bien, la interpretación de un epígrafe, se basa en la oración que se expone y la explicación que propone. El lenguaje del personaje, las características de sus pensamientos, las conclusiones que expone al debatir, son un escondite de sus particularidades.

La noción de un tema acumulativo, quiere decir lo que abarca a todos los elementos verbales de una obra. Puede existir una trama principal en toda la obra, pero al mismo tiempo cada fragmento de la obra puede poseer una trama específica. Esta fragmentación de la obra en diferentes partes, hace que exista una unidad temática específica en cada parte, a lo que se le llama descomposición de la obra.

Debería recordarse brevemente que la función pragmática de los textos literarios tal como se ha expuesto anteriormente solo se ha definido en el macronivel. Esto es, el texto solamente posee una función literaria cuando es considerado como un todo de modo semejante, de la misma manera que a un texto se le puede asignar además un significado global, susceptible de ser explicitado en términos de macroestructuras semánticas que den cuenta de las noción intuitiva de tema de un texto, una secuencia de actos de habla puede constituirse también considerando como un todo un acto de habla global, susceptibles de ser explicitado en términos de macroestructuras pragmáticas. (Van Dijk, 1987, p. 17).

La regla principal que se propone, es lo que Van Dijk identifica como macroestructuras de las obras. La noción de macroestructura, se funda en la intención principal que posee el lector cuando comienza a leer una obra e identifica el mensaje de la misma. Una macroestructura, debe asimilar la trama de la obra completamente, de esta forma, se puede dar lugar a una amplitud de reflexiones o interpretaciones. Por otro lado, las microestructuras, hacen referencia a las características específicas de un texto. (Van Dijk, 1996, p. 45).

En efecto, gracias al vínculo que se establece entre las partes, existe la posibilidad de las alteraciones temporales en el argumento. No sólo puede cambiar la expresión, sino que también los fragmentos existentes en la fábula, se le pueden ofrecer al lector cuando ya ha entendido lo que va a ocurrir más adelante. (Tomachevski, 1982, p. 190).

De otra manera, la estructura general de un argumento corresponde a una superestructura en particular. Ésta, recoge la norma universal de la invención y las uniones que se producen en sus secciones. Dicha superestructura narrativa, se construye de una forma parecida a la que se construye una frase, se basa en comentarios de particularidades y reglas de establecimiento: la introducción, la complicación, la resolución, la evaluación y la moraleja.

A un texto se le puede asignar además un significado global, susceptible de ser explicitado en términos de macroestructuras semánticas que den cuenta de la noción intuitiva de “tema” de un texto, una secuencia de actos de habla puede constituir también, considerada como un acto de habla global, susceptible de ser explicitado en términos de macroestructuras pragmáticas. (Van Dijk, 1987, p. 122).

La *microestructura* y la *macroestructura* son semejantes, y la *superestructura*, resumida no poseerá fragmentos más importantes del propio argumento con la

posibilidad de dañar sus discursos. En algún momento se puede observar que en los primeros discursos del argumento, se presentan como la introducción mientras que otras de más importancia presentarán la trama y desarrollo. (Van Dijk, 1996, p. 124).

Atendiendo a otro método pragmático-lingüístico como es el discurso retórico, para Bertrán Almería, puede presentar emociones importantes. Este argumento retórico, se presenta con interjecciones e interrogantes, que poseen dobles emociones, o más bien doble dependencia: por una parte se adapta al personaje y por otra al texto. Eso muestra una unión en el discurso en concreto. Este elemento sígnico posee reglas concretas con el objetivo de entender pragmáticamente la obra. (Almería, 1992, p. 118).

Con respecto a Bajtin, las comillas y cursivas en un texto, son muy importantes con el objetivo de mostrar intenciones y murmullos, a la vez que nociones paródicas y satíricas como un “*discurso ajeno*” sin emisor aparente. Esto, representa una categoría de introversión o separación entre la voz del autor y la voz distinta. Estos argumentos, de una forma o de otra, parecen lo que los sabios de la narrativa identifican como “*el discurso indirecto*”. (Bajtin, 1989, pp. 103-111):

[...] la dialogalización interna sólo puede convertirse en tal fuerza creadora de forma, allí donde las divergencias y las contradicciones individuales son fecundadas por el plurilingüismo social, donde suenan los ecos dialogísticos; pero no en las cumbres semánticas de la palabra (como en los géneros retóricos), sino que penetran en los estratos profundos de la misma, dialogizan el lenguaje mismo, la concepción lingüística del mundo (la forma interna de la palabra); en donde el diálogo de las voces nace directamente del diálogo social de <<los lenguajes>>, en donde el enunciado ajeno comienza a sonar como un lenguaje ajeno desde el punto de vista social [...] (Bajtin, 1989, pp. 103-111).

Concretaremos como resumen que para Bajtin, la *orientación de la palabra*, es la suma del cúmulo de los hechos corporativos, psíquicos y sobre todo a los soliloquios íntimos, y lo que se crea en nuestra moralidad. A pesar de ello, la expresión concretamente o el argumento en su conjunto, consiguen ofrecer sentido a lo que no proviene de lo común, es decir, un sentido específico.

La recepción y adecuación del mensaje, depende del entorno que le caracteriza, como la construcción teórica de un conjunto de elementos en una producción comunicativa. Es decir, aquellas características que forman parte de unas condiciones que poseen los argumentos construyendo así un acto del habla.

El objetivo de la pragmática, es exponer estas características, es decir, proponer la unión que hay entre los argumentos y su entorno. Y ya que se explican los argumentos teóricamente como textos, se utiliza la concreción de los vínculos entre un texto y su entorno.

Estas entidades, para Garrido Gallardo, son los medios específicos de las características metonímicas del argumento, es decir, hacen referencia a las experiencias reales o hipótesis que se producen en su contexto. Ya que, la metonimia y la sinécdoque, son la imagen que presenta las uniones contextuales. (Garrido Gallardo, 2009, p. 95). (G Gallardo, 2009, p. 95).

De acuerdo con Domínguez Caparrós, el estudio de la literatura según el ámbito verídico, se muestra eficazmente en el instante en que se ocupa de la *“referencia”*, en forma de hecho de lenguaje y hace frente a la disyuntiva de los argumentos forzados: la distinción entre argumento referencial y el uso referencia. De este modo, en diferentes ocasiones un argumento referencial no tiene el cúmulo de utilidades en un argumento, un provecho referencial. (Domínguez Caparrós, 1987, p. 93).

Así pues, el que el argumento posee coherencia, es debido a la persistencia del tema en el texto, y la unión existente entre las estructuras del mismo, tanto las mínimas como las más grandes. Como ejemplo, se considera el título como una unidad grande del relato, poseyendo un vínculo semántico y argumentativo con las demás unidades del texto.

3. Teoría de la adaptación cinematográfica

3.1. Introducción al signo fílmico

A fin de aprender y perfeccionar nuestra forma de visualizar la producción cinematográfica, con este apartado pretendemos descifrar aquellas técnicas que nos permiten entender el séptimo arte y así poder estudiarlo y analizarlo minuciosamente.

La imagen fílmica es un signo per se, no porque necesariamente simbolice otro significado. Pero a veces sí lo hace, aunque los hermanos Lumière no pudiesen prever que iba a ser así. Además, cada imagen, en una cadena de imágenes, adquiere un significado más complejo de la que tendría aislada por sí misma. (El cine técnicamente es una sucesión de fotografías, pero nosotros no lo vemos así, como una sucesión de fotos a propósito Gian Franco Bettetini nos dice:

La creación cinematográfica no debe ponerse al servicio de las significaciones sino que ha de ser el acto mismo del significar [...] el cine ha nacido con el propósito explícito de reproducir la realidad lo más perfectamente posible, y los hermanos Lumière no tuvieron la intención artísticas o siquiera lingüísticas autónomas cuando trabajaban. (Bettetini, 1975, pp. 91-229).

Dentro de esta línea del pensamiento, Yuri Lotman nombra al cine como un lenguaje artístico, otro sistema diferente que visualiza el mundo y lo modela; este sistema se compone de signos e iconos, pero de carácter común y con una característica funcional destacada como es el hecho de la expresión de lo real (su principal finalidad inmediata) y la percepción de la ilusión, que juntos hacen que el espectador quede sumido en una expectación. Hecho que Lotman lo explica a través del uso que el cine da tanto a la realidad como signo como al contrario, el signo como realidad. (Lotman, 1996, pp. 86-136).

Jean Mitry en *Estética y psicología del cine* nombró al desarrollo de autoconnotación de la representación de lo que nos rodea como la imagen fílmica. La existencia representada en imágenes a través de la cámara y traducida en nivel lingüístico por el trabajo del director, estaría interpretada en su signo

quedando como algo similar al significado eventual de carácter innato. (Mitry, 1990, p. 85).

A eso añadimos que el desarrollo de una serie de funciones ornamentales o simbólicas de una catalogación expresiva semántica simbolizada, que viene dada por su competencia de otorgar “*coloración emocional*” a la trama inicial (Bowie, 2008, p. 22). Con esto, ponemos en evidencia la importancia del signo auditivo, la iluminación o los colores como herramientas que favorecen el concepto emocional.

Otra aportación innovadora a esta cuestión es la de Pier Paolo Pasolini, quien asienta las bases del cine. Para él, el cine nunca es una plasmación idéntica a la realidad: parte de una selección de escenas que configuran una narración, articula la realidad en el molde expositivo planteamiento-nudo-desenlace (del que la realidad carece), (Pasolini, 2006, p. 37). (Aporta un punto de vista (la cámara), a menudo recurre a efectos de montaje...incluso en aquellos casos en que se trata de hacer una grabación objetiva, hay un encuadre, hay un punto de vista... Luego una grabación fílmica no es la realidad, sino una cadena de signos que imita la realidad mediante una combinación semiótica compleja. (Montiel, 1999, p. 67).

Esto quiere decir, que la película a pesar de intentar ofrecer una imagen de la realidad lo más exacta posible, no llega a serlo y simplemente es una representación y no la realidad en sí misma. Eso es debido, a que en la realidad por ejemplo, la tristeza o la alegría no se siente unida a ritmo musical, tampoco ocurren las acciones en cámara lenta al mismo tiempo que otras acciones se van sucediendo, e incluso la utilización excesiva de luces. Estos ejemplos, separan el sentido cinematográfico de la realidad que se conoce y la acercan al mundo de las artes.

Por lo tanto, podemos decir que el lenguaje cinematográfico no es exactamente una lengua, ya que para entenderlo no es necesario tener unos conocimientos teóricos previos, sino que sólo es necesario ceñirse a la realidad. Por ello, la producción cinematográfica se llega a entender como un apartado en

concreto de la representación de la realidad, o un pacto entre personas. A todo esto Greimas, la llamará “*la semiótica del mundo natural*”.

Tout en affirmant le caractère privilégié de la sémiotique de langues naturelles- celles- ci ayant la priorité de recevoir les traditions des autres sémiotiques- il nous faut postuler l’existence de la possibilité d’une sémiotique du monde naturel et de concevoir la relation entre les signes et les systèmes linguistique, d’une part, et les signes et les systèmes de signification du monde naturel, d’autre, non comme une référence du sémiotique au naturel, du variable à l’invariant, mais comme un réseau de corrélations entre deux niveaux de réalité signifiante.(Greimas,1968, P. 51).⁴

El propósito de Greimas consiste pues, en deducir el signo visual a través del instinto natural del ser humano, poniendo a parte de esta forma, todo lo que no tiene que ver con el “*mundo natural*”, ya que las costumbres típicas del signo nos llevan a no reconocer de forma instintiva.

A modo de conclusión hemos de precisar que el análisis del signo cinematográfico debe estar en permanente relación con los demás campos de investigación como la lingüística, la pragmática en especial la semiótica, el cine como un nuevo arte pluridimensional. El signo cinematográfico que puede estar unido con un género, estilo de producción. Estos aspectos ayudan a entender el aspecto visual y sonoro, dichos mecanismos aparecen en contextos más amplios e implican factores no solo estéticos.

3.2. Semiología cinematográfica

Es muy importante comentar los diferentes métodos que se han utilizado para llevar a cabo el arte cinematográfico habitualmente tomando como patrones modelos literarios, sus bases y su articulación. Principalmente han interesado

⁴ Traducción propia: Al afirmar el carácter privilegiado de la semiótica de las lenguas naturales, estas tienen que tener prioridad para recibir la tradición de otras semióticas, debemos postular la existencia de la posibilidad de una semiótica del mundo natural y de la identidad de la relación entre los signos y los sistemas lingüísticos, por un lado, y por otro los signos y los sistemas de significación del mundo natural, no como una referencia de los semiótico a lo natural, de lo variable a lo invariante, sino como una red de correlaciones entre dos niveles significativos de la realidad.

modelos y métodos de estudio lingüístico y semiótico de las diferentes condiciones que proponen estas disciplinas.

La semiótica se basa muy directamente en las condiciones propuestas por una escuela tradicional lingüística y, especialmente, de las aportaciones que ofrece la lingüística estructural asentadas por Ferdinand de Saussure y Roman Jakobson otorgándole la característica de la ciencia más especializada para el análisis de cualquier arte que usa un sistema de signos.

Teniendo en cuenta al cine, como un sistema de signos por excelencia, traslada a través de su narración un grupo de códigos con el objetivo de expresar un mensaje en el que su acción, personajes, finalidad y escenario que se describen a través de una situación concreta, se aproxime lo más posible a la realidad.

Nuestro estudio se llevará a cabo, con la mirada puesta en fundamentar una semiología fílmica con el objetivo de dar respuesta a las hipótesis planteadas. Comprendiendo a la semiología como la ciencia que analiza los signos, o como dice Umberto Eco. La ciencia que procura interpretar y analizar todo elemento que se entromete en la acción del hombre. (Eco citado por Bruno Rosario, 2000, p. 98).

El lenguaje cinematográfico comienza a ser usado por los primeros retóricos del nuevo arte, como Eisenstein y Griffith. Sergei Eisenstein como cineasta, entendió los códigos del cine afirmando que el “*fotograma*” es una imagen del film y que representa a una palabra en la literatura. (Bowie, 2008, p. 16).

Observó más concretamente sus composiciones en el montaje como algo similar a la frase o textos de la lengua natural; incluso, llegó a afirmar que varias imágenes cinematográficas compactas se podrían apreciar como algo similar a la escritura no léxica, sino ideográfica, conceptual y narrativamente concentrada, como por ejemplo lo pueden ser las escrituras orientales (Bowie, 2008, pp. 16-17).

La fotografía y el lenguaje filmico se igualan y al mismo tiempo se diferencian del habla cotidiano. Se expresa con las propiedades de catálogo, ya que se fundamenta en los componentes que tienen sus antecesores. Este hecho, será el principal camino a seguir en la teoría de la imagen cinematográfica con el paso a paso ontológico de lo real. Esta teoría, la avalarán además, Bazin, Metz y Barthes.

Metz, en efecto, piensa que varios de sus cimientos, algunos de ellos complejos de imágenes mantienen cierta estabilidad estructural y una forma propia de expresarse en el plano semiológico, fuera de todas sus manifestaciones posibles, eventuales y específicas en varias películas.

El director cinematográfico, normalmente debería tener la posibilidad de escoger entre varios formatos elaborados de su trama. Esta sintagmática podría dar lugar a una clase de paradigmática, la propuesta de varios elementos capaces de unirse atesorando su valor conceptual. (Bettetini, 1975, p. 91).

Ahora bien, para Umberto Eco, el entorno de la acción que el cine ofrece es ya un mundo de signos, y la semiología fílmica no puede someterse, por tanto, al concepto de la reproducción natural que no existe. (Eco citado por Gianfranco Bettetini, 1975, p. 97).

La acción ya tiene un lenguaje semiológico, la cinésica, que se encuentra unida a la proxémica⁵, tiende a conceder a todo ademán del ser humano un mérito semiológicamente paradigmático, y a la dificultad de los ademanes la posibilidad de acciones sintéticas mutuas, organizadas por códigos concretos, a nivel sintagmático. (Bettetini, 1975, p. 96).

Con esto se comprende, que el universo cinematográfico está separado en reducidos signos definidos como unidades por los estructuralistas o por Van Dijk como "*microestructuras*". La relación entre estas unidades de significado se percibe como la representación cinematográfica que tiene como finalidad la

⁵ Disciplina que estudia los significados de las distancias que median entre los interlocutores.

imitación de la realidad con la máxima fidelidad. El italiano Gianfranco Bettetini nos lo define con las palabras siguientes:

[...] así, pues definiremos como unidad de lenguaje del filme el elemento mínimo significante de su proceder narrativo, o sea aquel complejo de signos audiovisuales que componen un fantasma de significados autónomos e intencional divisible en elementos ulteriores de análisis separados del conjunto perderían la significatividad que les confiere el corpus específico en que están incluidos.” (Bettetini, 1975, p. 65).

Lo primero que se debe tener en cuenta, es la unidad mínima en el cine que según Pasolini se llama *cinema* por hacer el símil con los fonemas. Con respecto a esto, entendemos que en la película no se aprecia un lenguaje bien articulado (significado y significante), debido a que tiene las singularidades del signo cinematográfico, y existe una negación a la separación como lo hace el lenguaje verbal en singularidades mínimas que no tienen un criterio propio, pero que son un componente determinado; hay elementos que poseen un significado anterior a ser incluidos en la película como puede ser un objeto, un gesto, una acción,... Así, en una película cualquier objeto real que se utiliza, se entiende que son la unidad mínima del lenguaje cinematográfico al igual que en la semiología se hace con las palabras. (Pasolini, 2006, p. 68).

El objetivo de buscar una imagen semejante al fonema y compararlos entre sí como por ejemplos los llamados “*videmas*” o los “*cinemas*”, no posee ninguna validez. Una conclusión que se basa en el análisis lingüístico es la que propone Umberto Eco, que sugiere llamar figuras a las herramientas mímicas del lenguaje cinematográfico, viendo a estos como presemánticos y por ello inferiores a nivel percetivo al objeto o la acción, otorgándoles un papel distintivo en el difícil proceso de comunicación visual. (Bowie, 2008, p. 19).

Lo que Metz propone en efecto es similar a la unidad lingüística del significado/significante de Saussure: la unidad de significado y de relación, la unidad de comunicación o de expresión. A esto se le puede definir como “*cinema*”, o bien “*inconema*”, para evitar la coincidencia con el concepto que Pasolini definía como *cinema*.

El iconema es pues, una división única de la narración fílmica que realiza el propio autor; su característica de ser única debe estar unida a su poder de significación que, en el caso del cine, se compone por un valor de unión de todas las partes de las que se forma la unidad. (Bettetini, 1975, p. 197).

En su terminología, la unidad mínima del código gestual, que correspondería al nivel foné/fonema del lenguaje verbal, lleva el nombre de cine y de cinema. El cine es el elemento perceptible de los movimientos corporales más pequeños, como por ejemplo el alzar o bajar las cejas [...] ese mismo movimiento repetido en una sola señal antes de detenerse en la posición o (inicial) forma un cinema. Los cinemas se combinan entre si y se unen a otras formas cineastas que funcionan como prefijos y sufijos y formarían así unidades de orden superior: cinemorfes y cinemorfemas. (Kristeva, 2001, p. 140).

A continuación es de suma importancia mencionar otra categoría importante establecida por el teórico francés Roland Barthes estableciendo una comparativa entre lo que él define como sentido obtuso, que tal y como comenta es un tercer sentido posterior al segundo nombrado como el obvio. El sentido obtuso es la base del lenguaje fílmico y nos ha dejado un estilo crítico propio. (Barthes, 2002, p. 161).

A través de una imagen de Eisenstein, Barthes propone el sentido obtuso igual que un disfraz, ya que, representa características propias como el dolor en los párpados cerrados, la boca estirada y el puño sobre el pecho de la anciana. Herramientas obvias del significado de la imagen; pero cuando se refiere al tocado y el pañuelo, observa que son herramientas que si se les une a los párpados y la boca, dan lugar a lo obtuso, el significante, el sentido obtuso que se encuentra escondido. (Barthes, 2002, p. 162).

Para Barthes, el sentido obtuso no está en lo que se escribe o lo que se habla, ya que si estos no aparecen, la comunicación y el concepto siguen existiendo. Es sentido obtuso, tampoco se encuentra en el habla porque no tiene estructura. Es un significante sin significado, no se puede describir porque se hace imposible una representación pictórica en palabras. El sentido obtuso es pues, lo que no se puede tocar pero sí se puede percibir. (Barthes, 2002, p. 314).

Obviamente la imagen cinematográfica representa un significante de varias características en cuanto a la palabra. Seguramente, la principal diferencia entre la importancia de los sintagmas verbales en cuanto a los visuales, comienza en la analogía de la imagen. (Noriega, 2000, p. 39). Así pues, entendemos como unidad mínima del lenguaje los encuadres cinematográficos, los planos, la posición de la cámara, el movimiento de los personajes... Si el componente mínimo signifiicante del lenguaje verbal es el monema; en el cine el signo mínimo dotado de significado es la imagen.

La imagen, a diferencia de la palabra, no tiene valor propio en una dimensión abstracta y general, ya que, no posee elementos mentales coherentes para todos en varios contextos. A continuación vamos a reflexionar acerca del montaje como elemento significativo clave en la cadena articulada que es la narración cinematográfica.

3.3. Fundamentos de la teoría del montaje

En esta ocasión pretendemos plantear los fundamentos básicos de la teoría del montaje cinematográfico, dada su importancia en nuestro trabajo comparativo. Esta técnica cinematográfica cuenta con diferentes formas estilísticas del séptimo arte, el montaje crea una mimesis de realidad que es ilusoria.

La realidad carece de montaje, como carece de encuadre. El fundido en negro la contigüidad de imágenes que logra producir en la sucesión fílmica de imágenes una causalidad no existe en la realidad... Por eso algunos movimientos cinematográficos hiperrealistas rechazan o limitan el montaje (como el movimiento dogma), pero aun así lo que graban no es una realidad, sino una percepción particular, parcial y subjetiva de la realidad.

Básicamente, el montaje es la ordenación y unión de los planos y secuencias en el orden que el director quiere que sean vistos (e interpretados) por el espectador. Consiste en seleccionar el número exacto de fragmentos (secuencias y planos) unidos y ordenados para dar lugar al efecto deseado, Sánchez Noriega nos lo resume en las palabras siguientes:

[...] podemos señalar el montaje y la banda sonora como los dos elementos más pertinentes y la singularidad del lenguaje filmico. Por lo que se refiere al montaje, parece que hay acuerdo en considerar que forma parte de lo específico cinematográfico y no cabe duda, los diálogos verbales o la banda de ruidos poseen una concreción que no existe en el texto literario. Tanto como la prosodia como por su relación con la imagen (sonidos en off y over) las funciones de la música y banda sonora tienen capacidad para proporcionar una determinada lectura a las imágenes (Noriega, 2000, p. 41).

El trabajo del montaje se puede concretar teóricamente en una sola intervención desde el exterior (director) sobre los elementos cinematográficos, pero puede deshacer las uniones principales que hay entre una escena y otra, o entre un encuadre y otro, o conseguir uniones espaciales y eventuales heterogéneas, logrando imponer una causalidad que será percibida por el espectador, y a la que quedará fiada la narración de la historia. A este propósito el teórico italiano Gianfranco Bettetini nos dice que:

El montaje ofrece la posibilidad de tomar una escena desde puntos de vista distintos y con objetivos de longitud focal diversa a la vez lo que convenció a los hombres del cine a encaminarse por una senda mucho más compleja que la del rodaje continuo, en busca de la esencia estructural de la narración filmica. (Bettetini, 1975, p. 170).

Estas técnicas del montaje cinematográfico dan una nueva vida a las imágenes. Los enlaces que se pueden realizar con la moviola consiguen dar lugar a la apariencia de un ambiente que no existe en la realidad pero crea una apariencia plausible de realidad. Con su trabajo, el montador cinematográfico quiere conseguir que el espectador tenga una perspectiva de la realidad. (Bettetini, 1975, p. 64).

A pesar de que el director de la película procura representar una imagen reproducción exacta de la realidad (que es múltiple, poliédrica, síncrona, alineal, y por tanto imposible de reducir a relato). Igual que el novelista al escribir su novela, el cineasta está creando una mimesis verbal (y en el caso del cine también visual) de la realidad, lo que es un relato, una mimesis.

Por eso aparecen fragmentos de la imagen cinematográfica, técnicamente bien definidas, que únicamente representan la intención del director en cierta medida y no lo que él realmente quiere expresar. Efectos que se consiguen con la

iluminación o movimientos de la imagen, reflejados en un cuadro que no es suficiente para representar el significado completo.

Los movimientos de la cámara y los movimientos cinematográficos de la realidad concurren a que el relato filmico proceda en virtud de una serie rica en connotaciones explícitas de naturaleza técnico-lingüísticas, incluso si en un solo encuadre se absorben enteras acciones, escenas o aun secuencias. En el plano secuencia la realidad se manifiesta según parámetros más propios y al parecer menos inventados que como ocurre en las situaciones narrativas normales por el montaje clásico. (Bettetini, 1975, p. 292).

Así, por ejemplo, si el espectador ve una imagen o plano que le llama la atención en una película, tiene una sensación de placer que en efecto es la conclusión de varias combinaciones entre los elementos y su organización en un cuadro cinematográfico. A la hora de realizar, comprender o analizar un plano, se deben tener en cuenta muchos elementos significativos o signos, como la imagen, el encuadre, montaje y sonido.

Con el objetivo de llegar al efecto que se quiere, el montaje precisa que el director tenga mucha experiencia, ya que debe combinar perfectamente los componentes cinematográficos, procurar que el espectador se introduzca como si viviera la historia él mismo, y ante todo no debe dudar de que ese proceso se convierta en un espectáculo. Por decirlo así, la película se hace mediante el montaje tanto o más que mediante la filmación.

4. Construcción cinematográfica

4.1. Planos cinematográficos

En una producción audiovisual, podemos ver conceptos específicos como *“fotogramas”*, *“cinemas”* o *“videmas”*, que se entienden en un vocabulario más común como escenas, planos, tomos, secuencias, iluminación y sonido. Todos estos conceptos, como hemos visto en el apartado de la semiótica del cine, dan como resultado las unidades básicas del mundo audiovisual.

Los planos por su parte, son las unidades representativas básicas de una obra audiovisual, ya que toda obra realizada en la pantalla se cimenta sobre una sucesión de planos. Hay mucha gente que piensa que una película se graba con

varias cámaras a la vez, sin embargo, este proceso solo se hace con una cámara que de vez en cuando cambia su encuadre o bien con un corte se cambia el plano.

El plano, es el resultado del encuadre, es decir, es lo que se puede observar y lo que se establece en la fotografía o fotograma. Su función es de comunicación y composición. Como función comunicativa, revisa, narra, describe, expresa... Como función compositiva, ofrece una variedad de elementos representativos en cuanto a la cámara se refiere, llegando a dar lugar a una clase de herramientas de acercamiento/alejamiento, grado de apertura, ángulo de filmación, movimiento de la cámara.

El encuadre es lo que la cámara recoge, o más concretamente, lo que el espectador puede ver en la pantalla. El plano se clasifica basándose en la figura humana, de esta forma, si sólo se ve el rostro del personaje, se le nombra primer plano. El ver directamente la cara en una pantalla, puede ofrecer su intención o estado de ánimo. La rostriedad, comienza a partir de dos condiciones: el modelo de la expresión y a la vez del ocultamiento, en tanto que se ofrece la recusación de la conciencia. *“El rostro calla y al hacerlo se estigmatiza en su silencio, cuando habla es pura transparencia” [...] “todo rostro es un enigma”*. (Rosa, 1999, p. 259). En el caso de, por ejemplo, Eisenstein, el primer plano tiene la finalidad de agrupar la magnitud-masa en el rostro por el que pasan todos los sentimientos o pasiones. El primer plano de Eisenstein, tiene como objetivo expresar la calidad de lo que ya se ha visto en el fotograma. En el momento de una imagen-acción, las caras de los asesinos que juegan a las cartas, se transforman en signos-índices de un enigma que indicará de forma indirecta, el resultado numérico del misterio que es la esencia de la fotogenia de la criminalidad, mucho más concreta que la de la inocencia en el sentido de que se recurre al disfraz de la mentira que la otra a la gestualidad dramática. (Eisenstein, 2001, p. 83).

En cambio, si solo se encuadra de la cintura para arriba, se le llama plano medio, o bien si se encuadra el cuerpo del personaje entero y su entorno, se le llama plano general.

Podemos decir que las escenas, son el conjunto de planos que se realizan un mismo lugar o tiempo. Además hay que recordar que puede haber escenas que solo tienen un plano. Por último el plano secuencia, el plano secuencia es una idea que se mantiene sin cortes en varias escenas.

Así mismo, las secuencias son un grupo de acciones o situaciones de una narración audiovisual, su función es la de explicar o cambiar efectos en la evolución de los personajes o las tramas. Si por ejemplo vemos un personaje en un lugar y más tarde cambia de sitio, esto significa que ha habido un cambio de escena.

El plano secuencia da lugar a una grabación en la que no ha habido cortes. La película plano secuencia es siempre un elemento específico sin tener en cuenta que lo que se expresa directamente es una obra en la que los significantes son la base y el principio donde se generan los significados de un mundo ficticio. (Bettetini, 1975, p. 293). André Bazin, gran defensor de la profundidad de campo, elegía en lugar del montaje, la mise en scène o “*plano secuencia*”, cuya capacidad articuladora de la narración defiende así:

En otros términos, el plano secuencia del director moderno, realizado con profundidad de campo, no renuncia al montaje - ¿cómo podría hacerlo sin volver a los balbuceos primitivos?-, sino que lo integra en su plástica. La narración de Welles o de Wyler no es menos explícita que la de John Ford, pero tiene sobre este último la ventaja de no renunciar a los efectos particulares que pueden obtenerse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio. (Bazin, 2006, p. 60).

Así pues, el plano secuencia está basado en la finalidad expresiva lograda mediante la fotografía continua espacio-temporal de una acción o un objeto. Pretende ser la representación natural de la realidad en imágenes, que traslada al espectador gran parte de la carga interpretativa, minimizando la proyección del director. En palabras de Bettetini:

Se puede decir, que la elección del plano secuencia o del montaje de encuadres largos revela el deseo del autor de liberar tanto a sí mismo como al espectador de los riesgos proyectivos del lenguaje fílmico, del peligro de identificación total entre la vida psíquica del fruidor y la acción que representa la pantalla, que a menudo, implica el sofoco de una catarsis eficaz derivada de la percepción de la obra. (Bettetini, 1975, p. 294).

Cuando hablamos de cortes en el cine, nos referimos al paso de una toma a otra. Sin embargo, con algunos cambios, estos pequeños saltos son los que se sitúan entre una escena y otra. El corte y la transición en el cine son de suma importancia, ya que ayudan a situar el espacio, el tiempo y el movimiento de la acción que llevan a cabo los personajes. Hemos de recordar que hay varias clases de cortes y formas de unión entre escenas, pero esto lo veremos en la parte práctica.

Cuando el espectador tiene la impresión personal de que lo que ha pasado por la pantalla no ha sido una serie interminable de recortes de película pegados uno tras otro sino un solo trozo continuo, sin empalmes, el montaje es correcto. La impresión de continuidad no supone el desconocimiento del montaje. Aún sabiendo que toda película no es más que un desfile de piezas sueltas, cortadas de otros trozos más largos y pegadas una tras otra, debe darse en el espectador la impresión de continuidad. (Staehlin, 1966, p. 295).

A modo de conclusión, debemos mencionar que hay muchos tipos de plano cinematográfico, y los movimientos de la cámara dependerán de lo que se quiera representar (de ahí su condición de sema, de componente con capacidad significativa más allá del objeto representado). En esta introducción nos hemos limitado a señalar aquellos que son más habituales, y en el análisis práctico nos centraremos en el uso que se observa en la película *Tiempo de silencio* respecto de la narración literaria en la que está basada.

4.2. Registro del sonido

Es cierto que al ponernos ante la pantalla para ver una película, la imagen es lo primero que nos llama la atención. Sin embargo, detrás de esa seducción está el sonido, que también es muy importante, no solo por escuchar las conversaciones de los personajes, sino también para causar un clima que haga que el espectador se llene de sensaciones. De alguna manera, la banda sonora nos dirige, siquiera inconscientemente, a la hora de interpretar las imágenes que vemos y darles sentido. Así, el sonido, ayuda a que se diga lo que de otra forma no se podría decir. Y en estas consideraciones sobre el sonido incluimos, por supuesto, el silencio, no menos audible en muchas películas. Hemos de recordar que el silencio también es un concepto que se incluye en el sonido en el mundo del cine

y de la música. Andre Bazin, reflexionando a partir de *Les vacances* de M. Hulot (1953), lo resume en las siguientes líneas:

Hulot juega al ping-pong y su pelota de celuloide hace un ruido desmesurado, rompe ese semi silencio como si fuera una bola de billar, a cada rebote parece que aumenta. En el origen de este film hay un material sonoro auténtico, efectivamente grabado en una playa, sobre el cual se sobre impresionan sonidos artificiales, no menos precisos, pero constantemente desencajados. De la combinación de ese realismo y de esas deformaciones surge la irrefutable inanidad sonora de ese mundo que, sin embargo, sigue siendo humano. Jamás sin duda el aspecto físico de la palabra, su anatomía, había sido puesto tan despiadadamente en evidencia. Acostumbrados como estamos a darle un sentido incluso cuando no lo tiene nunca [...] Es el sonido lo que da al universo de M. Hulot su espesor, su relieve moral. Preguntaos de dónde viene, al terminar el film, esa gran tristeza, ese desmesurado desencanto, y descubriréis quizá que procede del silencio. A todo lo largo del film, los gritos de los niños que juegan acompañan. Inevitablemente las vistas de la playa; y por primera su silencio significa el fin de las vacaciones.” (Bazin, 2006, pp. 39-40).

En efecto, nuestro cuerpo no advierte de la misma forma la imagen y el sonido. Podemos seguir el camino del sonido, pero la luz tiene demasiada velocidad para nuestros ojos, por lo tanto, el sonido auxilia en la comprensión del elemento luminoso. Por ejemplo, la representación de un objeto luminoso en la película, junto con música, nos hace pensar si ese objeto conlleva algún peligro o no. La música de fondo ayuda también a dar ambiente, representar recuerdos, provocar o revelar misterios, o insistir en el concepto del leitmotiv, en un contexto psicológico, etcétera. El cine sonoro aporta una sensación de unión entre imagen y sonido, ya que da a entender que los sonidos salen de los objetos, como en el ejemplo que vimos anteriormente. En la vida real, sabemos que los objetos no siempre producen sonidos (Jullier, 1991, p. 05). “*El sonido pretende completar el acontecimiento visto: lo refuerza y lo multiplica como la caja de resonancia del violín la vibración de las cuerdas*”. (Bazin, 2006, p. 95).

Otra de las ventajas del sonido es la posibilidad de ofrecer al espectador lugares y espacios que no están presentes y que permite ampliar el campo visual potencialmente, en la mente del espectador. Así pues, el fuera de campo visual se da gracias a que los sonidos vienen de ahí. (Jullier, 1991, p. 04). Este sonido del fuera de campo, nos ayuda por ejemplo, a representar y situar el espacio en una escena. El sonido de vaca, cabra o cualquier animal doméstico, expresa un

ambiente rural, al igual que hace el ruido de coches o de máquinas que representan la ciudad.

La sucesión de imágenes completadas con el diálogo, sonidos y ruidos, se adaptan a un concepto de confianza lógica que únicamente puede alejarse de la realidad concreta si se produce en toda la obra, o por lo menos, en una parte de ella. Esto da lugar a un clima poético propio de un mundo ficticio o paradójicamente absurdo. Es muy complicado representar la proximidad visual de imágenes diversas por naturaleza y origen, si los personajes hablan continuamente solo con su voz. (Bettetini, 1975, p. 182).

Breson hace definitivamente justicia a ese tópico crítico según el cual la imagen y el sonido no deben repetirse jamás. Los momentos más conmovedores del film son justamente aquellos en los que el texto parece decir exactamente lo mismo que la imagen, pero lo dice de manera distinta. (Bazin, 2006, p. 95).

En cierto sentido, la realización de una película se puede comparar con pintar un cuadro lleno de colores, ya que esos colores en ocasiones serán suaves y en otros momentos más fuertes. Algunos formarán parte del entorno real mientras que otros serán elementos que añade el cine, la aureola que se puede observar alrededor de la cabeza de alguno de los personajes indica o puede hacer entender que es una persona de importancia en la trama.

Una parte importante del sonido es la música. La música en la película se puede producir de forma objetiva o subjetiva. Será objetiva en el momento que haya una acción de la que emane ese sonido (un personaje toca una guitarra o enciende una radio); por el contrario, será subjetiva si la música, por así decirlo, la oye el espectador pero no los personajes; sirve para dar ambientación o subrayar una acción: por ejemplo, cuando en una película western se escucha una suave balada cuando se aproxima el peligro. La música no solo ayuda a aumentar la calidad de la película realista o de ciencia ficción, sino que ayuda a entender la psicología y la continuidad y fluidez del montaje. (Staehlin, 1966, p. 241).

La música, con pequeñas excepciones de algunas obras que se hicieron relacionadas con un objeto de la realidad, es principalmente un arte semántico;

arte en el que sus signos no confluyen a raíz de una relación racional y biunívoca con una idea o fenómeno, o bien con una representación específica del universo aparente.

La música no representa, no sustituye hechos y objetos, sino que más bien evoca sentimientos y atmósferas que el autor ha querido anexionar a aquellos hechos y a aquellos objetos sino que más bien evoca sentimientos y atmosferas que el autor ha querido anexionar a aquellos hechos y a aquellos objetos. (Bettetini, 1975, p. 202).

La música debe representar un conjunto que no se puede separar con el resto de efectos sonoros, y concretamente, con la acción visual de la película. La música no se puede presentar de forma excesiva, ni tampoco aparecer de forma solitaria, sino que al contrario, debe contribuir a la construcción de una imagen general que se pone en escena para el espectador, sin aparecer en ningún momento de forma aislada.

4.3. Iluminación y color

A continuación estudiaremos uno de los signos más importantes de la semiótica del cine: el color y la iluminación, elementos de gran importancia en el cine porque ayudan a representar la realidad de la forma más fiel, o más verosímil, posible. Es más, se les considera como dos de los elementos semióticos que más influyen en la narración fílmica.

La iluminación ayuda en la unión entre los elementos del contenido y expresión a nivel estético. Como un nuevo arte figurativo, se cimienta en los elementos principales que existen en la naturaleza para poder darles uso: la forma, el tono, el color y el movimiento (Staehlin, 1966, p. 198). Al igual que las demás técnicas, permite imprimir a las imágenes un matiz que puede ser naturalista, onírico, etcétera, y por ello no se puede disminuir su objetivo a una simple función ornamental. Gracias a la luz y al color, dependiendo de su intensidad, dirección, dureza o temperatura, se puede interpretar la profundidad, el tamaño, o el volumen de los objetos que aparecen en la escena, dando una apariencia de tridimensionalidad a lo que es una proyección plana en una pantalla.

[...] ¡No sé de dónde le viene el sólido prejuicio de que no se sueña nunca en colores! Quizá sea yo el único que goza de ese privilegio. Pero lo he comprobado además a mi alrededor. De hecho existen sueños en blanco y negro y sueños en colores como en el cine, según uno u otro procedimiento. Todo lo más estoy dispuesto a conceder a lo Duca que la producción cinematográfica en colores ha sobrepasado actualmente la de los sueños en technicolor. Pero donde con toda seguridad no podría seguirle es en su incomprensible devaluación del erotismo coloreado. Pero, en fin, coloquemos estas divergencias en la cuenta de las pequeñas perversiones individuales y no nos detengamos más. (Bazin, 2006, p. 185).

Así pues, el cine, se puede entender como un sistema semiótico de naturaleza expresiva radical, que obtiene su importancia de la ilusión de la semejanza, y por ende, de representación, además de una libertad de creación, la unión de elementos luminosos, juegos de luces bien seleccionados y organizados... La luz, es pues, la herramienta principal de la imagen cinematográfica: *“La iluminación del objeto está condicionada por la intención de expresar los valores determinados de ese momento.”* (Staehlin, 1966, p. 198).

En efecto, gracias a la iluminación se obtiene la representación del espacio que se logra a través de una degradación de tono y color entre los primeros y últimos planos. Es importante diferenciar la asignación objetiva del tono y del color, y de la gradación luminosa. La gradación luminosa compete a la creación estética, enmienda y aumenta la distribución objetiva, dependiendo del objetivo de la perspectiva. En general, la perspectiva de tono, se utiliza para aumentar la profundidad o el aumento de oscuridad en los primeros planos y más claridad en los segundos y terceros. Por su parte, la perspectiva cromática, se apoya en los colores calientes para representar la proximidad y en los colores fríos cuando se quiere expresar lejanía (Staehlin, 1966, p. 33).

Evidentemente, gracias a la luz, podemos observar diferentes entornos en la misma localización. Los expertos del cine se apoyan en diferentes clases de iluminación, entre ellas se puede nombrar la luz de día y noche, luz principal, de relleno, luz de fondo, etc... estos tipos de luces individualmente tienen un papel sínico dependiendo del ángulo de la toma y lo que se quiere expresar en la escena.

La iluminación fílmica a diferencia de la pictórica y de la fotografía ha de tener en cuenta el factor tiempo. Es un factor que no existe ni en la pintura ni en la fotografía. Pero que es decisivo para el desarrollo de la iluminación expresiva del cine. La iluminación ha de ofrecer la impresión y expresión de todo el contenido interesante, con rapidez, claridad y seguridad. El espectador ha de ver todo lo que debe ver. Instantáneamente, sin confusión, con certeza. (Staehlin, 1966, p. 198).

En el cine se utilizan dos tipos de luces: luz difusa y luz directa. La primera no posee sombras y enseña todo el objetivo que puede desde una perspectiva concreta, utilizando la tonalidad y la cromática que posee el objeto, y sin cambiar nada; la luz directa hace aparecer sombras en los objetos y cambia según la perspectiva sin representar todo el objeto, ya que el sombreado, puede esconder o cambiar su tonalidad y su cromática (Staehlin, 1966, p. 200).

La elaboración de una iluminación funcional necesita de una próxima relación entre el intérprete, el realizador y el iluminador. Porque la decoración no es simplemente el escenario teatral sin vida para las acciones del actor, sino que es una herramienta expresiva que permite el desarrollo de la iluminación. Así como el realizador debe adaptar la puesta en escena al tipo de iluminación, el actor, debe adaptar su representación dependiendo de cómo se vea iluminado (Staehlin, 1966, p. 205).

Los vínculos que existen entre los diferentes encuadres han sido modificados gracias al uso del color, que puede llegar a ser una herramienta muy influyente en toda la construcción narrativa. Si dos encuadres a color quieren unirse de forma armónica, necesitan que continúe un vínculo cromático eficaz que demuestre esa relación. (Bettetini, 1975, p. 206).

Los sentimientos que ofrece el cine y que el público reclama, en estos casos se sitúa dentro de una experimentación indirecta de algunas sensaciones o características ambientales que la película sabe otorgar a poco precio; prácticas que dan la sensación de alguna satisfacción y que ayuda a la creación de otras actividades psicofísicas con el objetivo de desaparecer al darse cuenta de que han sido utilizadas y su estimulación ha sido inútil.

De ningún modo el color puede aparecer por sí solo cuando se introduce en la formación del signo fílmico. Al contrario, debe poner su utilidad expresiva en manos de lo que el relato cinematográfico necesita, con el objetivo de llegar a una realidad con validez estética. Todo efecto, o todo juego tienen que ser eliminado por parte del autor con el objetivo de dar una coherencia y simplificar la expresión icónica. (Bettetini, 1975, p. 207).

Como vimos anteriormente, los gestos de los actores, su forma de expresarse, el maquillaje, la iluminación del entorno, las herramientas escenográficas, y cualquier objeto dan lugar a los encuadres, ángulos de la cámara, movimientos de la cámara que todos ellos corresponden a una unión dialéctica conjunta y forman el valor semántico del sintagma de la película.

4.4. Espacio cinematográfico

El lenguaje cinematográfico aporta al director muchas oportunidades de desarrollar una narración. La buena utilización de estas oportunidades ofrecerá una relación expresiva entre el fondo, que es la trama en sí misma, y la forma, es decir, cómo se nos está contando esa trama.

El objetivo del diseño cinematográfico es ofrecer entornos verosímiles que apoyan la representación de las emociones a los espectadores. Es un arte que ha ido cambiando con el tiempo, desde los simples ornamentos del teatro hasta el diseño y creación de espacios muy sofisticados.

Hemos de precisar, que según el profesor Bowie, las condiciones específicas del espacio fílmico, no ayudan a un cambio instantáneo de las opciones de narración literaria como el que se da lugar en cuanto a la acción. Por ello, los expertos de la narratología fílmica se interesan en concretar las diferencias que separan a ambos (Bowie, 2008, p. 34).

En efecto, el cine usa libremente un espacio propio suyo, creado por él. El cine no es arte nacido en el espacio, sino arte creador de su espacio. Este espacio no es el del rodaje ni el de la proyección, sino el de la percepción por el sujeto espectador. No tiene realidad objetiva en el espectáculo, sino subjetiva en el espectador. Es una creación técnica de fotografía del movimiento, que se hace realidad estética gracias a la

adecuada utilización de los medios capitales de la expresión fílmica, que integran el encuadre y el montaje. (Staehlin, 1966, p. 29).

El espacio en el cine, es una realidad difícil de representar, ya que ofrece el exterior y el interior en la imagen, dirigidos a los directores y a los espectadores, a la creación material y al proceso inmaterial de la película.

La ambientación de las escenas empieza por la creación del espacio que puede comenzar a través de situaciones o elaboraciones escenográficas. Los dos elementos tienen un concepto de entorno de alusión al espacio y tiempo, psicología dramática, y simbólica que ayuda en la realización de la acción.

Las localizaciones y las escenografías son, de hecho, una forma de expresar y aludir a la realidad externa e interna. En consecuencia, la escenografía se puede entender como una semejanza de la realidad propuesta por la ficción fílmica, procurando recrearla con la máxima fidelidad, centrándose en época y estilos, por ejemplo, simbólica, referencial, insinuando un ámbito y/o tiempo que va más allá de la realidad que se conoce. (Lara García, 1997, pp. 67-68).

El director de la película es el máximo responsable de la construcción de espacios y de representarlos en la misma. Una vez elaborados, estos espacios, se deben concentrar en planos y animarlos con los movimientos de la cámara, la acción de los protagonistas, o bien los sonidos que se unen a las imágenes. Asimismo, hay que ver sus cambios a través de su montaje.

Pasamos ahora al espacio que se puede observar en la película. Nombraremos una serie de ambigüedades, en las que se basan el guión de elaboración de espacio es como herramientas de la evolución de la película. En primer lugar, hay que acentuar que existe un espacio dentro y fuera (On-Off): lo que se puede observar y lo que se sitúa fuera del encuadre. El “*off*”, es de gran importancia para la evolución de la película, aportando información nueva, sorpresas, cambios en la acción, suspense; además de aportar detalles a la película. (Burch, 2004, p. 32).

Otra relación importante es el espacio estático fijo y el espacio estático móvil, que se lleva a cabo a través de la cámara colaborando en la manipulación, aceleración, ralentización, distorsión o inmovilización de las imágenes. El espacio estático fijo conlleva que la cámara y la imagen estén inertes, semejantes a una fotografía. El espacio estático móvil también mantiene la cámara fija, pero los objetos que enfoca se están moviendo y realizando la acción en un plano fijo. (Martínez García, 2011, p. 75).

Otra podría ser el espacio dinámico descriptivo y el espacio dinámico expresivo. En el descriptivo, la cámara va con el personaje ofreciendo lo que ocurre en cada momento, y el espectador les acompaña. En el expresivo, la cámara decide lo que es más importante de observar y cómo observarlo, el personaje queda a parte y sólo forma parte del desarrollo narrativo de la película (Bowie, 2008, p. 35).

Otra oposición relevante sería la que se da entre espacio plano y espacio profundo, donde se puede ver en una localización cómo aparecen todos los objetos de forma uniforme, o la profundidad que hay entre los mismos, el fondo y un primer plano. También nos encontramos con el espacio unitario y espacio fragmentado: en el primero se da lugar una única acción, mientras que en el fragmentado, se suceden al mismo tiempo varias acciones situadas en la misma imagen, pero que son diferentes entre sí. (Bowie, 2008, pp. 70-80).

El espacio fílmico, posee tres dimensiones, al igual que la escultura, pero únicamente dos de ellas son objetivas, al igual que en el dibujo, las semejantes al plano de la pantalla. La tercera dimensión, que es subjetiva, no se ofrece solamente con una apariencia lineal al igual que el dibujo, sino también con la apariencia aérea al igual que en la pintura, también con la añadidura del enfoque, al igual que en la fotografía. En el cine la tercera dimensión se puede observar en concreto gracias al movimiento. (Staehlin, 1966, p. 29).

Para concluir, debemos recordar, que el espacio fílmico no tiene una semejanza fiel del espacio físico. Puede existir algún caso bidimensional como es

la superficie de la pantalla. Este espacio fílmico, que no es el mismo que el espacio físico, a veces es una expresión y otras veces una alteración, dependiendo de la función descriptiva o expresiva.

5. Teoría de la recepción

5.1. Lector literario

Nuestro propósito en este apartado es que el lector se posicione en el punto de vista de la teoría de la recepción, así como darle herramientas para que se inspire en el análisis de otros estudios de la obra literaria. Todo ello con el objeto de enfocar desde ese bagaje teórico la interpretación de la obra que analizamos, y que por complejidad pone a prueba nuestra solvencia receptiva.

Esas herramientas comprenden las aptitudes que posee el lector, como pueden ser la cultura general, el conocimiento de la época histórica de la obra, así como sus propias habilidades en cuanto al signo literario: todos ellos son instrumentos propios de la recepción literaria.

Debemos partir del acuerdo de que la literatura es un hecho lingüístico. Por lo tanto, las reglas convencionales que los lectores conocen, sus expectativas ante la trama planteada y sus conocimientos culturales influyen en la manera de entender una obra literaria.

En esta línea de interés, Roman Ingarden compara la estructura del texto literario con la forma en la que este tipo de texto puede interpretarse. El fondo de la obra se ofrece a varias percepciones desde las que se puede interpretar. Se percibe pues, que la obra literaria tiene dos caminos, el artístico y el estético: el artístico que representa la obra escrita por el autor y el estético que hace referencia a la interpretación que hace cada lector. (Ingarden, 1998, p. 215).

Ahora bien, el lector es una persona física, es por excelencia el destinatario legítimo de la obra. Dicho lector a la hora de leer la obra recibe el mensaje y lo examina teniendo en cuenta sus conocimientos previos o bien las críticas y teorías que haya leído o escuchado previamente sobre ella. Al mismo tiempo, hay

que tener en cuenta que el lector puede situarse en lugares y épocas diferentes, y que la conexión entre éste y el autor de la obra por norma general es inexistente, es decir, no se conocen directamente.

La obra es un producto deliberado de su autor (aunque pueda desconocer éste parte de su sentido y de sus razones de ser) y que su normal destino es su recepción por un lector que la vive como visión ficticia de la vida real. (Garrido Gallardo, 1987, p. 73).

Sin embargo, a pesar de este distanciamiento entre el autor y el lector, el teórico alemán Wolfgang Iser, igual que Ingarden, insiste en la importancia del lugar del lector. Evalúa que en cualquier obra literaria se puede encontrar lo que se conoce como "*lector implícito*", sugiriendo que éste es un destinatario ideal proyectado por el autor. El autor, con la intención de que este lector aparezca y colabore, utiliza un vocabulario determinante para algunas clases de lectores, ya que se ven comprometidos en el "*acto de escribir*" de forma implícita a través del texto. (Ascensión Rivas, 2005, p. 184).

Este papel del lector no está implícito la mayoría de las veces, sino que está representado en el texto mismo por los rasgos de un personaje testigo; la identificación de uno con otro se facilita por la atribución a este personaje de la función de narrador: el empleo del pronombre de primera persona "yo" permite al lector identificarse con el narrador, y también con el personaje testigo que duda acerca de la explicación que ha de dar a los sucesos ocurridos. (Todorov, 1987, p. 45).

Aun así, Iser, señala que, en una obra literaria, lo que está escrito en la obra es lo que nos proporciona el entendimiento, mientras que los elementos que no se muestran son los que nos permiten imaginar; sin esos elementos invisibles, a la hora de leer una obra no se podría ofrecer la posibilidad de imaginar al lector. (Iser, 1987, p. 227).

Al observar el vacío, entendemos que es un fenómeno adicional. El lector al encontrarse confuso ante esas separaciones, las llena de conocimientos, y de esta forma pasa a ser en cierta manera un tipo de coautor. (Rothe, 1987, p. 22).

Iser sugiere el punto de vista móvil del lector. Sitúa al lector como un punto que se mueve a través del texto. Para definir este hecho, Iser, propone dos definiciones: la protención y la retención. En la primera se refiere a lo que va a

pasar y en la segunda lo que ya ha pasado en la lectura. El principio de la retención está en los recuerdos y la anticipación a lo que se va leyendo, por lo tanto, al recordar lo leído previamente origina una dialéctica que culmina en la interpretación del lector. (Iser, 1987, p. 220).

Con esto, Iser, procura ayudar al lector en el análisis de los textos literarios. Esta clase de lecturas hace que el lector reflexione acerca de cómo se realiza la acción en la trama y considerar su posición frente al texto.

Nos dice Iser en el momento en el que el lector llena los vacíos que encuentra, la trama de la obra inicial que llega al lector desaparece y depende de la trama posterior porque la lectura, más bien la acción, no sigue una linealidad. El trabajo del lector no sigue un camino recto agrupando las primeras impresiones, si no que éstas influyen en las futuras interpretaciones. Esto provoca que se revise lo que se ha entendido focalizándose en algunas estructuras y moderando otras. (Iser, 1987, p. 220).

Iser da total libertad al autor en el momento de representar las obras literarias. Esta libertad proporciona al lector diferentes visiones entre la memoria, los conocimientos previos y lo que el texto le ofrece, con el fin de relacionar los esbozos y las visiones esbozadas entre ellas.

La obra se pone en marcha, y el hecho de relacionar hace que el lector tenga una serie de reacciones en su interior. Así, se pone en evidencia que la lectura de una obra literaria tiene un carácter dinámico. (Lázaro Carreter, 1987, p. 161).

Si el lector se le diera la historia completa y no se le dejara hacer nada, entonces su imaginación nunca estaría en competición, siendo el resultado el aburrimiento, que inevitablemente aparece cuando un fruto se arranca y se marchita ante nosotros. Un texto literario debe por tanto concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y reactiva; en este proceso de creatividad, puede que el texto se quede corto o bien vaya demasiado lejos. (Iser, 1987, p. 216).

Iser, sugiere que el lector debe ser el que haga preguntas sobre el texto; a esto lo define como una suma de comportamientos, conocimientos e ideas anteriores

que el lector ve en una obra a medida que va leyendo y dependiendo a esto lo valora.

En otro orden de ideas, el profesor de Iser, Hans George Gadamer en *Verdad y método*, reflexiona sobre la infinidad de indirectas del autor en la obra literaria. A esto lo define como “*fusión de horizontes*”. Gadamer sugiere que una obra escrita en otra época tiene como base un diálogo entre lo antiguo y lo actual, sin embargo, su interpretación se basará en las hipótesis que se estudiarán. Así mismo, es importante la capacidad de plantear dichas disyuntivas dando lugar a réplica, ya que se considera a la obra como un debate con una trama particular.

De este modo, se observan diversos conceptos otorgados por el autor o por los teóricos y críticos de la época, ya que estos cambios se encuentran en la obra. Al examinarse se debe focalizar en la coyuntura y los acontecimientos históricos de una civilización significativa.

De este modo, se puede ver que el pasado y el presente confluyen en una unión. La duda se da lugar en el momento en que los propios conceptos históricos del lector y sus reflexiones se unen en el instante de leer la obra. (Gadamer, 1993, pp. 173-467-468).

Las obras literarias no se deberían tratar como obras ocasionales y acabadas, sino como obras cuyas interpretaciones, y por tanto sus significados, son mutables: gracias a ello las obras siguen vivas como transmisoras de conocimientos constantes y duraderos. Pero es cierto que únicamente se consideran de valor literario si han perdurado en el tiempo y son efectivas una vez han pasado su época.

En el mismo orden de ideas, Hans Robert Jauss, continúa con las ideas de su maestro Gadamer, donde sitúa al lector en “*los horizontes de expectativas*”, colocando los espacios históricos como las bases culturales del instante de realización de la obra, y más adelante analiza la comunicación confusa entre ellos. La finalidad de este sistema lleva a la realización de una serie de ideas por

parte del lector que se separa a la definición de literatura en la época de “*recepción histórica*”. (Jauss, 1987, pp. 59-60).

El horizonte de expectativas e innovación se define como el proceso por el que la aceptación pasiva del lector cambia a una aceptación más activa. El horizonte de expectativas según Jauss, se basa en tres factores: por los nexos tácitos con otras obras conocidas de la historia literaria, por la confrontación entre lo real y lo ficticio, y por la función poética y práctica de la lengua. (Jauss, 1986, p. 23).

Según Jauss, el lector no solo es el destinatario que recoge, sino también un miembro de la sociedad que vive la literatura desde su experiencia vital. (Jauss, 1986, p. 25). De hecho, nuestra primera motivación para estudiar *Tiempo de silencio* viene después de haber conocido a un buen amigo de Luis Martín-Santos, el médico argelino Ammar Benadouda, lo que abrió en nosotros un horizonte de expectativas tal y como define Jauss.

Evidentemente, todo esto no significa que una obra se mantenga en el tiempo por el cambio de ideas, sino que, las obras y costumbres literarias, y sobre todo la importancia de los textos se revuelven ante las diversas épocas históricas en los que están escritos. A esto Jauss dice:

[...] el efecto de una obra en el objetivable sistema de referencia de las expectativas, que para cada obra, en el momento histórico de su aparición, es el resultado de la comprensión previa de los géneros, de la forma y temática de obras anteriormente conocidas. (Jauss, 1987, p. 76).

A guisa de síntesis, diremos pues que la aceptación de un texto es algo sustancialmente genérico. Esto es, el estudio de los conocimientos que el lector posee sobre una época histórica en concreto se debe tener en cuenta por dos caminos diferentes: el literario interno, que se ve comprometido por la estructura lingüística de la obra, y el marco que lo aporta el lector miembro de una sociedad determinada. En este orden de ideas, se ve lógico que las expectativas y críticas que tiene cada obra sean diferentes según la época. Hemos de poner el ejemplo del *Quijote* de Miguel de Cervantes, que posee una gran cantidad de lecturas y críticas a lo largo de la historia todas diferentes entre ellas dependiendo de la época.

5.2. Teoría del género

Cualquier acción que realiza un ser humano utilizando un lenguaje o sistema de comunicación, se lleva a cabo según un comportamiento concreto. Evidentemente, dependiendo del ámbito en el que nos encontramos, nos expresamos de una forma o de otra, nuestras disertaciones son diferentes según nuestro objetivo, lo que queremos imitar, los receptores a los que enviamos nuestro mensaje, y sobre todo, qué medio utilizamos para comunicarnos.

Dentro de este ámbito, nos podemos referir a la forma que tenemos de imitar y el sistema de expresión. La teoría de los géneros, puede definirse como la producción o la búsqueda de herramientas con las que analizar y clasificar las obras literarias u otras disciplinas derivadas, como es el cine. Resumiéndolo de otra forma, son clasificaciones en las que una serie de textos o discursos, están unidos entre si de alguna forma.

Hay que precisar, que la teoría del género, no consiste simplemente en la construcción de clasificaciones, sino que también analiza la lógica de las mismas, se trata pues, de un sistema metodológico que se preocupa de construir normas de esas clasificaciones. (Hernadi, 1978, p. 131).

Por supuesto, Platón puso la primera piedra, clasificando la narrativa en tres partes: aquella en la que habla el narrador, la narración en la que hablan los personajes y una tercera que es una combinación de las anteriores. Esta clasificación de Platón, no tiene como origen los géneros con detalles históricos sino la posibilidad de que el acto del habla sea lo principal para la narrativa. (Rodríguez Pequeño, 1991, p. 21).

Eso nos lleva a pensar, que un relato no está compuesto por frases, sino que son frases enunciados, o por decirlo de otra manera, de enunciados. Ahora bien, la forma en la que se interprete dicho enunciado, viene dado por una parte, por la frase que se expresa; y por otra parte, por su misma expresión.

Este discurso, posee un emisor que expresa y un destinatario con el que se comunica, un tiempo y un lugar, un mensaje que comienza y prosigue; en definitiva, un entorno de expresión. En fin, un enunciado, es necesariamente un acto de comunicación, en palabras de Todorov:

Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde los puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto. [...] un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas. [...] Estas propiedades pues remiten ya al aspecto semántico del texto, y a su aspecto sintáctico (la relación de las partes en sí), ya al pragmático (relación entre usuarios) ya, por último, al verbal. (Todorov, 1987, pp. 36-37).

Leyendo eso, podemos argumentar lo dicho por Todorov con nuestro estudio. Bien como lo hemos mencionado anteriormente, el objetivo principal de nuestro trabajo, es buscar la ironía en sus dos manifestaciones, primero la literaria, segundo la adaptación de ésta a la película y como se lleva a cabo este cambio.

A lo que Aristóteles llamaba “*manera de imitar*”, es exactamente igual a lo que Platón llamaba “lexis”⁶: el concepto que más se asemeja para definir esta categoría es verdaderamente el modo de la situación de comunicación. (Genette, 1987, p. 191).

Si un sistema de comunicación hablado, es de tal importancia a la hora de estudiar los géneros, es necesario hacer referencia a la clasificación que hizo el ruso Román Jakobson, que son el mensaje, el contacto o canal, el código, el emisor, destinatario, tiempo, lugar y espacio del hablante, propiedad fonológica, situación del enunciado, contenido cognitivo del enunciado, presuposiciones, intenciones del hablante y finalmente la interrelación que se da entre el hablante y el oyente.

Ulteriormente, el acto del habla no es el único estudio, ya que, la unión no se crea de forma aleatoria, sino que al crear una obra literaria se utilizan sistemas constitutivos argumentativos, temáticos y estructurales. Ya que, en el método

⁶ Rama de la retórica que tiene como labor la de averiguar los vocablos con el cual desenvuelve una obra literaria. Es el grupo de todas las palabras eventuales en una lengua. En nuestro trabajo, serían determinantes todas aquellas palabras o lexis que pueden hacer referencia a la ironía.

artístico, hay sistemas que dominan al resto de los métodos, creando con la unión de los mismo las singularidades del género. (Hernadi, 1978, p. 3):

Esta característica del género, [...] son los procedimientos dominantes, los cuales subordinan a sí mismo todos los demás procedimientos necesarios para la creación de la obra literaria. Este procedimiento dominante, principal, se llama, a veces, dominante, y el conjunto de las dominantes es el momento determinante en la formación del género. (Tomachevski, 1982, pp. 211-212).

Bajo el sistema de la relación del “*dominante*”, destaca por la duda cualitativa, basándose en el género como conjunto definido proveniente de las obras adosadas por analogía entre sistema de recurso y los sistemas inherentes. “*Las características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de las otras funciones verbales, junto con la función poética dominante.*” (Jakobson, 1981, p. 39).

En la viva realidad literaria, se puede ver cómo continuamente se unen los métodos de los sistemas que conviven juntos y que son usados en varias obras literarias. Se comprueba así, una desigualdad más o menos evidente de las obras, dependiendo de los sistemas que se han utilizado en ellas. (Tomachevski, 1982, p. 211).

Cada obra es cuidadosamente desmembrada en sus partes componentes, y en su estructura se identifican los procedimientos constructivos, es decir, el modo en que el material verbal se combina en unidades artísticas. Estos procedimientos son el verdadero objeto de la poética. (Tomachevski, 1982, p. 16).

Tomando ejemplo de nuestra investigación, por lo tanto, únicamente nos va a interesar aquellas estructuras semánticas “*dominantes*” que representan el campo irónico en la novela y más tarde en la película, teniendo en cuenta la comparación tanto con la similitud como con la diferencia del uso irónico. Se puede decir, que la literatura y el cine son dos artes tan semejantes como diferentes en el momento de expresar mecanismos.

De hecho, no se puede negar la relación que existe entre la literatura y el cine. Aunque los dos utilicen recursos diferentes, el cine representa en imágenes las

palabras que ha utilizado la literatura, y por consiguiente, ofrece a la literatura oportunidades de un nuevo género.

El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten estructura común que se llama género. (Garrido Gallardo, 1994, p. 25).

El identificar y clasificar se convierte así, en una función no de las formas en que son las cosas, sino la forma en la que las hacemos por costumbre (normas), existe lo dulce y lo amargo, lo frío y lo caliente, por norma, existe el dolor, así lo resume Demócrito: *“Una manzana que para mí es dulce para ti amarga. ¿Quién puede decir cuál de los dos está en lo cierto?. No existe un modo en que las cosas son, sólo existe el modo en que elegimos hacerlas.”* (Hernadi, 1978, p. 135).

No podemos negar los intentos de crear un nuevo género literario, algo parecido a una literatura visual como en la recopilación iniciada por Gallinard en 1925, en cuya presentación, se argumentaba, que el cine se basa en temas ya utilizados previamente en varios géneros literarios (novela, cuento, teatro..), que se han adaptado de manera inadecuada a su técnica y a su esencia. (Noriega, 2000, p. 31).

Es mucho más fácil, clasificar una película dependiendo de sus elementos de contenido y de género, y proponer las conjeturas estilísticas fuera de su tiempo, que encontrar las bases de una escritura en imágenes que, hayan estado dirigidas con sistemas metodológicos en las que de alguna forma ha entrado el análisis. (Bettetini, 1975, p. 18).

Los géneros, conviven siempre unos con otros, un nuevo género es la transformación de uno o varios géneros anteriores: por inversión, por desplazamiento o por combinación. (Todorov, 1987, p. 34).

Como hemos visto, la clasificación universal de los géneros literarios, se basa en muchas estrategias. Siendo la literatura por definición, la universalidad puede definirse fácilmente por un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos de un

texto con respecto de otro,... recurrir a lo imitado tan habitualmente en estructuras o métodos de competencias, es un resultado inútil, ya que no esclarece más cosas que una creación transtextual de la genericidad, definición que veremos en el punto siguiente.

6. Literatura comparada en la adaptación cinematográfica

A la hora de hacer un análisis comparativo, una de las técnicas que se usa hoy en día a pesar de ser antigua, es la literatura comparada. A través de ella, en este apartado, pretendemos plantear objetivos generales como específicos con respecto a la adaptación de una obra literaria en el cine.

Según Van Tieghem, la relación de correspondencia entre varias obras literarias y su estudio, es el objetivo principal de la literatura comparada. (Brunel; Yeves, 1994, p. 11). Para Guyard, sin embargo, es la historia de esa correspondencia internacional. (Vega; Carbonell, 1998, p. 240). Finalmente, para Wellek, es cualquier obra de la literatura nacional y su estudio, y añade que la literatura comparada es:

Uno de los modos de definir la literatura es decir que es todo lo que está en letra de molde. Nada se opondrá entonces a que estudiemos temas como la profesión de médico en el siglo XIV los movimientos planetarios en la baja edad media a las “artes mágicas en la Inglaterra de antaño. (Wellek; Warren, 1993, p. 24).

Así por ejemplo, en cuanto a Martín-Santos, cualquier tipo de estudio bajo la influencia de Joyce o Cervantes, es sin dudar algo que concierne a la literatura comparada. Por lo tanto, se podrá demostrar que existe un entendimiento de las obras de Cervantes o Joyce; de esta forma, cualquier texto paralelo, idea común o derivada o contraria, se podría aclarar bajo esta teoría:

[...] la finalidad de la literatura comparada es [...] relacionar una obra con otra, indicar las influencias sufridas o ejercida por un autor, seguir el camino de las ideas o de las formas artísticas a lo largo de toda una época, explicar un fenómeno literario por medio de otro fenómeno similar, [...] (Cioranescu, 2006, p. 79).

De lo anteriormente dicho, se puede deducir, que las características principales de la literatura comparada, se basan en las relaciones que hay entre varios ámbitos literarios, estudios de correspondencias y desigualdades que hay entre

las literaturas y sus entornos, además de analizarlas con los elementos propios de la historia de la literatura y sus ideas.

En primer lugar (y con mucha importancia), un relato comparado de la literatura, y que abarcan los estudios de las relaciones como el análisis de las igualdades y desigualdades entre dichas literaturas (es decir, el análisis de las correspondencias y afinidades). En segundo lugar, una equiparación de teorías y metodologías, basadas en el estudio de teorías literarias y sistemas filológicos que se han dado lugar en diversos países o entornos lingüísticos. (Dyserinch, 1990, p. 05).

Así, la persona que realiza dicha comparación, utilizando su propio sistema de igual forma que lo haría con su análisis poniendo sus límites hasta llegar a diseñarlo. La creatividad de dicho análisis literario, apoya, beneficia y fomenta a un sistema concreto. Así, la comparación llevada a cabo será similar a la de otro comparatista o historiador que ha utilizado diversos sistemas concentrándolo en un estudio propio. Por lo tanto, el investigador, se separa de algunos estudiosos y críticos que se empecinan en resolver el sentido que tiene un relato con la utilización concreta de un sistema, que por supuesto, será el correcto y se utilizará como combinación ideal para el análisis y comprensión de un texto o fenómeno literario. (Dyserinch, 1990, p. 22).

De esta forma, entendemos que análisis se debe llevar a cabo estudiando y teniendo en cuentas diversos sistemas que ayudaron a entender la literatura en el ámbito nacional. Pero, es necesario mencionar que esa supranacionalidad puede ayudarse de diversos hechos históricos importancias variadas.

El análisis comparativo de una obra, quiere decir que es una traducción, para Bou, esto es una discusión entre dos culturas. Al visualizar una obra de arte desde el punto de vista de la literatura, conlleva un trabajo de comparación y adaptación de nociones de un lenguaje hacia otro. La diferencia básica entre emisor y receptor, debe de acercarse y así, el analista trabajará en base a algo similar a un nexo. (Bou, 2017, p. 26).

Un analista, a pesar de querer ser fiel al texto, no siempre puede hacerlo, ya que habitualmente la interpretación que le da a los elementos lingüísticos utilizados por el autor, no suele ser muy fiel a la principal. Así, se puede decir, que un análisis tiene multitud de variantes dependiendo de la intención de fidelidad que le quiera dar quien lo analiza. (Bou, 2017, p. 26).

Las relaciones que mantiene la literatura comparada con otras categorías literarias, realmente no son desavenencias sino que son conexiones. La literatura, aparece de forma instantánea igual que desaparece poco a poco: de forma local por un lado, lingüísticamente de forma más alejada, haciendo juicios de valor por otra, analizando estilísticamente, a través de la historia literaria, todo esto, indica que se está alejando. Estos extremos de literatura comparada, no se pueden ver ni tampoco se pueden estabilizar. De aparecer, no se podría comparar y aparecerían las desavenencias que mantendrían la fidelidad. (Cioranescu, 2006, p. 61).

Actualmente, el cine y la literatura van de la mano, ya que los vínculos establecidos entre ambas artes, son muy estrechos y se considera a la literatura como una fuente esencial del séptimo arte. También, es necesario apuntar, que las técnicas narratológicas utilizadas en el cine, provienen del intercambio con la literatura. El punto de vista con el que se estudia el lenguaje del cine clásico, es algo común y general utilizado por la corriente de la literatura comparada, categorizándola así como clásica.

De hecho hoy en día, los semiólogos, dan su visto bueno ante la idea de un lenguaje cinematográfico. Incluso Eisenstein, pensaba que la metodología era necesaria para analizar el cine, basada en teorías literarias, centrándose en su entorno cultural con los elementos utilizados en la misma y en la crítica literaria realizada por los formalistas más destacados como Shklovski, Eikhenbaum, Tynianov, Mukarowsky e incluso el propio Roman Jakobson.

André Bazin, utilizando la noción de escritura del lenguaje cinematográfico, da por hecho definitivamente la idea de un riguroso paralelismo existente entre la

creación literaria y la fílmica, a raíz del trabajo realizado personalmente por el autor, desarrollando su propia intención de expresión.

En el interior de los cambios entre los textos literarios y los fílmicos, se realiza un hecho particular. Se trata sin distinción de adaptar, trasladar o cambiar para dar lugar a la experiencia de percibir una obra literaria en un lenguaje creado de diferente forma, distinto al original. Esta adaptación, se puede realizar dentro de un mismo género o entre diferentes géneros, fundamentándose en la singularidad de la expresión o en el contenido, dando lugar así la fidelidad del texto original. (Noriega, 2000, p. 47).

De forma general, se puede conceptualizar la adaptación, como una traducción o interpretación de una obra literaria en el cine, un proceso a través del que un texto literario narrado en forma de historia, se expresa mediante transformaciones y cambios en su estructura (enunciación, organización y verbalización temporal), en el contenido de la trama y a través de secuencias (eliminación, desarrollos añadidos, descripciones visuales, diálogos, sumarios, unificaciones o sustituciones), acabando en otra historia muy parecida expresada a través de un texto fílmico. Villanueva Darío nos dice que:

El concepto de adaptación cinematográfica de novelas es por completo improcedente y confundidor. No se puede adaptar un discurso novelesco a otro fílmico, como tampoco se puede adaptar una pintura a la música, aunque un cuadro de Sandro Boticelli y una sonata de Vivadi puedan compartir un mismo tema o sustancia de contenido: por ejemplo, la primavera (Villanueva, 1999, p. 217).

Se ha interpretado que la fidelidad de un texto original, está basada no en la fidelidad misma, es decir, el respeto por dicho texto, sino que se trata de la intención que pone el director de cine en una obra que tiene unos personajes con una complicidad concreta y en la relación existente entre el fondo y la forma, detalles a los que la gran pantalla no está acostumbrada. Dicho en otras palabras, el director de cine, no puede realizar un guión basado en una obra literaria por la que siente cierta admiración suprimiendo las características por la cual destaca dicha obra.

La literatura comparada nos ayuda así, al análisis de forma minuciosa y detallada al mismo tiempo de varios textos, las características que forman parte de la estructura de dichos textos, consideraciones originales de otros textos, elementos persistentes o insistentes que pueden originar a una dificultad en la construcción o en la recepción de los textos.

Podemos concluir afirmando que las teorías de la ironía nos dejaron de manera bastante clara el método que hay que seguir en la parte práctica mostrando el complejo significado de la ironía. Muchas veces aparece con sentido poético disimulado como figura retórica tales como la parodia o la sátira. Por su parte, con la teoría del signo y la semiótica literaria, hemos delimitado la función poética del signo literario. Hemos puesto en relieve el papel del sujeto enunciator, cuyo objetivo es la referencialidad.

La explicación del mensaje poético, nos llevó al planteamiento teórico de la recepción de éste. Los teóricos nos ponen a nosotros como lectores legítimos y dueños del significado final del mensaje. La teoría de la recepción ofrece libertades y a la vez las delimita a la hora de traducir significados, el lector está libre de interpretar el contenido mientras siga la lógica del texto.

En otro orden de ideas, las teorías del signo cinematográfico que nos propone que el séptimo arte es un sistema de comunicación que está compuesto por códigos y signos que unidos dan lugar a un lenguaje visual y verbal, que combina códigos y signos en un sistema semiótico complejo, que por ende exige al espectador una labor de decodificación también compleja (aunque a menudo sea instantánea y espontánea). Hemos establecido la relación teórico entre literatura y cine bajo un punto de vista de la literatura comparada, lo cual sin duda se refiere al contacto que existe una reciprocidad de correspondencia, lectura, o ideas entendidas por uno y recopiladas por el otro de forma directa o indirecta.

Capítulo II. Análisis narrativo de la obra *Tiempo de silencio*

En el siguiente capítulo práctico que consiste en analizar la estructura literaria de la obra, primero abordaremos el argumento de la novela lo cual facilitará al lector el entendimiento de la historia de *Tiempo de silencio*. Seguidamente, analizaremos semánticamente la función de la ironía. Después, trataremos la presencia de la ironía en algunos motivos temáticos, los personajes, y ambientes que les rodea entre otros. Por su importancia, analizaremos con mínimo detalle las técnicas narrativas de la novela. La obra en sí es una crítica a la situación sociopolítica de la época de la posguerra, lo que ofrece un riquísimo soporte narrativo.

Dentro de este ámbito de estudios, daremos especial interés a la interpretación de las voces narrativas con el objetivo de deslindar las íntimas revelaciones y el punto de vista del autor a través de sus personajes ficticios, seguido por un análisis detallado de los personajes para entender la intriga de la historia. Dicho capítulo, será culminado con un minucioso análisis del espacio y tiempo, sobretodo en una obra que lleva la palabra de tiempo en su título.

1. Construcción de la obra

1.1 Argumento

La obra comienza con la historia de un joven científico que investiga la forma de salvar al mundo de una enfermedad incurable, el cáncer. Don Pedro está en su laboratorio junto con su ayudante Amador estudiando una cepa determinada de ratones, traídos de Estados Unidos desde Illinois, que tienen cáncer hereditario, y tratan de concluir si se trata de un virus o bien es un gen.

El Muecas, es el encargado del suministro de ratones y observando que los animales mueren rápidamente, toma la decisión de llevar una pareja de éstos a un barrio de los bajos fondos madrileños donde ve la posibilidad de comerciar ilícitamente con sus ratones. Sin pretenderlo, los investigadores se dan cuenta de que el sistema de cría del Muecas es más efectivo que el suyo y Pedro decide ir a verificarlo. Sin embargo, va a conocer un lugar nuevo para él, donde jamás hubiera pensado poder estar, ya que se trata de las chabolas. En este momento el

autor empieza describir las múltiples vidas de la sociedad española de finales de los años 40, donde se pone en evidencia la extrema pobreza en la que estaba sumido el país.

Al mismo tiempo, se muestran las diferentes clases sociales, se pasa de la chabola donde reina un ambiente de delincuencia y mala vida, a una clase media representada por las mujeres de la pensión donde vive Pedro. Tres generaciones constituidas por la viuda de un militar que fue un héroe, su hija y su nieta Dorita, una joven guapa que pretende ser la pareja de Pedro. Más adelante aparece Matías, un amigo de la alta sociedad, con el que recorrerá la ciudad en busca de aventuras dudosas.

En una noche de estas en las que el alcohol se tomaba como agua, Pedro termina borracho, conoce a Doña Luisa, la madame y cuando vuelve a casa bajo el efecto de alcohol se cayó en lo prohibido con Dorita. La mañana siguiente, Muecas irá a buscar a Pedro a la pensión para informarle que una de las mujeres que se encarga de la crianza de sus apreciados ratones está enferma de gravedad y necesita su ayuda. Pedro no duda en acompañarle y se encuentra inmerso en una catástrofe sin salida que le lleva a un aborto ilegal que provoca la muerte de Florita, la hija del Muecas.

La no declaración de la muerte de Florita, la falta de experiencia médica, y ante todo la falta de autorización a la praxis de la medicina junto con el cansancio causado por el alcohol, lleva a Pedro a un cargo de conciencia que le hace cometer el error de no notificar las circunstancias a la policía y no contento con ello a refugiarse en la casa de doña Luisa. Similiano, un policía encargado del caso, será quién lo encuentre y le lleve a la cárcel.

En este periodo, Pedro, tiene monólogos interiores que se mezclan con el ir y venir del resto de personajes, por ejemplo, Matías en la búsqueda de la verdad, recabando información de testigos e intentando ayudar a su amigo con los servicios del mejor abogado que conoce. Entre tanto, aparece la madre de la difunta, Ricarda, explicando al policía que Florita ya había muerto cuando el

joven médico llegó, con lo que Pedro pudo quedar libre finalmente. Pero, a su salida había perdido el respeto social y profesional y va a tener que combatir para volver a tenerlos. Las consecuencias para Pedro son trágicas, pierde el trabajo y para reponerse de este paso en falso, decide casarse con Dorita, pero la mala fortuna le pone en su camino a un malhechor, un enamorado Florita, que decide vengarse dando muerte a Dorita y dejando a Pedro desmoronado, sin ningún sueño que realizar y ensimismándose en sus pensamientos.

A Pedro le cesan como científico, sin embargo le aseguran una plaza de médico en una provincia contagiándole así también a él el cáncer de la corrupción. En el final de la historia se representa a Pedro en un tren, en el cual viaja, dejando fluir su voz interior, meditabundo, inmerso en su nueva situación de forma histriónica, cuando realmente debería haber sido silenciada.

1.2 Análisis sémico de la ironía en *Tiempo de silencio*

En el siguiente apartado analizaremos algunas estructuras sémicas que abundan en el texto. El desarrollo de la trama está basado en dos palabras: silencio e ironía, que dan lugar a la significación en sí misma de la obra. Por ello, vamos a analizar la ironía que hay en el texto. Para ello será imprescindible que hagamos algunas reflexiones sobre la sintaxis de la obra, ya analizar todos los niveles discursivos es fundamental para entender el significado global.

Según Greimas, el concepto de “*sentido*” se puede observar de dos formas, en primer lugar la apreciación que tenemos sobre la manifestación de los lexemas que son conceptos, en segundo lugar, el modo inmanente, en el que se unen los lexemas, aunque no se puedan observar porque su significación no es precisa (Greimas, 1972, pp. 1972, 48). De esta forma, en el modo inmanente, encontramos el lexema que se divide en categorías sémicas, dando lugar a una peculiaridad común, y la peculiaridad mínima se simboliza a través del sema, que son las mismas partículas de ésta. (Greimas, 1972, p. 48).

El otorgar el título *Tiempo de silencio*, tenía un motivo paradójico de una futura narración discreta. Pero en el momento de comenzar la lectura de la obra,

nos encontramos con la idea de un tiempo -el suyo- en el que existe la imposición del silencio (la dictadura del momento y por lo tanto la censura), y por lo tanto, la intención es de protesta o denuncia de una forma disimulada hacia temas como el aborto, las diferencias sociales o la corrupción; Así, las necesidades en las universidades, el escaso avance de la ciencia y la legalidad dudosa, eran temas que se mantenían en un silencio impuesto después de la guerra civil. Estos temas, son los principales que se pueden encontrar en la obra y de los que irónicamente se expresa sobradamente.

De esta forma, la ironía es la función poética que usa el autor porque es la que más pie da para usar un lenguaje “*silencioso*” y así ayudar al autor a expresar todo de forma sigilosa sin dar mucho de lo que hablar. Esta utilización del silencio como función sémica, se da gracias al uso de cronotopos metafóricos que lo simbolizan como por ejemplo la noche, las chabolas o la cárcel. Algo destacable, son los espacios psicológicos que se ofrecen en los monólogos - diatribas internas que no se expresan- que representan “*silenciosamente*” las mayores reivindicaciones de la obra.

Así, un lugar como el tren al final de la obra en la vuelta de Pedro a su tierra, se representa un monólogo interior rememorando todo lo que le ha pasado. Aquí, con un monólogo silencioso, el lector y el protagonista, se dan cuenta de que es un momento “*ruidoso*” ofreciendo una gran denuncia:

Pero ahora no, estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos de deutones, o con los rayos gamma o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo. También castran como los rayos X. Pero yo, ya, total, para qué. Es un Tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido (Martín-Santos, 2019, p. 283).

Así pues, de forma escrita, lo que más se puede encontrar es la función poética de la ironía, y ayudará al autor a luchar con las armas del silencio con el fin de expresar mucho sin decir nada concreto. El concepto no se ve a simple vista, sino que es necesario visualizarlo de una forma más evidente con las palabras, su semema es la significación, es decir, el resultado de la ironía. Por lo tanto, es un

concepto parecido a la sátira, parodia, burla, risa, etc... pero en el fondo procura que se comprenda lo opuesto de lo que se expresa: existen pocas obras que sean menos “*silenciosas*” que *Tiempo de silencio*.

Es necesario recurrir a Jakobson con el fin de encontrar la función poética más representada en la obra y su fuerza referencial, señalando las dos actuaciones principales del signo lingüístico, cuyo resultado es una intervención verbal: la clasificación y la composición. “*La selección tiene lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad*” (Jakobson, 1981, p. 40). El predominio de la ironía es evidente, ya que cuando los semas se repiten, la narrativa llega a la coherencia temática que Greimas definió como *isotopía narrativa* como una cadena de sucesos, mientras que la ironía isotopía es temática global. (Greimas, 1972, pp. 48-49).

Martín-Santos, usa un lenguaje que no es muy obvio o diáfano ya que su concepto principal es lo opuesto de lo que expresa. Este concepto oculto, sólo se le puede ofrecer al lector con la utilización de un estilo retórico, donde se comprenda más fácilmente lo que está diciendo directamente y no lo que se encuentra escondido. El autor, rechaza lo más obvio y escoge una retórica difícil porque la novela, no es sólo un arte en sí misma, sino que lo usa como forma de impresionar del mismo modo que lo hace la retórica. Jo Labanyi con su crítica lo resume de la siguiente forma:

Martín-Santos utiliza la retórica en dos sentidos opuestos. Por un lado, intenta describir la realidad tal como es, pero lo que describe es la no realidad de la escasez o de la frustración de las posibilidades. Por otro lado, utiliza el lenguaje para dar una versión falsificada de la realidad, en términos de lo que no es. En los dos casos, lo que se refiere a una ausencia. La tarea del lector consiste en llenar esta ausencia de sentido. El significado de la novela nace de la interrelación dialéctica entre lo que se describe o se dice y lo que no se describe y no se dice el significado no es inherente al texto, sino que lo agrega el lector. (Labanyi, 1985, p. 123).

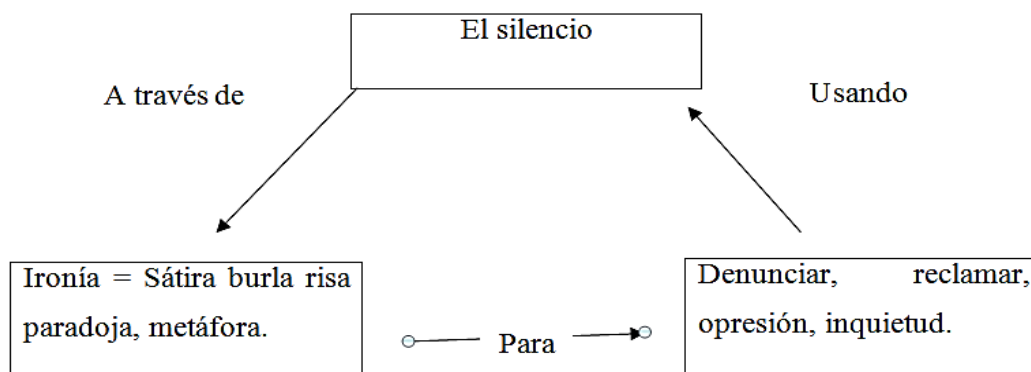
Si visualizamos el concepto *ironía*, observamos que posee significados paradójicos, comprender lo opuesto de lo que se expresa a través de la parodia,

sátira o burla. La peculiaridad sémica global (isotopía), se observa en el conjunto de las pretensiones irónicas que posee el autor y subtitula en *Tiempo de silencio*.

Un ejemplo palmario de lo visto lo encontramos en el enunciado siguiente: “*los otros, los soberbios alcázares de la miseria*” (Martín-Santos, 2019, p. 49 ; la cursiva es nuestra). Acontece que estos términos (*alcázar* y *miseria*) son totalmente contrarios en su significación, de manera que se crea una metáfora para referirse al entorno de chabolas, pero la metáfora es, además, antitética; por lo tanto en este caso la isotopía discursiva muestra lo que también vemos en la isotopía global: la ironía.

Seguidamente, observamos textos donde se encuentran nexos paradójicos que expresan una negación. Por ejemplo, en la oración “*Se había convertido en una familia protectora y oprimente*” (Martín-Santos, 2019, p.40). El narrador se sitúa en primera persona en el protagonista, Pedro, sin embargo, lo que éste siente por esa familia no es muy evidente, es equívoco y a veces opuesto, ya que el amparo que recibe lo interpreta como dominación -al igual que en una dictadura la subyugación se entiende como genuino para proteger a los ciudadanos. La amplitud del nivel sémico, el silencio, ofrece varias maneras binarias que anteriormente se habían previsto. Los semas que proceden del silencio expresan nexos paradójicos, que evidencian mutua conceptualización. Lo podemos observar en el siguiente esquema:

Figura1: Isotopía del silencio.



En la novela, podemos encontrar la antítesis gritos/silencio. Al final, la obra, quiere expresar una moraleja que no se entiende sólo en lo que se lee o se ve (en el caso de la película), es decir, los personajes son pobres y tienen un estilo de vida miserable, sino también lo que hay detrás y no se observa de forma obvia: en silencio. Se entiende pues, que el título de la obra por lo tanto, refleja la resignación de la época, *“al suprimirse la protesta, se suprime la verdad”* (Labanyi, 1985, p. 140).

A través del título Tiempo de silencio, Martín-Santos, pone en evidencia no solo la opresión y la censura oficial, sino que también pone de manifiesto la autoimpuesta por los ciudadanos españoles como estilo de vida cotidiano en el contexto de la posguerra; de esta forma, no sólo critica el régimen de la época, sino la colaboración de los ciudadanos que asume las características de la dictadura sin protestar. Así, el símbolo del silencio tiene dos caminos, por un lado el autor critica el silencio que impone el régimen, y por otro lado, la resignación de los españoles, que no se manifiestan y se quedan callados con el bozal del silencio.

1.3. Ironía en algunos motivos temáticos

En la frase comentada, encontramos la paradoja expresiva asociada al personaje principal Pedro, para resaltar irónicamente su actitud de sumisión ante el entorno. En general, el personaje de Pedro encarna esa aceptación del *silencio*, de principio a fin de la novela.

Pese a ser, en principio, el héroe de la fábula, con sus rasgos fundamentales que son la prudencia excesiva y la inseguridad con lo cual, pagará caro su único exceso: emborracharse una noche y terminar asistiendo, a ciegas, a Florita tras su aborto clandestino. En general, Pedro se convierte en un objeto para cuantos le rodean: gran parte de los personajes de la novela quieren manipularle para conseguir algo, y las mujeres de la pensión le dominan con sus miradas y expresiones posesivas, a pesar de que Pedro sabe que, al igual que los ratones

con los que él experimenta, él es también un ratón que va a caer en la trampa del queso, algo que se ve claramente en la portada del libro.

Por otro lado, El Muecas recurre a él en el aborto de su hija, y aunque al principio muestre simpatía por él no dudará en acusarle de la muerte de Florita. El policía también abusará de la debilidad de Pedro con el objetivo de que este reconozca haber cometido el crimen. Así, Pedro —en oposición al sema de su nombre, ‘piedra’—, representa la maleabilidad y la sumisión a su destino, el silencio ante los abusos de los demás.

Este comentario siguiente refleja claramente cómo incluso una mujer mayor le contempla con cierta condescendencia, y le considera poco firme como hombre. Paradójicamente, aunque Pedro es codiciado como futuro marido para Dorita, de las palabras de la abuela se desprende que la virilidad debe asociarse a la guerra y las costumbres disolutas:

-usted es tan niño- decía la anciana- que no ha tenido que ir a ninguna guerra. [...]. Los hombres vuelven más hombres de la guerra. Yo lo sé muy bien por el abuelo de la niña. Antes, los jóvenes de su edad eran muy asiduos a los tés danzantes. Cuando la guerra de África eran benéficos y los presidían las infantas. Yo estuve de jovencita en varios tés de esos, con recaudación, y había parejas, que bailaban maravillosamente el charleston. Claro que eran otros tiempos (Martín-Santos, 2019, p. 45).

En los monólogos de Pedro, se puede observar claramente su pensamiento titubeante, inseguro, cuya falta de firmeza monolítica (la que sería propia de una ‘piedra’), se manifiesta incluso en la escisión discursiva representada mediante el uso de la segunda persona de cuya extrañeza él se muestra consciente: “*Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú no la mataste. ¿Por qué dices tú?*” (Martín-Santos, 2019, p. 210).

Bien es cierto que Martín-Santos, como médico especialista en psiquiatría, entiende y expone las características propias de una locura transitoria en su personaje principal. Por lo tanto, se puede entender que Pedro tiene una enfermedad psicológica en algunas manifestaciones como sus decisiones incoherentes o como socializa con los demás.

Por lo tanto, el resumen según lo que Martín-Santos plantea sería: si se estudiara de forma simplificada la cura a la enfermedad psiquiátrica, podemos ver varias apelaciones principales, por ejemplo, un momento dialéctico para la cura- recordar problemas y buscar soluciones- que se trata de revivir y asumir de forma consciente el total del pasado que ya ha vivido; un segundo momento dialéctico con el que se consigue una comprensión total uniendo lo que ha pasado más el proceso de cambio, y por último, un tercer momento dialéctico en el que se asumen el pasado que se ha revivido y asumido con el objetivo de utilizarlo en los actos que están por realizar y a la hora de tomar decisiones. (Lázaro, 2009, p. 277). En efecto, de eso se trata la dialéctica o el realismo dialéctico que persigue Martín-Santos, y que logra gracias a su personaje principal, Pedro, desde el punto de vista siquiátrico la novela es la alegoría de una cura psiquiátrica.

Otro tema tratado en la obra, y que contribuye a la sátira social de la novela, es el cáncer, ya que se propone una analogía entre los acontecimientos sociales y la enfermedad. El símbolo del cáncer es muy adecuado porque no se sabe cuáles son sus causas. La clase de cáncer que Pedro está investigando es hereditario, pero su objetivo es probar que su causa principal es un virus y que si fuera así, sería posible encontrar una vacuna.

Extrapolándolo, podemos entender que la novela se plantea si los males que afectan a España no son congénitos, sino que vienen dados por otras causas del entorno (por un *virus*); en ese caso, existiría una cura, que consistiría en cambiar el entorno. Por este motivo, Pedro, está barruntando con la posibilidad de que El Muecas o sus hijas se hayan podido contagiar de cáncer cuidando de los ratones (Labanyi, 1985, p. 39).

Los ratones utilizados como metáfora en la novela, fortalecen el sentido alegórico o simbólico de la misma. Los propios personajes de la novela son como ratones de laboratorio: no solo El Muecas y su hija, que viven criando animales – y como animales ellos mismos, en promiscuidad constante— en la ratonera de las chabolas, sino también Pedro, ratón manipulado por la dueña de la pensión para que su nieta Dorita se case y mejore socialmente a la familia. Así, Pedro dice:

yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratones del muecas, [...], mimado de viejas, robado de animales de experiencia, viviendo en pensión modesta pero bebiendo las noches de los sábados, pendiente de una bolsita en el cuello recalentador de la ciudad, hasta que caiga sobre mí la orden del presidente y me coloque frente a mis obligaciones ineludibles y – como hombre de honor inspirado para la defensa de la familia y del estatus situationis- (Martín-Santos, 2019, p. 117).

Las ratas con las que investiga Pedro se traen desde América en avión, pero una vez en España no prosperan a menos que se las críe en el regazo de la pobreza y miseria existente en las chabolas: *“En cajas acondicionadas, por avión, con abundante gasto de divisas. Y ahora se han acabado, se han ido muriendo a un ritmo más rápido que el de la reproducción”* (Martín-Santos, 2019, p. 09). Podemos interpretar este destino como una comparación irónica entre el estilo de vida de Estados Unidos y España, donde solo la miseria abunda.

Por otro lado, podemos tomar la declaración de Amador sobre los ratones que se necesitan en el laboratorio, como aplicable tanto a los ratones, como a la propia familia del Muecas: la unión entre los animales no diferencia entre si hay consanguinidad (“no distingue si es padre con hija o hermana”), pero tampoco esta familia inmersa en la miseria respeta el tabú del incesto:

Bueno –tercio Amador-. Ya me lo dirá a mí más tarde. Vamos a ver ahora esos biznietos y sepamos si son bastardos o no lo son. Porque si lo fueran, para nada los queremos. Tiene que ser hermano con hermana y a lo más hija con padre. [...] porque al Muecas le agradaba tropezar de noche con la pierna de una de sus hijas. [...] llegaba a la mansión residencial y tras comprobar la presencia de los tres cuerpos cálidos en el colchón [...] el Muecas se dormía no solo feliz, groseramente feliz, sino hasta con una sonrisa de felicidad refinada en los ángulos de su recia boca [...] (Martín-Santos, 2019, p. 62).

Finalmente, la novela de *Tiempo de silencio*, nos aporta la posibilidad de observar el cambio que se produce en algunos significados, hecho por el cual, el texto comienza su trama y se produce la historia, punto sobre el que reflexionaremos en el análisis de los actantes.

2. Construcción narrativa de *Tiempo de silencio*

2.1 Técnicas Narrativas

Luis Martín-Santos definió su propia narrativa como “*realismo dialéctico*”; con él pretendió dar a conocer a los lectores los problemas y dificultades en los que estaba sumida la sociedad de su época. Esta nueva forma de realismo, muy diferente en su estilo del realismo social imperante hasta entonces, conlleva una estructura narrativa compleja y pone de manifiesto las diferentes posturas de los españoles ante la represión durante el periodo de posguerra.

Antes de abordar las técnicas del realismo martiniano, es necesario recordar que durante los años 50, la narrativa había asumido el papel de denunciar la miseria cotidiana de la vida bajo la dictadura y las injusticias, a través del realismo social. Este se fundamentaba, narrativamente, en un objetivismo que pretendía la desaparición del narrador omnisciente. Inspirado en el cine —especialmente en el neorrealismo italiano—, el objetivismo trataba de “*mostrar*” los comportamientos de sus personajes, en lugar de “*narrarlos*” a través de una voz externa, ajena a ellos.

Para lograrlo, los narradores a menudo se valen de personajes principales que representan a individuos de la clase trabajadora, y cuidan especialmente su lenguaje a fin de cumplir el *decorum*, es decir, hacer su modo de expresión verosímil respecto a su estrato cultural y su visión del mundo. El tiempo y el espacio suelen ser inmediatos, aunque ricos en detalles. (Morales Ladrón, 2005, pp. 112-145).

Martín-Santos, sin renunciar a la denuncia de la realidad social y política de su tiempo, procuró acabar con el objetivismo imperante, que comenzaba a adocenarse, aportando nuevas técnicas narrativas. La gran novedad de *Tiempo de silencio* está en la forma de la obra más que en su argumento. (Millán; Clementa, 2011, p. 264).

Una de las primeras diferencias que se puede apreciar con el realismo anterior es la recuperación del narrador omnisciente, capaz de introducirse en los

pensamientos de sus numerosos personajes y ofrecer de este modo una realidad narrativa compleja, que abarca la vida en general a través de diferentes figuras.

La capacidad crítica del autor ofrece unos puentes de comunicación entre el mundo narrativo y una realidad objetiva. Por ello, las interrupciones se utilizan con frecuencia y al mismo tiempo, se utiliza la realidad narrativa como un espacio simbólico en el que el autor pone sobre la mesa su punto de vista crítico e irónico frente a la vida. (Millán; Clementa, 2011, p. 264).

Para lograr este reflejo de los pensamientos de cada personaje, Martín-Santos hará uso de la técnica narrativa conocida como “*flujo de conciencia*” (Morales Ladrón, 2005, p. 262), cuyo origen lo encontramos en el ‘Modernism’ anglosajón, especialmente en las obras de James Joyce (*Ulysses*, 1922) y Virginia Woolf (*To the Lighthouse*, 1927). Se trata de reproducir directamente los pensamientos, encadenados, a menudo no mediante razonamientos lógicos ordenados, sino mediante asociación de ideas, las elipsis, de ahí que el lector pueda percibir un estilo complicado y confuso, pues se trata precisamente de mostrar la realidad psicológica del hilo de la conciencia, asociativo y no lineal ni organizado. Uno de los rasgos de estilo en que esto se pone de manifiesto es la puntuación: encontramos frases y párrafos extensos, sin marcas de puntuación fuerte (el precedente más notable es el célebre monólogo de Molly, en las últimas páginas del *Ulysses*):

Ulysses. Toda la novela americana ha salido de ahí, del Ulysses y la guerra civil. Profundo Sur. Ya se sabe. La novela americana es superior, influye sobre Europa. Se origina allí, allí precisamente. Y tú también, hija mía, tú también. Si no lees no vas a llegar a ninguna parte. Seguirás repitiendo la pequeña historia europea de Eugenia Grandet y las desgracias de los huérfanos te conmoverán por los siglos de los siglos. Amén. Así sea. Ansisuatil. (Martín-Santos, 2019, p. 79).

Sin embargo, esta renuncia de Martín-Santos al lenguaje transparente y explícito no deja de lado completamente el realismo, ya que escribe sobre un espacio y momento reales, bien reconocibles. Como ha señalado Alfonso Rey, el escritor pone en evidencia la realidad extraliteraria de la topografía madrileña y la historia nacional. (Rey, 1977, p. 157).

Además del fluir de la conciencia, Martín-Santos utiliza otros métodos narrativos que exigen un esfuerzo de comprensión del lector, pues suponen un proceso de lectura laberíntico. A este propósito Buckley Ramón nos dice:

En realidad si observamos detenidamente el lenguaje empleado en *Tiempo de silencio* llegaremos a la conclusión de que la novela, de principio a fin, es un continuo “neologismo”. Esta anécdota tan familiar al lector... no está descrita en términos familiares habituales, parece que haya un continuo desajuste entre la realidad que la novela describe y la forma en que la describe. En este sentido, *Tiempo de silencio* es un poema. (Buckley, 1968, p. 03).

Martín-Santos utiliza un vocabulario deliberadamente difícil incluso para relatar o describir algo sencillo; este léxico a menudo emula la terminología científica o registros no propios de la lengua cotidiana –algo, como vemos, opuesto a lo que hacía el realismo social. Mediante esta técnica narrativa procura establecer una distancia emocional entre el lector y la fábula, entre lo que está escrito y el tema que quiere tratar. Un buen ejemplo de esta técnica se produce en el entierro de Florita:

Un planning adecuado del conjunto, con esquemáticos índices de la complejidad relativa de cada operación y una economía de desplazamientos, movimientos, lapsos, deliberaciones, con absoluta exclusión de todo recurso a la maestría, llegan a producir los resultados que todos deseamos. Esta racionalización quizá en ninguna empresa de nuestra ciudad haya podido llegar a establecerse con absoluta precisión por falta de la masa de producción necesaria. (Martín-Santos, 2019, p. 169).

A la hora de describir un rito que tiene una serie de pasos a seguir que a simple vista podrían ser fáciles de entender, Martín-Santos, utiliza un vocabulario y un registro que recuerda más bien al de un escrito administrativo. A la vez que complica su lectura, impidiendo que el lector se solace y abandone la exigencia comprensiva, el narrador describe el rito funerario de una forma que lo deshumaniza y la hace incompatible con las emociones.

Este sistema lo utiliza como camino para llegar a la ironía y el sarcasmo. Así el lector que espera de un funeral un ambiente de compasión y respeto, se desorienta y se cuestiona, sometiéndose a la ironía y el distanciamiento emocional, a las convenciones e imposiciones de la vida cotidiana, y muy

especialmente a la cobertura legal de la estructura en que se sustentaba la dictadura franquista, a través de un entramado burocrático que utilizaba perversamente el lenguaje, tanto en los procesos legales como en los medios de comunicación.

Con todo, Martín-Santos no rompe completamente con la adecuación del lenguaje a cada uno de sus personajes. Podemos observar claramente que cada uno de ellos utiliza un lenguaje propio de la clase que representa. Así, frente a pasajes con un registro culto, científico o de inspiración en el registro administrativo, encontramos otros en los que recoge el lenguaje coloquial, o incluso un argot propio de las barriadas de chabolas, potenciado mediante el uso de soliloquios, expresiones coloquiales (“*Tate*”, “*aquí ha habido tomate*”) (Martín-Santos, 2019, p. 45), gitanismos (“*camelándomela*”), rasgos de la lengua oral como la supresión de los *verba dicendi* en las oraciones en estilo directo, empleo del presente como actualizador de las acciones narradas (“*Y miro*”), etc. Así lo vemos en el monólogo siguiente de Cartucho:

«Tate, Cartucho, aquí ha habido tomate». Pero no se lo dije porque aún andaba camelándola. Pero había tomate. Y ella «que no», «que no». Nada, que me lo iba a tragar. El Guapo tocándola delante de mí y ella por el mor de dar celos. Tonta. Subí a la chabola y bajé con la navaja. Y miro antes de entrar y ella ya se había retirado con él. No se dejaba tocar más que delante de mí, la tonta. (Martín-Santos, 2019, p. 53).

A través de los diferentes personajes, Martín-Santos, ofrece las diferentes clases sociales intentando ironizar sobre la incultura social que existía en la época, llegando a utilizar en ocasiones tonos racistas. La clave de este tono es la exageración, lo hiperbólico como rasgo para presentar una panorámica del país. Se trata de una modalidad muy similar, en intención y en estilo, al esperpento de Valle Inclán. Alfonso Rey, alude a la utilización de un lenguaje especial en cada uno de los personajes para diferenciar estas clases sociales, por ejemplo, los latinismos de Matías, el argot de Cartucho. (Rey, 1977, p. 177).

La dificultad se puede encontrar en el lenguaje que utilizan tanto el narrador como el propio Pedro, que es difícil de diferenciar porque para los dos es un lenguaje más bien científico (lo que en cierto modo nos autoriza a considerar a

Pedro como el personaje más cercano al narrador y al propio autor, una especie de alter ego sometido, eso sí, a la torsión y el distanciamiento propios de la ironía martiniana). Además, mediante el uso del estilo libre indirecto, Martín-Santos confunde intencionalmente entre las voces del narrador y el resto de los personajes. De esta forma, las palabras, proceden de un sitio indeterminado que no son ni del narrador, ni de los personajes, forman una amalgama que reta la comprensión del lector.

El lenguaje culto y la sintaxis alambicada parodian, como ya señalamos, la retórica oficial del franquismo; pero además enlazan —como también el esperpento valleinclaniano, al que tanto semeja *Tiempo de silencio*— con el Barroco, recordándonos que todo texto tiene una naturaleza artificial y artificiosa, obligándonos a aceptar que la comprensión no puede producirse a simple vista y que, como en el mundo del Barroco, todo son apariencias. Los personajes, están representando un papel y por lo tanto se esconden tras una máscara: una máscara verbal. (Labanyi, 1985, p. 137).

Martín-Santos, al utilizar el estilo indirecto libre, revela que a través del lenguaje no es posible captar ni transmitir la realidad, ya que ésta es siempre un punto de vista personal y, además, una construcción lingüística. La utilización en la obra de un estilo retórico no solo nos recuerda la cualidad artificial de la obra, sino también la condición engañosa del lenguaje.

El protagonismo del personaje femenino es muy importante en *Tiempo de Silencio*. A simple vista, puede parecer que estos son secundarios en la trama, la mayoría permanece en silencio. Sin embargo, a través de sus acciones durante la obra demuestran ser personajes esenciales, ya que son determinantes en el destino de los protagonistas.

El principal ejemplo es Ricarda, la mujer del Muecas y madre de Florita, que en sus primeras apariciones en la novela se la muestra como una mujer bajo el mando de su marido, apenas una figura borrosa que el lector únicamente puede conocer a través de pequeñas referencias indirectas “[...] mira tu madre qué

callada está y que poco molesta [...]” (Martín-Santos, 2019, p. 61). Sin embargo, al final de la obra podemos apreciar la importancia que cobra este personaje, cuando acude a declarar en favor del protagonista para que quede libre de la cárcel, lo que da un giro total a la historia:

[...] hasta tanto más tarde no había de conocer, repetir: «Cuando él fue, ya estaba muerta». «Él no fue» y seguir gimiendo por la pobre muchacha surgida de su vientre y a través de cuyo joven vientre abierto ella había visto, con sus propios ojos, írsele la vida preciosísima que, como único bien, le había transmitido. (Martín-Santos, 2019, 241).

Así pues, el realismo dialéctico de Luis Martín-Santos no debe ser entendido únicamente como una teoría literaria, sino que verdaderamente encuentra una plasmación –una puesta en práctica— en sus novelas, que en sí mismas buscan una estética y una reflexión (Lázaro, 2009, p. 274). La retórica impregna toda forma de comunicación del ser humano, que se caracteriza por la contradicción, totalización y concienciación:

La noción e dialéctica se ha hecho indispensable para pensar la historia, pero no por ello ha dejado de ser confusa [...] El origen de muchas oscuridades radica en no aceptar una clara distinción entre la dialéctica e la naturaleza y la dialéctica de la historia [...] para nosotros proceso dialectico significa que, a partir de un conflicto entre contrarios, [...] (Lázaro, 2009, p. 275).

José Luis Lázaro nos explica que la dialéctica, según lo dicho anteriormente, es un sistema para comprender los procesos culturales que no es el apropiado para explicar algunos fenómenos naturales como pueden ser los físicos o los químicos. Se trata de un proceso especialmente humano que se realiza en tres fases o escalones continuados y necesarios: contradicción, totalización y concienciación (Martín-Santos prefiere estos términos a los de tesis, antítesis y síntesis acuñados por Hegel). (Lázaro, 2009, p. 275).

Esta idea se puede apreciar de forma muy clara en el pasaje de Pedro por la cárcel; estaba viviendo una contradicción en su interior por la duda de haber matado o no a Florita y, al estar en la cárcel, parece que ofrece síntomas de locura al volver a recordarlo una y otra vez. El auténtico realismo dialéctico, se daría por lo tanto, en el momento que se capte la esencia de la existencia y la expresión de la verdad profunda del autor en su obra literaria. El novelista se

basará en las experiencias que ha vivido pero sin limitarse a representarlas de una forma simple y realista, sino que se adentrará en ellas cambiándolas de forma artística y siendo capaz de representar su sentido profundo. (Lázaro, 2009, p. 279).

Para Labanyi, lo que la obra significa es dialéctico, ya que es consecuencia de un juego entre diferentes niveles de sentido. De la misma forma que sucede con el análisis de la unión entre la sociedad y el individuo, es un juego que viene como consecuencia no de la colisión entre dos ideas opuestas, sino de la paradoja entre dos contradicciones distintas (Labanyi, 1985, p. 123).

Más allá de las palabras, en un espacio indefinido, se crea el significado de las realidades alternativas y escondidas que se nombran en el texto. Este es dialéctico de la misma forma que lo es el pensamiento dialéctico, con el objetivo de impugnar un pensamiento único que explica el mundo tal y como es sin dar la oportunidad de que sea de otra forma. (Valcárcel, 1982, pp. 78-79-80-81).

La teoría del realismo literario parte de la confianza en que existe un significado esencial y un acceso posible a la realidad objetiva, al dar por hecho que el texto se origina por la realidad a la que está imitando. Martín-Santos termina con el realismo al oponerse al concepto de este significado esencial. Uno de los problemas que existía en el realismo social español de los años 50 consistía precisamente en la ambigüedad entre el propósito de denunciar las injusticias y totalitarismos, y la aceptación realista del significado esencial del mundo, suponiendo que todas las cosas tienen un significado real.

En *Tiempo de silencio*, la aparición constante del narrador mediante un estilo retórico, supone una ruptura vehemente con el objetivismo. De la misma forma que los nuevos autores franceses posestructuralistas, Martín-Santos, está de acuerdo con la inocencia de la esencia y significado, pero opta por el significado; *Tiempo de silencio* se crea en la suposición de que hay posibilidad de decir lo que la realidad significa y no lo que aparenta.

2.2 Narrador y punto de vista irónico

En esta parte vamos a explicar la figura del narrador y sus distintas formas de representación en *Tiempo de silencio*. Primeramente, debemos poner en evidencia que el autor no es el narrador: el primero es la persona física que crea todas las acciones, y el narrador es una creación propia del autor al que da la responsabilidad de contar lo que está sucediendo.

La forma en la que se narra es muy importante para la creación de la historia y la elección de un punto de vista en el que se ofrece la intención del autor. Esta tarea es llevada a cabo por el narrador, que en *Tiempo de silencio* se distingue por situarse en muchos ángulos, focalizando el punto de vista de los diferentes personajes, y narrando así todos los acontecimientos que se suceden desde un punto de vista concreto.

A continuación, vamos a analizar los aspectos más importantes en la innovación que aporta Martín-Santos, dando importancia a la complejidad de la figura del narrador, las diferentes técnicas que forman la corriente de conciencia, punto de vista y la poética del autor. En esta última, se sitúa el realismo dialéctico, que como ya hemos visto resulta decisivo en la concepción que Luis Martín-Santos tiene de la creación artística.

El narrador de *Tiempo de silencio* se acerca a lo que Genette propone, la parte más exterior es el *extradiegético*, y decimos que se acerca porque tiene otras funciones como bien veremos más adelante. El texto enunciativo que habitualmente empieza la historia, en el más amplio ámbito del relato: es el *extradiegético*. (Genette, 1989, pp. 302-303).

En cualquier otro relato que incorpore la diégesis primaria, competirá a un relato *intradiegético* -en este hecho es el discurso de Pedro-. Si en el interior de la historia *intradiegética* se ofrece otra -monólogos-, este último será *metadiegético*, que de la misma forma tiene la posibilidad de englobar uno *meta-metadiegético*.

En lo que se refiere a la voz, en nuestro caso existe una narración heterodiegética. El narrador no es parte del relato que está narrando, por lo tanto, el “yo” del texto elige un discurso en tercera persona. El tipo de texto, en lo que tiene que ver a la situación temporal del autor ante lo narrado, es posterior.

La posición del narrador en *Tiempo de silencio*, según Jo Labanyi, toma una posición equívoca, que coincide con la que Martín-Santos aconsejaba para el psicoanalista en la terapia de curación (Labanyi, 1985, p. 156). En la misma dirección, el narrador ofrece una interpretación de la realidad y una firme creencia de que no existen personajes planos.

El concepto más utilizado por Martín-Santos sobre el entorno de su novela, se explica con un método de narración focalizada al interior dando más importancia a los verbos de sensaciones y reflexiones que describen la interioridad “*Decir: quiero, sí, quiero sí, quiero [...] penetrar el alma mezquina de sus semejantes [...]*” (Martín-Santos, 2019, p. 210).

De este modo, aunque el narrador penetre en los pensamientos de su protagonista, también se distancia de él mediante la narración en pasado y en tercera persona, que en cierto modo neutralizan la identificación con el que podríamos creer su alter ego. A veces, el narrador, muestra cierta deshonestidad en la representación de los personajes, se localiza en un plano superior a ellos y otras veces se separa de ellos por el sarcasmo y la ironía, estas últimas figuras, proceden de esa actitud de superioridad del narrador hacia sus personajes, técnicas que nos recuerdan otra vez a Valle Inclán. En ocasiones, se puede ver como por ejemplo en la narración de Pedro y Matías, o el narrador con El Muecas, en las que es muy complicado diferenciar quien está hablando porque hay una superposición de voces.

Seguidamente, la narración impersonal en tercera persona tiene la posibilidad de tres posturas enunciativas. La más habitual, el principal modelo de la focalización cero, que consiste en un narrador que no está en un espacio

concreto, sino que está en los hechos ocurridos y se traslada con libertad para narrar según lo vea conveniente.

Hemos situado el modelo del narrador de la obra, con una focalización interna en lo concerniente a los hechos que se narran de los desarrollos psíquicos de los personajes. Rigurosamente hablando, la focalización interna engloba la relación entre el personaje testigo con el protagonista focal, de esta forma, narrará lo que piensa, reflexiona, conoce o ve el personaje.

A lo dicho anteriormente, añadiremos que el narrador de Luis Martín -Santos en tercera persona materializa distintos grados de omnisciencia, a veces introduciendo opiniones explícitas, otras veces se sitúa de forma neutral al narrar los pensamientos de un personaje, más tarde se hace selectivo en el momento de narrar bajo el punto de vista de un personaje. (Rey, 1977, p. 25).

Si en la narrativa de los años 50, el llamado realismo social, el narrador era “*un registrador más o menos imparcial de las palabras y actos de los personajes*” (Rey, 1977, pp. 24-26), en *Tiempo de silencio* el principal objetivo del narrador deja de ser el de registrador de datos para convertirse en intérprete, comentador o juez al mismo tiempo. Pero no como en la novela decimonónica, sino desde un plano de distanciamiento, como si sus criaturas no fuesen más que ratones de laboratorio, incluso a pesar de ser tan parecidas a cualquier contemporáneo del relato, y al propio Martín Santos, que parece así señalarnos que tampoco nosotros somos mucho más que ratones. Esta aportación trascendental, es una de las más importantes en la obra narrativa del autor.

El narrador interviene en la acción a través de comentarios y reflexiones, e incluso expresa explícitamente el sentido que tiene cada pasaje. Lo vemos brillantemente plasmado en el siguiente fragmento, donde el narrador apostilla, a cada intervención de sus personajes, entre paréntesis, un comentario que interpreta explícitamente el significado de las intervenciones:

-Pero no querrá usted hacerme creer que... (*hipótesis inverosímil y hasta absurda*).

- No, pero yo... (*reconocimiento consternado*).
- Usted sabe perfectamente... (*lógica, lógica, lógica*).
- Yo no he... (*simple negativa a todas luces insuficiente*).
- Tiene que reconocer usted que... (*lógica*).
- Pero... (*adversativa apenas si viable*).
- Quiero que usted comprenda... (*cálidamente humano*).
- No. (Martín-Santos, 2019, p. 201; la cursiva es nuestra.).

Como vemos, con una técnica que emula las acotaciones teatrales —lo que nos recuerda una vez más a Valle Inclán—, el narrador introduce un comentario sobre el sentido de las intervenciones en un diálogo, pero va más allá, pues ni siquiera deja que sus personajes terminen sus turnos de habla, suprimiendo mediante puntos suspensivos su voz (reduciéndolos, así, a un forzado *silencio*), y sustituyéndola por su propia apreciación. El registro coloquial, realista, del diálogo, contrasta con el tono técnico, aparentemente objetivista, de las acotaciones del narrador.

En ellas, situándose por encima del argumento y de los personajes, expresa su ideología, hace comentarios y utiliza la primera persona del plural para llamar la atención del lector, siempre coherentemente con la finalidad dialéctica utilizada por su autor. La base de esta clase de narrador con una función más de comentador, se puede observar en los narradores creados por Cervantes, el discurso libre indirecto y el variable grado de omnisciencia del narrador (Rey, 1977, p. 25). Ese uso del plural inclusivo que aúna al lector y al narrador lo podemos ver en este pasaje:

Pero no somos negros, no somos negros, los negros saltan, ríen, gritan y votan para elegir a sus representantes en la ONU. Nosotros no somos negros, ni indios, ni países subdesarrollados. Somos rnojamas tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado, hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso. (Martín-Santos, 2019, p. 283).

El nosotros textual, hace referencia a un conjunto cultural e histórico que da forma a la propia actualidad. (Zavala, 1991, p. 18). Así, el narrador de *Tiempo de*

silencio, ofrece al lector la posibilidad de que al mismo tiempo que sea miembro de la sociedad, reflexione y colabore con él.

Precisamente, lo característico de la renovación que introduce Luis Martín-Santos, no es la omnisciencia narrativa, sino la gran cantidad de reflexiones y comentarios. Estos, tratan sobre temas que el narrador pueda utilizar su ideología de forma descriptiva y desarrollada. (Sáez; Querol, 1991, p. 52).

En otros momentos, la narración abandona esa posición aparentemente objetivista para optar por la subjetividad del flujo de conciencia y la especial interpretación que el narrador omnisciente ofrece de las acciones. No obstante, éste puede mantener diversos grados de conocimiento de los hechos: puede aparecer como aquiescente e incluso como deficiente, sin apreciar de forma directa ciertos detalles o aspectos de la realidad. Aquí tenemos un ejemplo de lo anteriormente dicho:

Aquella noche debía ser especialmente llena de acontecimientos. Era un sábado elástico que se prolongaba en la madrugada del domingo contagiándolo de sustancia sabática. No había conciliado aún el sueño Pedro, seguía aún mirando su rostro en el espejo rajado, refrescado por el agua castellana, *o bien estaba quizá todavía tumbado vestido sobre la cama* entreabierta por la criada, *o bien ya desnudo intentaba luchar contra las bascas del reseco*, o pensaba en Dorita y en el cuerpo de Dorita más tocado que visto cuando sonaron fuertes golpes en la puerta del piso, franqueada la del portal por algún cumplidor vigilante nocturno. (Martín-Santos, 2019, p. 118; la cursiva es nuestra).

La omnisciencia desaparece, y nos encontramos ante un narrador limitado, dubitativo, que lo único que hace es conjeturar sobre lo que puede estar ocurriendo tras la puerta del cuarto de Pedro, y que además no tiene intención de entrar en su intimidad. Por lo tanto, se evalúa la omnisciencia del narrador y se observa la distancia existente entre el narrador con lo que narra. Resulta evidente, en pasajes la actitud de Martín-Santos hacia la ingenua confianza en una narrativa basada exclusivamente en el narrador objetivo del realismo social.

En otro nivel de intervención del narrador haciendo comentarios, no desaparece, ya que se aprecian metáforas que realiza el narrador en cuanto al destino de Pedro. En la secuencia en que El Muecas visita a Pedro y le convence

para que trate de salvar a su hija, el joven investigador empieza a verse involucrado en su muerte:

Y tras el alboroto, la misma decana acompañada por la criada introdujo a presencia de Pedro al mensajero que la noche enviaba para volverlo a englobar en su seno pecaminoso, por no haber cumplido aún la total odisea que el destino le había preparado. El mensajero que esta misión había de llenar y que había sabido imprimir a su misión el sello de la urgencia necesario para vencer las diversas barreras – [...] (Martín-Santos, 2019, p. 119).

En el ejemplo anterior, la ironía que es utilizar un lenguaje elevado, casi de resonancias épicas, como referirse a un personaje humilde y marginal (El Muecas) como “*el mensajero que la noche enviaba*” (Martín-Santos, 2019, p. 119). , y decir que “*había sabido imprimir a su misión el sello de la urgencia...*” (Martín-Santos, 2019, 119). y todo el sórdido episodio del aborto clandestino, la muerte y la detención de Pedro como “*la odisea que el destino le había preparado*”. (Martín-Santos, 2019, p. 119).

Cuando el narrador habla del deber de Pedro de complacer a las mujeres de la pensión o de operar a Florita, ironiza sobre la mala fe de Pedro que siempre está imaginando que su deber es hacer lo que los demás quieren; Pedro no tiene por qué seducir a Dorita porque no la quiere, ni ayudar al Muecas que bien sabe que no es de fiar, si él no quiere hacerlo no tiene por qué. También, el narrador, nos describe los ratones –hijas o mujer porque es ambiguo- como si fueran yeguas por la importancia que tienen para el personaje del Muecas: “*Gentleman-farmer Muecasthone visitaba criaderos por la mañana donde sus yeguas de vientre de raza selecta*” [...] (Martín-Santos, 2019, p. 66).

Las novelas de los años 50, eran diferentes porque no había muchos problemas sociales que pudieran competir con los problemas reales del país. Al poetizar la realidad, Martín-Santos, consigue acercarse a ella de una manera insólita. La utilización de la sátira aparta al objetivismo, y de esta forma obliga al lector a encontrar la significación más profunda del propio texto, ya que su significación superficial obviamente es falsa. (Labanyi, 1985, pp. 143-144).

Este mismo desdoblamiento de la voz narrativa se realiza con la sátira de Ortega que aparece identificado con el macho cabrío de Goya de Aquelarre del año 1823. El narrador utiliza su crítica a Ortega desde fuera, utilizando su voz para parodiarle desde el interior de la obra, aportando un tono adulator del público que asiste a la conferencia, el Macho cabrío representa al Diablo, rodeado de sus adoradoras, y de esta manera se parodia la popularidad de Ortega, a quien calificaban como “*el filósofo de las marquesas*”, (Martín-Santos, 2019, p. 78). pero también al pensamiento dominante durante la posguerra, que quería ver en el autor de *La deshumanización del arte* la encarnación del Demonio.

Aunque en este momento no se diferencia bien si la narración consiste en un monólogo interior de Pedro, o bien es la voz del narrador la que se expresa, lo que se describe es el célebre cuadro de Goya:

Scène de sorcellerie: Le Grand Bouc -1798- (H.-0,43; L.-0,30). Madrid. Musée Lázaro. Le grand bouc, el gran macho, el gran buco, el buco émissaire, el capro hispánico bien desarrollado. El cabrón expiatorio. ¡No! El gran buco en el esplendor de su gloria, en la prepotencia del dominio, en el usufructo de la adoración centrípeta.[...] todavía no frío ya escuálido, no suficientemente alimentado, cuerpo del raquitismus enclencorum de las mauvaises couches reduplicativas, de las que las resultantes momificadas penden colgadas a intervalos regulares de un vástago flexible. ¿Y por qué ahorcados los que de tal guisa penden? ¿Y con qué ahorcados? ¿Acaso con el cordón vivificante por donde sangre venosa aerificada y sangre arterial carbonificada burbujeantemente se deslizan? (Martín-Santos, 2019, p. 151).

La identificación con el macho cabrío de Ortega dando la conferencia, que no tendrá lugar hasta el día siguiente, y la referencia al entierro de Ortega que no morirá hasta 1955, hacen pensar que se trata de la omnisciencia única del narrador. La voz narrativa, es por lo tanto, una combinación confusa de las dos voces de Pedro y del narrador, que además integra en forma de parodia las voces de Ortega y su público. (Labanyi, 1985, p. 146). Debemos añadir que Goya es uno de los creadores a los que Valle Inclán señala como antecesor de sus esperpentos, porque también él distorsionaba y deformaba la realidad para, de esta manera, lograr ser más realista.

Este equívoco de la voz narrativa no solo se ve en los monólogos sino también en las reflexiones críticas que el narrador ofrece. Lo que dice es que es imposible

perderse en Madrid porque uno siempre está vigilado, no ya por la policía o la guardia civil, sino también por el resto de la sociedad, convertida –por su silencio— en cómplice de la dictadura; así, todos los vecinos se vigilan unos a otros, “*salvándose*”, impidiéndole perderse:

Hombre puede sufrir o morir pero no perderse en esta ciudad, cada uno de cuyos rincones es un recogeperdidos perfeccionado, donde el hombre no puede perderse aunque lo quiera porque mil, diez mil, cien mil pares de ojos lo clasifican y disponen, lo reconocen y abrazan, lo identifican y salvan, le permiten encontrarse cuando más perdido se creía en su lugar natural [...] (Martín-Santos, 2019, p. 19).

Según Labanyi, Martín-Santos, integra las reflexiones críticas con el propio argumento de la novela, y la sátira comienza con la intrusión de la voz del narrador en los monólogos de los personajes. De esta forma, el narrador critica a los personajes y a la vez tiene una complicidad con ellos. (Labanyi, 1985, p. 146).

Uno de los pasajes en los que aparece el desdoblamiento de la voz, es el siguiente, en el que vemos cómo se funden el narrador y el Muecas hablando de Pedro. Así pues, se ofrece su contenido pero no se ve su forma, únicamente algunas marcas precisas nos sitúan ante un tipo de discurso indirecto libre:

[...] *sabiendo el Muecas* que en estos lugares suelen encontrar su aprovechamiento y aprendizaje muchos de *los hijos de mala madre* que luego acabarán siendo famosos artífices del cuchillo y de la aguja pero que, por el momento -y sobre todo un sábado por la noche-, están necesariamente verdes, no había dudado en preferir las manos de *don Pedro* que.[...] el desheredado Muecas a peso de oro había conseguido retener al automedonte en retirada que con su ronroneante motor consumiendo la valiosa esencia llegada del otro lado del océano esperaba a la puerta de la regia mansión junto con el vigilante nocturno -también con la pata untada por el mismo desdichado padre- y dos o tres [...] (Martín-Santos, 2019, p. 121; la cursiva es nuestra).

En primer lugar, se intenta persuadir a Pedro a través una argumentación en los párrafos que dividen la obra. Y aún más, desde el tercero, se encabeza cada párrafo con un marcador discursivo, ofreciendo así los detalles del relato persuasivo de Muecas, con sus licencias y sus pruebas de los argumentos contrarios, que no son otra cosa que las respuestas de Pedro. En segundo lugar, el cambio de registro, que se aleja así del estilo altisonante que predomina en el

texto, representa expresiones literales del Muecas, incluso cuando está la voz del propio narrador, a esto Labanyi nos dice: “*Martín-Santos confunde intencionadamente las voces del narrador y de los personajes, al recurrir con frecuencia al estilo indirecto libre*”, de manera que no corresponde por entero a ninguno de ellos” (Labanyi, 1985, p. 131).

Podemos concluir observando que en la novela, se muestra el discurso del narrador como un telón de fondo, en el que los personajes ofrecen una falta de armonía con sus voces emergentes. Pero, se puede decir que, a pesar de perder su propio registro, no pierden su individualidad.

2.3 Polifonía en relación con la ironía

La forma en la que argumenta Martín-Santos, confirma lo que explica Bajtin sobre la reflexión dialógica. La complicada postura del escritor ante su héroe, revela un esquema polifónico. En *Tiempo de silencio*, la conciencia no es un concepto simple sino que tiene una variedad de significantes y por lo tanto, al no aparecer encarnada en una única voz fiable, se disgrega en un sin fin de coloquios polifónicos y de discursos en que las voces se confunden.

Fueron los formalistas rusos quienes tomaron el término polifonía, que en origen es musical y denomina a un conjunto de voces o instrumentos que intervienen simultáneamente en una melodía, aplicándolo, en literatura, a la unión de diferentes voces narrativas. El enunciador determina la variedad de voces independientemente de que sea lector implícito, narrador, personajes o la conciencia de alguno de ellos.

Bajtin estima que el escritor dialógico debe ser hondamente dinámico. Si bien a veces, impide el discurrir de los soliloquios y coloquios de sus protagonistas. Las interjecciones le proporcionan evaluaciones, entendimientos, puntos de vista, colocarse en el límite de las posiciones en el comienzo propiamente de las dificultades. En esta correspondencia, constantemente posee un tercero, el que lo rebate o le comprende. (Bajtin, 1989, p. 170).

La polifonía en una obra se logra mediante técnicas como el monólogo interior, el estilo directo y el estilo indirecto. El primero, se refiere a la interpretación directa de lo que está pensando el protagonista en primera persona, sin la ayuda del narrador, sin que haya un interlocutor e incluso sin público. En el segundo, el autor es quien hace reflexiones sobre lo que los personajes dicen, por ejemplo un discurso de conciencia que ayuda al lector a entender la propia conciencia del personaje y al mismo tiempo dar información del pasado. Estos monólogos se realizan de forma directa o indirecta, y en algunas ocasiones una combinación de ambos.

Lo dicho anteriormente nos lleva a decir que el monólogo en *Tiempo de silencio* no se produce siempre de forma natural. Se nota un cambio de perspectiva que se plasma en el contraste entre tercera persona de singular del pretérito imperfecto de indicativo y primera persona de singular del pretérito “*sonaba el teléfono y he oído el timbre*”, (Martin-Santos, 2019, p. 03) nos ofrece la visión desde el inicio que estas palabras las está diciendo Pedro por lo tanto se encuentra presente, sin embargo, las muestra un narrador ausente. Este narrador es quien enuncia estas palabras y el otro locutor es el que las lleva a cabo, es decir, realmente él es quien dirige y dispone el resto de las voces que se encuentran en el enunciado.

A este respecto, Jo Labanyi afirma que Pedro no está hablando consigo mismo, sino que el narrador ausente le está usando como excusa para poder guiar al lector, que –al igual que el narrador– también está ausente. La esencia ficticia del monólogo aumenta al final, cuando llega Amador y se inicia un diálogo entre Pedro y él, cuyo registro expresivo es coloquial y refleja su personalidad frívola, el diálogo aparece “*reproducido*” por el narrador en estilo directo. (Labanyi, 1985, p. 129).

Debemos mencionar que los primeros monólogos interiores de la abuela de Dorita y de Cartucho tampoco son directos, es decir, no son verdaderos monólogos que los personajes mantienen, sino la plasmación que el narrador hace del flujo de conciencia de un personaje, utilizado para que el lector tenga un

resumen del pasado de los personajes, en una secuencia cronológica y ordenada. Los incisos no son alusiones a un receptor ausente. En todo caso, lo que parecen indicar es que cuando pensamos de manera también “polifónica”, superponiendo ideas, apostillando aclaraciones o valoraciones sobre lo que acabamos de pensar:

Los del hambre, persuadida estoy de que la hubiera chuleado a mi niña y la hubiera puesto en la cama de unos y otros, porque ella también -*eso sí*- con el temple [...] los que no habían caído cuando la tragedia que – *pobrecillos*- eran bastantes,[...] (Martín-Santos, 2019, p. 34; la cursiva es nuestra).

El narrador involucra al lector en *Tiempo de silencio* de varias maneras, la más elocuente es el tercero dialógico como lector implícito, es decir, la conciencia de cada lector. El duplicado del texto en un yo para el lector y yo para el otro, que se pueden encontrar en monólogos y diálogos, implica que el personaje tenga su propia conciencia y por otra parte el lector no tiene que ser la misma conciencia.

La inclusión del/os interlocutor/es en la obra, requiere la incorporación en el texto de la comprensión. Eso conlleva acciones cercanas de aprobación o desaprobación, provoca la realización de diversidad de coloquios con otros dialogadores. Bajtín, reflexiona sobre el tercero dialogante: “*Está presente en aquel momento inseparable donde el contenido y la forma se funden de una manera indisoluble, y más que nada percibimos su presencia en la forma*”. (Bajtin, 1989, p. 382). Como bien podemos observar en el ejemplo arriba mencionado.

Los monólogos interiores directos de la obra son tres y los lleva a cabo el protagonista Pedro, situándoles en el principio, el medio y el final de la obra. Los tres monólogos, se producen en momentos clave para Pedro, en especial cuando está en la cárcel y al final en el tren. Cada uno de ellos, tiene un tema principal: el primero reflexiona sobre sus objetivos de futuro profesional como investigador y la necesidad de medios; el segundo, en la cárcel, pone en evidencia su conciencia llena de culpabilidad, pese a dudar sobre su responsabilidad en la muerte de Dorita; el tercero, en el tren, es una reflexión sobre todo lo que le ha sucedido.

En el segundo de los monólogos, cuando está en la cárcel, se expone la presión psicológica a la que está sometido el personaje, y por lo tanto el sentimiento que más se representa no es la ambición, como en el caso del primer monólogo, sino la angustia que le provoca el estar privado de libertad. Pedro describe el lugar en el que se encuentra encerrado, la prisión, uniéndolo a sus propios sentimientos y a la confusa conciencia sobre su intervención en los hechos que condujeron a la muerte de la joven. Mediante el monólogo interior directo, se observa cómo reacciona el personaje ante lo absurdo sin ningún tipo de mediador.

No pensar. No pensar. No pensar. Lo que ha ocurrido, ha ocurrido. No pensar. No pensar tanto. Quedarse quieto. Apoyar la cabeza aquí. Se está bien. Se está bien aquí apoyado, sin pensar, se pueden cerrar los ojos o es lo mismo que tenerlos abiertos. Es lo mismo. Si se abren los ojos se ve la sirenita. (Martín-Santos, 2019, p. 209).

Con el fin de justificar la inacción, los críticos explican que el monólogo de Pedro en la cárcel es una representación de la conciencia existencial, y dejan de lado la obvia ironía. La intención real de Pedro, es liberarse de sus obligaciones sociales, se siente más libre en la cárcel que estando fuera, como bien podemos observar en el siguiente fragmento:

La vida de fuera está suspendida con todas sus cosas tontas. Han quedado fuera. La vida desnuda. El tiempo, sólo el tiempo llena este vacío de las cosas tontas y de las personas tontas. Todo tiene que resbalar, resbala sobre mí, no sufro, no sufro nada absolutamente. (Martín-Santos, 2019, p. 211).

Incluso Cartucho parece tener conciencia cuando intenta explicarse por su falta de responsabilidad con su ex amante. Los monólogos de la abuela de Dorita, muestran que su conciencia no es tan ejemplar como le gustaría debido a su vida pasada. Con los dos monólogos en la obra, de Pedro en la cárcel y en el tren, Martín-Santos, describe magistralmente la variedad de voces que simbolizan la culpabilidad:

Decir: quiero, sí, quiero sí, quiero, quiero, quiero estar aquí
porque quiero lo que ocurre, quiero lo que es, quiero de verdad, quiero,
sinceramente quiero, está bien así. «¿Qué es lo que pide todo placer? Pide
profunda, profunda eternidad.»

Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste.

¿Por qué dices tú? -Yo. (Martín-Santos, 2019, p. 210).

En este fragmento, ‘tú’ no es segunda persona, sino que es la representación del yo de la conciencia del personaje principal. El lector observa que el tú de los soliloquios se refiere al mismo personaje, el resultado de éste se observa con el cambio de la subjetividad en el interior de Pedro. En este ejemplo, no se aprecia la enajenación del yo real por un tú irreal, sino de la ficción de un tú culpable por un yo que quiere separarse de esa parte de sí misma que es la culpable de sus acciones. Por lo tanto, el yo y el tú, son culpables de la misma forma, el tú en este caso es un yo auto-reflexivo.

En el aspecto paradójico que Martín-Santos realiza en su obra, podemos decir que, los dos son consecuentes con su culpabilidad, y por ello, aunque pueda parecer que hay cuatro voces solo hay dos. Pedro, se manifiesta en dos voces expuestas de forma indiferente en el yo y el tú. Una de ellas, se manifiesta como inocente y la otra como culpable, por lo tanto ambas voces pueden ser verdaderas o falsas, es decir, Pedro se siente culpable por la muerte de Dorita pero al mismo tiempo es inocente. A esto Labanyi nos dice:

La voz que dice “tú no la mataste” por un lado intenta evadirse respondiendo por la muerte de Florita, pero por otro se rebela contra la acusación injusta de homicidio por aborto. En cambio, la voz que tú mataste por un lado reconoce su responsabilidad pero por otro justifica el estar en la cárcel. (Labanyi, 1985, p. 60).

En el monólogo final, Pedro, nuevamente se representa a través de una voz que se siente inocente y otra que se siente culpable. El Pedro que se siente culpable recibe su castigo sin objeción, mientras que el que se siente inocente pone como excusa a las circunstancias.

Debemos tener en cuenta que en la obra se aprecian voces que no son de ningún locutor, o mejor dicho, es difícil de identificar quién es el autor exactamente, no se sabe si otorgar a Pedro o no los argumentos sobre el cuadro de Goya y la revista musical. Esta focalización interna de autor anónimo, se aprecia de forma más clara en los monólogos de Matías, Amador, Cartucho, Similiano, o la alegría exagerada de la abuela una vez que Dorita haya seducido a

Pedro. En estos casos, como en el resto de los monólogos interiores que se encuentran en la obra, no se ve el nombre directo del emisor, por lo que las palabras se pueden otorgar a cualquier personaje.

La misma forma de proceder se puede encontrar en el fragmento de la verbena, al cambiar la voz narrativa de Dora a Dorita y de ésta a Pedro, para aparecer más tarde el narrador omnisciente, que cambia lo que estos han dicho y nos relata lo que harán al día siguiente los músicos y también cuando entra Cartucho sin que nadie le haya visto.

Cuando la vieja dijo podéis bailar hijos míos, Dorita sintió una cierta alegría dentro del repeluzno de la noche fresca sentada en una mesa-tomando gaseosa [...]. Él era de esos que no saben casi bailar y para colmo si sabía bailar no era sobre adoquines desiguales, sino alguna vez, hacía tiempo, cuando de estudiante, había bailado en los bailes subterráneos donde ellos pueden entrar por cinco pesetas y derecho a consumición y las señoritas gratis sin derecho a consumición. Vamos para allá, se dijo, de todos modos, no hay manera de evitar este baile y además se entra en calor. (Martín-Santos, 2019, p. 270).

Así pues, podemos interpretar el modelo de comunicación discursiva de la obra de la siguiente manera: la primera persona “yo” de Pedro, el locutor, es expresiva (Pedro nos explica lo que siente). El tú propio del locutor está unido a la función conativa (la conciencia del personaje). Finalmente, “él”, es la simbolización del yo del protagonista por el narrador omnisciente, aunque a menudo focalizado en estilo indirecto en los personajes, es decir, la función representativa o referencial que expone todo de lo que se habla.

3. Función narrativa de los personajes

3.1. Censo y mapa de los personajes

Para hacer un análisis de los personajes de la novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, antes que nada hay que tener en cuenta su primera intención con el libro, que no es otra que la de poner en evidencia la situación económica, social e histórica por la que pasaba la España de esa época. Por otra parte, que para describirlos Luis Martín-Santos recurre a través de un discurso que desvía la atención del lector del plano referencial más inmediato y simple y de los actantes del relato.

PEDRO: Personaje principal o protagonista. Su carácter representa al tipo de persona que continua sus estudios y se sume habitualmente en reflexiones especulativas que le llevan a tomar decisiones sobre su futuro en base a lo que sucede a su alrededor y no a plantearse lo que verdaderamente quiere. Su conformismo sume al personaje en una serie de fracasos y resignación. El autor intenta reflejar con este personaje el sentimiento general del pueblo ante la situación del país, incluso revelando sus propios desasosiegos.

AMADOR: Personaje secundario. Ayudante y amigo de Pedro, aunque también el causante principal de sus desgracias. Traidor, mentiroso e infiel, toma decisiones a escondidas de Pedro lo que lleva a este a meterse en un gran problema que hará que su vida cambie por completo. Traiciona a Pedro acusándole de la muerte de una joven a causa del aborto que se le ha practicado y en el que Pedro prestó cierta ayuda, lo que le llevará a que el delincuente que la dejó embarazada culpe a Pedro y se vengue de él. A pesar de estar casado, frecuenta clubs de alterne y conoce a todo tipo de personas. Un personaje que transmite fuerza y poder a través de sus relaciones públicas y sociales.

MATIAS: Personaje secundario y amigo de Pedro. Es un joven de la alta sociedad y representa todo lo típico de la misma. Es el tradicional bohemio de la época al que le gusta la literatura, es un soñador, romántico y tiene seguro su estatus social. Es fiel a su amistad e intenta ayudar a Pedro en el momento del trago más amargo. Con este personaje el autor intenta reflejar la alta sociedad de la época, que aparta la vista hacia un lado mientras ellos no se vean perjudicados con la situación del país.

DORITA: Personaje secundario que cumple con los cánones de belleza que cualquier mujer desea, es envidiada, dulce y muy joven de una familia arruinada. Está enamorada de Pedro y espera fervientemente que éste la corresponda. Con la ayuda de su abuela y su madre conseguirá que Pedro (a pesar de no estar enamorado) le confiese su amor y la haga su prometida. Este personaje representa para el autor las consecuencias que habitualmente se dan cuando las personas son conformistas.

DUEÑA DE LA PENSIÓN: Personaje circunstancial, viuda de un militar, trata de sacar adelante a su familia aparentando lo que no es. Aprovecha el nombre de su marido para fundar su negocio y simula su eterno amor por él, lo cual es pura hipocresía ya que la maltrataba, era mujeriego y la hacía muy infeliz. Es una mujer fuerte y muy manipuladora. Con este personaje se intenta reflejar a las personas que a pesar de estar en contra de todo lo que pasa en el país, se ponen a favor del sistema e incluso se aprovechan de él.

DOÑA LUISA: Personaje secundario, mujer mayor, madame de una casa de citas. Emprendedora, controla su negocio manteniendo su imagen y el respeto de la gente. Ayuda al personaje principal intentando esconderle cuando comete su error, a pesar de ser consciente de que ella puede ser inculpada. El autor intenta expresar que, a pesar de estar en una sociedad corrupta en la que nada es lo que parece, siempre hay personas en las que se puede confiar.

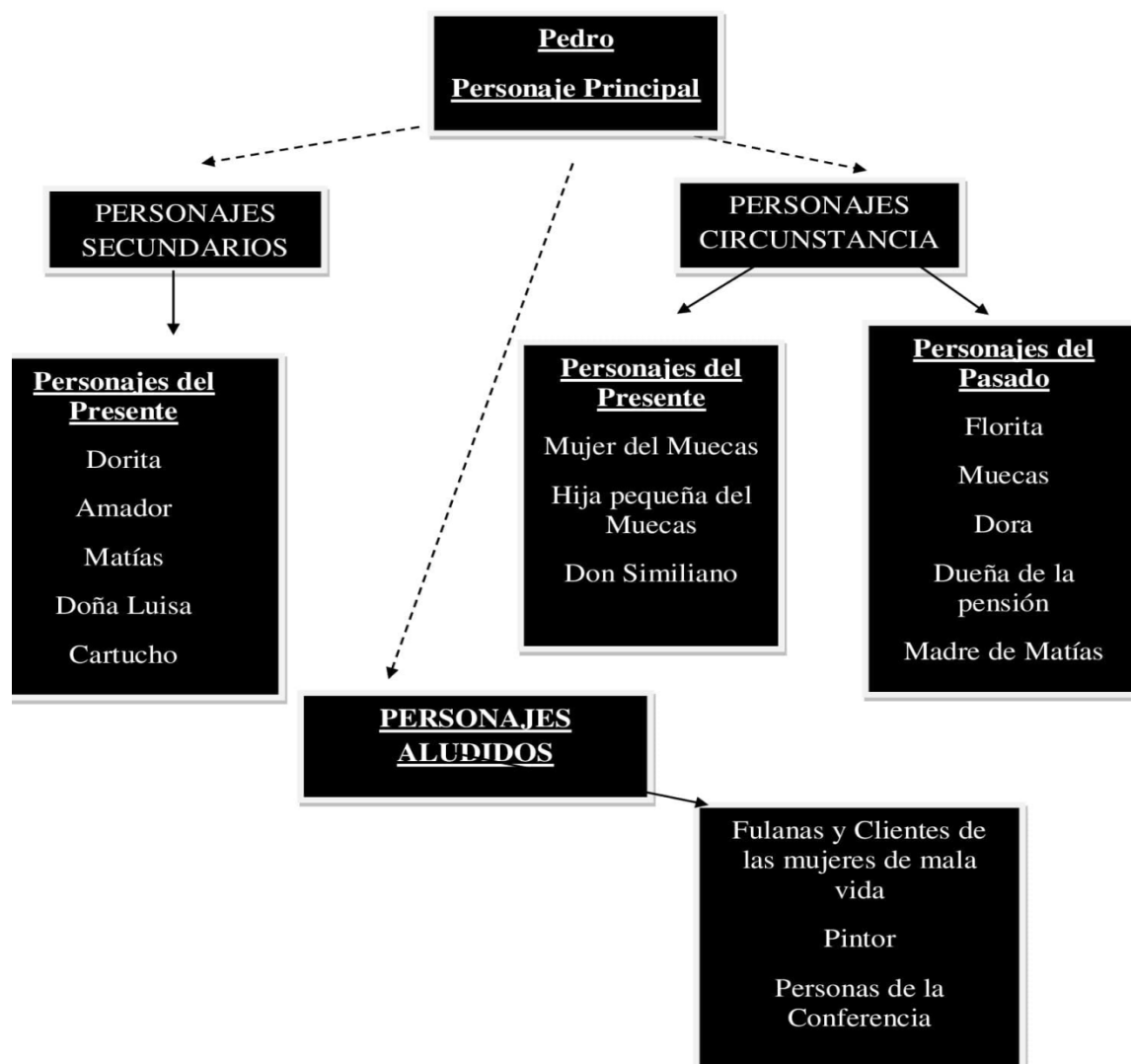
FLORA: Personaje circunstancial, víctima de la novela. Es una joven de baja alcurnia muy trabajadora. Las circunstancias que la rodean hacen que muera víctima de un aborto ilegal.

MUECAS: Personaje circunstancial. Hombre de campo que se traslada a la ciudad y que debe vivir en un barrio de chabolas. Es de clase social muy baja, casado con Ricarda y con dos hijas Florita y la pequeña. Su forma de ganarse la vida es un tanto dudosa, a través de triquiñuelas y negocios clandestinos. Persona egoísta que se ahoga en el alcohol cuando la conciencia le abate por los malos tratos que propicia a su mujer. Ayuda a Amador en la cría de ratones y muestra un mayor saber estar cuando está delante de personajes como Pedro. Este personaje representa para el autor toda la corrupción que hay en el país en ese momento, Muecas representa la degradación moral fruto de la degradación social quizá genética.

CARTUCHO: Personaje secundario, que a medida que avanza la historia se convierte en propiciador del destino del protagonista. Aunque es un personaje que permanece en las sombras, en el silencio, es de vital importancia para el

desenlace fatal de Pedro. Pertenece a la sociedad baja, ha estado en la cárcel y está enamorado de Flora. Es vengativo agresivo y mujeriego, se toma la justicia por su cuenta al enterarse de que Flora ha muerto.

En la obra aparecen otros personajes que no aportan mucha información considerable para el desenlace de la misma, sin embargo, sí le sirven al autor como un elemento más para afianzar la ironía en el relato. Todos los personajes de la obra, no son lo que aparentan ser, sólo encarnan un papel que el autor les ha otorgado para poner en evidencia cada más mínimo detalle de la sociedad y las circunstancias en las que está inmersa la España de esa época.



Esquema de los personajes principales. (Elaboración propia)

3.2. Esquema actancial

En dicho trabajo tenemos como objetivo explicar la organización de pugnas de *Tiempo de silencio*. Por lo tanto es de suma importancia dedicar un análisis sobre los personajes, y el cómo se enlacen esos componentes en la tesitura de la novela. Del mismo modo, averiguamos los papeles temáticos y actanciales de los protagonistas, como el curso de transformación de estados, enlazándolos con los núcleos narrativos.

Conforme con Greimas, la animación o la acción se edifica en narraciones, para comprender esta idea se ha creado el actante en su *ser y su hacer*, el cual puede ser una persona o muchas. El protagonista se localiza en el eje de la historia que da lugar a las situaciones de cambio. (Greimas, 1972, p. 48).

El “*sujeto héroe*” (Greimas, 1972, p. 52). es Pedro, quien se encuentra inmerso en una investigación contra el cáncer utilizando una cepa especial de ratones en el laboratorio, por lo tanto su “*objeto*” (Greimas, 1972, p. 52). de búsqueda es conseguir el reconocimiento público suficiente para progresar en su carrera profesional y así encontrar mujer para formar una familia y ser feliz.

Para que esto se pueda producir, aparece el actante ayudante, que en este caso será todo aquel que ayude a Pedro a la investigación y a conseguir el triunfo en la misma, y para ello es necesario que aparezcan tres elementos indispensables que son “*querer, poder y saber hacer*”. (Greimas, 2002, p. 51-52).

Fig. n° 2: sujeto objeto



Sin embargo, nos encontramos con un Pedro de personalidad cambiante e influenciable, que le lleva en algunos momentos a ser una persona luchadora que busca el reconocimiento en su carrera y por lo tanto se afana en ello, o podemos encontrar al Pedro conformista que se deja llevar en cualquier momento por las decisiones que toman los demás sin poner objeción alguna y pensando que es lo mejor para él y para llegar a conseguir su objetivo. Estas diatribas confunden al lector de tal forma que se puede hacer difícil la comprensión del carácter del personaje. Un ejemplo de sus cambiantes decisiones puede ser la siguiente:

Como la vieja Dora se había empeñado en que tenía que llevarlas -aunque no tenía ninguna gana- tuvo que resignarse y llevarlas a la verbenas. Para verbenas estaba él. Pero no hubo modo. Se había empeñado que sí, que sí, que ella nunca salía de casa y menos por las noches [...] (Martín-Santos, 2019, p. 268).

El destinatario, representa el poder hacer, así Pedro en una mezcla de orgullo e inconsciencia, caridad y falta de arrojo para vengarse provocada por una borrachera, le hacen llevar a cabo una mala praxis médica de la que no tiene permiso, pero que en la consciencia del personaje prima la voluntad de salvar una vida, lo que le da fuerza y protagonismo absoluto para lo que él piensa que será un futuro reconociendo, sin embargo, le llevará a un fracaso y a sumergirse sin darse cuenta en objeto de una venganza a través de la muerte de la que podría haber sido su mujer, Dorita, quien le llevaría a conseguir su soñada familia y con ella la felicidad.

La misma decana acompañada por la criada introdujo a presencia de Pedro al mensajero que la noche enviaba para volverlo a englobar en su seno pecaminoso, por no haber cumplido aún la total odisea que el destino le había preparado [...]. Porque era causa (y no ocasión remota sino causa específica) de este nuevo encuentro la mano que cariñosamente el sabio, benéfico, protector Don Pedro había extendido hacia la miseria [...]. Y puesto que los gestos y preparativos que Don Pedro iniciaba eran clara muestra de que, dispuesto a todo, iba a seguir los pasos de Muecas hasta el mismo lecho de dolor presto a acabar con cuanto mal hay en el mundo, [...] (Martín-Santos, 2019, pp. 119-120-123).

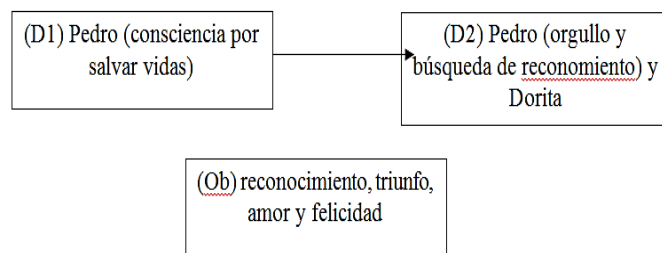


Figura. n° 3: Sujeto objeto deseado. (elaboración propia.)

De esta forma, Pedro se ve abandonado al fracaso y a la realidad de la pérdida de sus sueños iniciales. En este monólogo interior, Pedro no se rebela ni tampoco hace un drama de todo lo que ha sucedido, pero sí vive en su tiempo de silencio siendo consecuente de su fracaso personal.

Para clasificar a los enemigos de Pedro, hay que internarse en el desarrollo del relato y así entender que Amador y Cartucho son sus enemigos. El primero por su traición a la hora de acusarle de la muerte de Florita, a pesar de que Pedro le consideraba algo más que su ayudante, un amigo “-Fue el médico -dijo Amador”. (Martín-Santos, 2019, p. 144). El segundo porque es quien lleva a cabo una venganza sin causa verdadera..

Sin embargo, como ayudantes, serían Matías y la Doña Luisa, y no hace falta ahondar tanto en el desarrollo de los personajes, porque se ven claras sus intenciones con una simple lectura. Matías además de ser un amigo que le distrae del trabajo le ayuda cuando Pedro es acusado y le llevan a la cárcel, al igual que.

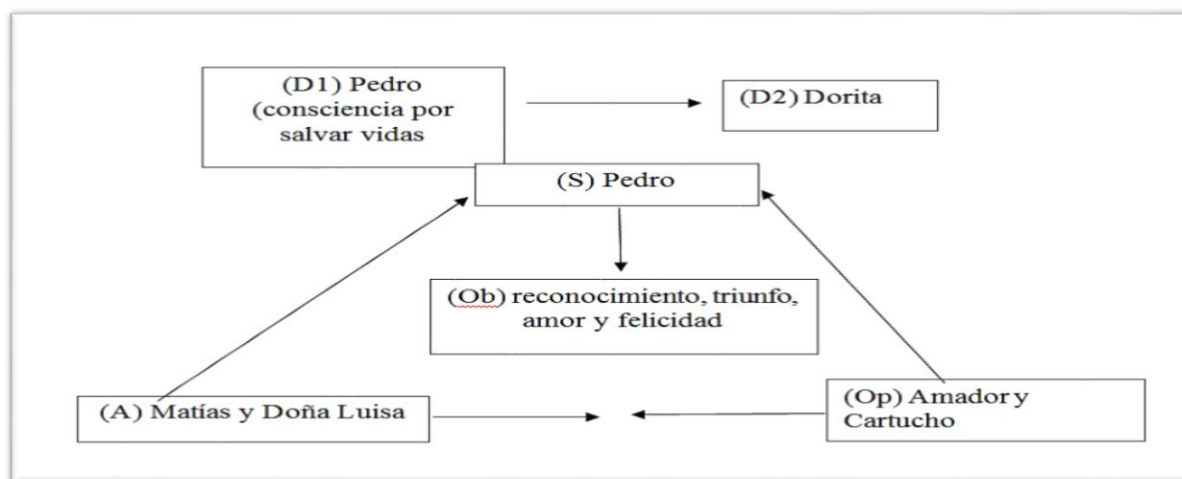


Fig. n°4: esquema de los actantes (Elaboración propia).

A partir de aquí, la obra nos muestra como unos personajes influyen en los otros, en especial en la toma de decisiones de Pedro. Las fuerzas que ejercen unos sujetos sobre otros, por ejemplo, Matías o Amador sobre Pedro; y el ansia de conseguir sus sueños, llevan a Pedro al fracaso absoluto y a su *Tiempo de silencio*.

La obra de Luis Martín-Santos no está dividida por capítulos ni nada que indique la introducción, el desarrollo o desenlace de la misma, sin embargo, está cargada de pequeños saltos con espacios, que nos llevan de un personaje a otro y al mismo tiempo nos pueden hacer ver estas diferenciaciones. El primer programa narrativo se podría encuadrar en la puesta en escena de los personajes principales, explicando a lo que se dedican y lo que anhelan. El error de Pedro de dejarse llevar por su orgullo y acceder a realizar una práctica médica que él no tiene permitida, señala el segundo programa narrativo, porque el desenlace de esta decisión llevará a la disyunción de su objeto deseado.

Finalmente, Pedro, en su monólogo interior conformista tras los sucesos nefastos que han acaecido en su vida, llega a la tercera modalidad, el saber hacer, pero no hay pistas de si en un futuro tendrá otra oportunidad de conseguir su objeto de deseo: “*Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido.*” (Martín-Santos, 2019, p. 283).

3.3. Funciones de Propp aplicadas a *Tiempo de silencio*

En esta ocasión proponemos estudiar las funciones establecidas por el teórico ruso Vladimir Propp en su libro *Morfología del cuento* con el objetivo de desenvolver la tesitura de la acción. Dicho análisis, además de analizar la acción nos permitirá entender correctamente tanto la historia y los personajes como los conflictos y sus contextos.

Tenemos que aclarar que con ese trabajo no pretendemos eludir la función poética dominante en la novela, la cual es sin lugar a dudas la ironía, cuyas implicaciones pragmáticas quedan más allá de la teoría de funciones de Propp. Por lo tanto, en este apartado analizaremos la acción solo hasta el plano

semántico más básico de la historia, arrinconando el permanente extrañamiento. España.

Vladimir Propp nos define como función toda acción de un personaje destacado por el papel que ocupa a lo largo de la intriga. Lo principal son los elementos permanentes y estables del relato los cuales son las funciones o papeles de los personajes, sean protagonistas, antagonistas o personajes secundarios. (Propp, 2009, p. 33).

Nos parece importante tener presente que no todas las funciones son aplicables en todas las obras, ya que Vladimir Propp fijó treinta y una funciones de acción en su *Morfología del cuento* después de haber estudiado los cuentos fantásticos rusos. Una obra como *Tiempo de silencio*, novela moderna y experimental, muy diferente en su concepción e intención del cuento folklórico, está dotada de otra morfología y se sustenta en una trama desarrollada de manera diferente; con todo, la aplicación de las funciones de Propp puede ser reveladora.

A todo esto Vladimir Propp suma las acciones de los personajes, o sea quién hace algo y cómo lo hace. La acción es representada por un sustantivo en concreto que aparece a medida que avanza la trama de la historia.

Pedro, el personaje principal de la novela, es el héroe; éste representa los dos prototipos que Propp sugiere, por una parte es un “*héroe víctima que tiene como finalidad la búsqueda del éxito*” (Propp, 2009, p. 49) que anhela una vida simple y sencilla “*Fuera de tantas preocupaciones, fuera del dinero que tenía que ganar, fuera de la mujer con la que me tenía que casar [...]*” (Martín-Santos, 2019, p. 213). Por otra parte, Pedro es el “*héroe buscado*” (Propp, 2009, p. 48) que da sus primeros pasos por un camino sin pretender búsqueda ninguna, pero le esperan toda clase de aventuras. En los momentos en que Pedro es orgulloso y busca el reconocimiento de su labor, “*-¡Ah! Usted... ¿Es usted médico? -Tal vez mejor dicho, investigador. Estoy haciendo unos estudios sobre el cáncer de los ratones que...*” (Martín-Santos, 2019, p. 163).

Este comportamiento paradójico e inestable de Pedro, que no puede reducirse a una sola de las funciones del héroe en Propp, es resultado de la intencionalidad irónica que Martín-Santos impone a su personaje. Hemos de recordar que la obra es una crítica irónica a la sociedad española del momento: Pedro como investigador tiene unas aspiraciones, buenas aunque tampoco demasiado ambiciosas, pero luego la sociedad y los personajes con los que no puede evitar tratar cambian su rumbo.

Regresando a las funciones de Propp, casi al inicio de la novela se produce el alejamiento, *“la partida del héroe buscador”* (Propp, 2009, p. 49). Esta se realiza cuando Amador (que inicialmente parece cumplir la función de ayudante del héroe) le cuenta a Pedro que sí hay más ratones porque él había robado una pareja para criar, *“reproducciones que sólo Amador conoce pueden haberse producido y cruces extraños con ratonas.”* (Martín-Santos, 2019, p. 11). Como vemos, las funciones se cumplen pero el asunto al que se aplican va distando mucho de los que son habituales en el *folktale*, e imprimen un sesgo profundamente extraño al relato, que reclama de nosotros una actitud irónica para comprenderlo.

En este momento se produce *“la prohibición”* (Propp, 2009, p. 50) en la conciencia de Pedro. Se debate entre reconocer que Amador ha tenido una buena idea o bien dictaminar que se equivocó: dando mil y una explicaciones, sin dejar que Amador se justifique, le intenta hacer ver que no puede haber conseguido criar ratones de esa cepa, *“«Muecas tiene», dice Amador. Error. No todo ratón es cancerígeno. No todo ratón es de la cepa del Illinois nativo, [...]”* (Martín-Santos, 2019, p. 09). Sin embargo, en el momento en que Amador le propone a Pedro la posibilidad de ir a visitar a Muecas para comprobar el estado de la nueva cría de ratones, Pedro cede y *“transgrede la prohibición”* (Propp, 2009, p. 78):

« ¿Y cómo se llevó entonces mis ratones? » «No, si la pareja se la di yo. Pues claro. ¿Y si no, cómo iba a saber que eran los fetén? » «Vaya. » «Además, entonces había muchos. Morían como ratas todos los días. Es cuando los perros del polivinazo estuvieron tan lucidos. » «Te daría propina don Óscar. » «Pues claro. » «Oye», digo. «Diga», dice. «Iremos

mañana a su chabola» «Qué contento se pondrá». (Martín-Santos, 2019, p. 15).

Hay que mencionar que la prohibición esencial, atávica, como en el folktale, sino que es una prohibición propia de la metodología científica (en aras de la limpieza del experimento no deberían utilizar ratones cuya procedencia no es la descrita en las bases metodológica de la investigación). La investigación queda equiparada a una materia de cuento. Y a la vez, al aceptar a unos ratones criados en chabolas de las afueras madrileñas como objeto de estudio, el experimento pasa a tener una dimensión social. De hecho al final nos preguntamos si no hemos asistido a la demostración científica de que ratones como el Muecas, como Pedro como Amador, terminan estando profundamente condicionados por el medio en el que se desarrollan.

Para el caso de Pedro, entran dos posibles “*antagonistas*” (Propp, 2009, p. 99), que contactan con el héroe de forma directa o indirecta. Por una parte está Muecas, quien establece contacto con Pedro de forma directa por la visita de este a su casa. Muecas se trasladó desde el pueblo a la ciudad (encarnando el masivo éxodo del agro a la ciudad en los años 50, mal asimilado por los núcleos urbanos y fuente de conflictividad social). Le mueve la búsqueda de una vida mejor, pero malvive en una chabola y se mantiene gracias a sus trucos ilegales, “-*Cuando se vinieron del pueblo yo ya se lo dije, que no encontraría nunca casa.*” (Martín-Santos, 2019, p. 37).

El otro antagonista es Cartucho, quien en el futuro hará que la vida de Pedro de un giro trágico y fatal. Tanto Muecas como Cartucho no tienen auténticos nombres, sino mote; en principio esto es degradante y les aleja de lo habitual en los personajes novelescos. Sin embargo, es algo muy propio en el folktale, donde los personajes suelen llevar nombres parlantes que hacen alusión a su naturaleza o su papel (Bella durmiente, Blancanieves, Pulgarcito, Juan sin miedo) Muecas alude a su enfermedad nerviosa (derivada de la pobreza), Cartucho a una violencia de bajo alcance (pero que sin embargo termina siendo fatal). Incluso Pedro (=Piedra) (Roca, 2002, p. 178) tiene ese valor simbólico, y también

Amador, aunque irónicamente porque es más bien un traidor de aquel al que supuestamente sirve.

En la visita de Pedro a la casa de Muecas, éste comienza a “*recibir información*” (Propp, 2009, p. 79) “-Vamos, Amador. Échate a un lado. ¿No ves que quitas la luz al señor doctor?” (Martín-Santos, 2019, p. 58). Muecas tenía la intención clara de observar a su interlocutor con el fin de conocerle mejor y así saber cómo tratar con él. De esta manera y de forma indirecta Pedro además de ser héroe se convertirá en víctima de los sucesos futuros.

Tras una noche llena de acontecimientos poco habituales para Pedro y sin haber conciliado todavía el sueño, recibe una visita urgente e imprevista que le llevará al “*engaño*” (Propp, 2009, p. 117) por parte de uno de los antagonistas, el Muecas, “*Don Pedro, por caridad, Don Pedro... [..]. Y el pavor que en el rostro del hombre-Muecas estaba representado con rasgos evidentes no era otro que el pavor del padre-Muecas...*” (Martín-Santos, 2019, p. 119).

Pedro acude a esta llamada porque su conciencia le hace pensar que debe hacerlo, también porque ha bebido y no tiene reflejos para poner una excusa o negarse a hacerlo y al llegar al escenario se conmueve con la situación, siendo engañado por Muecas para realizar un acto de “*complicidad*” (Propp, 2009, p. 126).

Y puesto que los gestos y preparativos que Don Pedro iniciaba eran clara muestra de que, dispuesto a todo, iba a seguir los pasos de Muecas hasta el mismo lecho del dolor presto a acabar con cuanto mal hay en el mundo. (Martín-Santos, 2019, p. 123)

Al encontrarse atrapado en un callejón sin salida, Pedro decide intentar salvar a la chica en su lecho de muerte, sin embargo, nada tiene que hacer ya que es un daño irreversible y él queda como único sospechoso de cometer “*la fechoría*” (Propp, 2009, p. 126) que el Muecas ha realizado previamente causándole un perjuicio moral en cuanto a su mala práctica.

-¿Quién hizo el aborto?- preguntó al Muecas. -Pero, señor doctor, usted lo ha visto. Usted mismo hizo lo que...[...] Don Pedro soltó al fin la pieza niquelada manchada de rojo y salió andando rápido, como perdido, queriendo estar muy lejos de aquella noche y de las andanzas locas en

que la noche le había sumergido, queriendo dormir, quedarse solo, meterse en una cama caliente donde no hubiera nadie. (Martín-Santos, 2019, pp. 134- 135).

Ayudar en el aborto de la hija del Mueca es, en efecto, complicidad, en tanto que ni lo tiene permitido profesionalmente ni moralmente se lo hubiera planteado, pero Pedro solo toma parte en ese acto porque ve a la chica en trance de muerte y trata de salvarla la vida; por otra parte, parece claro que la joven hubiese muerto en cualquier caso, con independencia de la intervención de Pedro. En ese sentido, la culpa o transgresión del héroe, que finalmente pagará con creces, es una culpa involuntaria y cruel, a la manera de la tragedia clásica (podríamos pensar en Edipo, que en la tragedia de Sófocles se propone encontrar al culpable de la peste sin saber que es él mismo, a causa de un crimen del que no es consciente, y por el que pagará un precio altísimo).

Pedro se queda sumido en la melancolía y en los efectos devastadores del alcohol en la pensión; allí Matías irá a buscarle y mediación suya se descubre que Pedro ha cometido alguna fechoría:

Pero cuando, una vez levantados los manteles y poco a poco suspendidas las tertulias, se hizo evidente que el sueño del muchacho competía de modo poco conveniente...[...] la llegada a la pensión de otro mancebo, ya conocido aunque no todavía estimado, de nombre Matías, elegantemente fardado y que pretendía ser introducido a la cámara de reposo de su amigo...[...] En entrando, un aroma desagradable y ácido mezclado con vapores alcohólicos, les hizo adivinar lo que iban a ver. (Martín-Santos, 2019, pp. 137-138)

Por otro lado a través de “*la mediación*” (Propp, 2009, p. 191) de forma involuntaria y bajo presión, Amador vuelve a traicionar a Pedro confesando a Cartucho que Pedro fue quien mató a Florita, “*Se echó sobre Amador cuando menos lo esperaba [...] la punta en el vientre un poco grueso de Amador [...] - Fue el médico- dijo Amador. -No me mientas. -El médico...*” (Martín-Santos, 2019, pp. 143-144).

También Florita es un nombre parlante, la “*flor*” es, en lenguaje popular y folklórico, metáfora habitual por virginidad (Garma, 1977, p. 20), justo lo que Florita ha perdido (y por lo que termina muriendo); además, en cierto modo

también es una “*flor*” (de frescura, de lozanía, de vida) entre la basura del vertedero donde vive la familia.

Tras esta visita Pedro “*acepta*” (Propp, 2009, p. 199) irse con Matías a su casa e inicia su “*partida*” (Propp, 2009, p. 199) desconsolado:

Incluso para Matías -cuya la casa era- tenía que resultar el pasillo demasiado ancho y el criado demasiado ubicuo. Pedro se movía difícilmente envuelto por la magnificencia [...] No había hablado apenas Pedro en el trayecto hasta casa de Matías desde las lóbregas miserias de su alcoba mancillada.” (Martín-Santos, 2019, pp. 145- 146).

Allí conoce a la madre de Matías, quien le envuelve en su belleza y su saber estar. Le invita a una conferencia y de esa forma le pone a “*prueba*” (Propp, 2009, p. 199), ya que Pedro se debate en contar lo ocurrido o bien, seguir con su vida de alta sociedad aparentando ser un profesional triunfador.

La casa de Matías y la madre desempeñan un papel que aparece en muchos cuentos e historias tradicionales: la de lugar extraordinario en el que el héroe reposa atendido, se recupera, se le ofrecen las mejores atenciones, le rodean lujos y belleza... pero debe abandonar ese oasis ilusorio y temporal porque es ajeno a él y porque él debe arrostrar su destino de héroe: “-*Usted es el investigador- dijo la señora-. ¡Qué interesante! Tiene usted que hablarme de sus experimentos [...]* -¿*Irá usted mañana a la conferencia?* -*Sí; claro que sí- dijo Pedro, sin saber a qué conferencia se refería.*” (Martín-Santos, 2019, pp. 147- 149).

Pedro acude a la conferencia y cuando finaliza “*reacciona contra fechoría*” (Propp, 2009, p. 204) de forma insospechada porque comienza a tener envidia de todo ese mundo, “*Hubo de confesarse que la comezón que sentía no era otra cosa sino la misma envidia*” (Martín-Santos, 2019, p. 165).

En el momento en el que Pedro está inmerso en sus pensamientos de envidia, aparece Matías con un “*regalo*” (Propp, 2009, p. 151) en forma de noticia, ha llegado a sus oídos el incidente de la noche pasada y por ello le pone en alerta, “*Matías surge ante él alarmante, [...]. Le dice algo referente a un asunto grave, muy urgente [...]. Matías le ha cogido por el brazo y le conduce fuera del ámbito de la fiesta...*” (Martín-Santos, 2019, p. 168). Juntos los dos comienzan un

“viaje” (Propp, 2009, p. 240) de desesperación ocultándose de la realidad y escondiéndose de las posibles consecuencias en “*el palacio de las hijas de la noche*” (Martín-Santos, 2019, p. 175), el ambiente de Doña Luisa,

Ante ella estaban Matías y Pedro, como dos pajes viajeros, de paso para Tierra Santa que solicitan yacija en el alcázar y prometen distraer con sus gracias a las damas de la corte [...] -Aquí puede estar unos días -dijo Doña Luisa-. Hasta que se arregle todo”, (Martín-Santos, 2019, pp. 176-181).

Después de unos días en su exilio personal, Pedro es detenido por el policía Similiano. Al haber entendido Pedro que desde ese momento está inmerso en la “*lucha*” (Propp, 2009, p. 199), no opone resistencia y se deja llevar a la cárcel: “*La detención fue cosa sencilla hasta para un policía tan poco entusiasta como Don Similiano...[...] Cuando salieron cogidos por el brazo, los que entraban no pudieron distinguir en el rostro de Don Pedro otro rubor que el habitual sonrojo de la especie satisfecha.*” (Martín-Santos, 2019, pp. 194-198). En este momento Pedro queda “*marcado*” (Propp, 2009, p. 144) ante la sociedad que le rodea, perdiendo así el prestigio y buen nombre que había conseguido hasta el momento: “*La vieja sabía que una pequeña indignidad vuelve al hombre más humilde de lo que en rigor le ha podido debilitar.*” (Martín-Santos, 2019, p. 214).

Matías busca un abogado para ayudar a Pedro porque confía en él y cree totalmente en su inocencia, sin embargo, “*la victoria*” (Propp, 2009, p. 145) se consigue, paradójicamente, gracias a la mujer del Muecas y la confesión de que fue su marido quien mató a su hija:

«Cuando él fue, ya estaba muerta.» «Él no fue» y seguir gimiendo por la pobre muchacha surgida de su vientre y a través de cuyo joven vientre abierto ella había visto, con sus propios ojos, írsele la vida preciosísima que, como único bien, le había transmitido. (Martín-Santos, 2019, p. 241).

Tras su victoria, Pedro emprende su “*regreso*” (Propp, 2009, p. 151) a la pensión, y aunque allí está la supuesta amante Dorita esperándole y aunque recibe el beneplácito de la gente de la pensión nuevamente, en el ámbito

científico pierde su respeto profesional y es relegado y desplazado, expulsado definitivamente, el profesor del instituto habla:

-Nuestra profesión es un sacerdocio -dijo pausadamente y sin rastro alguno de ira- y exige que seamos dignos de ella [...]. En efecto, está usted libre de toda acusación, pero no -fíjese bien- no de toda sospecha [...] Usted ha actuado mal [...]. Me veo obligado, en vista de las circunstancias, a no prorrogar su beca [...] Váyase a una provincia. (Martín-Santos, 2019, pp. 250-251).

Las razones por las que es expulsado de la sociedad científica no son científicas (aunque sí se alude a que no ha hecho grandes progresos), sino morales: no está bien que alguien con un escándalo sexual a sus espaldas esté en la universidad. Para evitar que “*manche la institución*”, que se equipara a un sacerdocio, el director le asegura que “*amañará*” una oposición para que así pueda irse lejos

Aquí podemos ver la más profunda crítica social y la tremenda ironía: se tapa una culpa más aparente que real (al fin y al cabo, Pedro ha resultado inocente sin cargos) mediante una culpa totalmente real (hacer trampa en una oposición para darle una plaza de médico en un pueblo y alejarle.

Estos hechos, hacen que Pedro comience su fingimiento de que él nunca quiso seguir esta profesión y que lo que realmente quería era formar una familia y tener un empleo estable, por lo que no le da mucha importancia y vuelve a los brazos de Dorita, “*Pedro agradeció que Amador le mirara con aquellos ojos sinceramente entristecidos. -Sí. Pero no me importa. Casi es mejor. Ahora podré casarme y ganar dinero.*” (Martín-Santos, 2019, p. 253).

En la pensión hacen todos los preparativos del compromiso y piden a Pedro que cumpla con los deberes que cualquier novio tiene como por ejemplo sacar a bailar a la chica o llevarla a una feria:

La honrada familia organizó un sarao a la altura o un poco por encima de sus posibilidades...[...] Como la vieja Dora se había empeñado en que tenía que llevarlas -aunque no tenía ninguna gana- tuvo que resignarse y llevarlas a la verbena. (Martín-Santos, 2019, pp. 254-268).

Pedro lo hace y Dorita le agradece con su “reconocimiento” (Propp, 2009, p. 184), “Dorita novia feliz iba de su novio bien cogida y a él le parecía agradable llevarla así [...] La boca de Dorita todavía sabía a nuez de coco” (Martín-Santos, 2019, pp. 269-271).

Sin embargo, mientras todo parecía que llevaba el camino de la felicidad se produce el “desenmascaramiento” (Propp, 2009, p. 71) de Cartucho que permanecía en las sombras esperando su oportunidad para llevar a cabo su venganza:

Entonces entró Cartucho por la puerta vestido de negro y miró todo alrededor sin distinguir presa estimable hasta que se fijó precisamente en la que tenía que fijarse, a la que ya debía conocer de vista, ya que si no, no se explican sus maniobras cautelosas [...] Dorita dio un grito, pero nadie se enteró [...] Quién es usted, dijo luego Dorita y Cartucho le contestó calla, calla de una vez, al mismo tiempo que le clavaba en el costado su navaja abierta. (Martín-Santos, 2019, pp. 271-276).

Pedro vuelve a sumergirse en la desesperación y comienzan sus monólogos interiores nuevamente, sin embargo, termina en una “transfiguración” (Propp, 2009, p. 71) en la cual parece que nada de esto le ha afectado y lo engloba todo en la ciencia igualando las situaciones de las dos chicas:

Llegué sin dinero, me voy sin [...] ¡Esa mujer! Parece como si hubiera sido, por un momento, estoy obsesionado. Claro está que ella está igual que la otra también. Por qué será, cómo será que yo ahora no sepa distinguir entre la una y la otra muertas, puestas una encima de otra en el mismo agujero. (Martín-Santos, 2019, p. 278).

Como medida de “socorro” (Propp, 2009, p. 140) por los acontecimientos que le han sucedido y por motivos laborales, finalmente, Pedro se monta en un tren sin rumbo que le llevará a la “recepción” (Propp, 2009, p. 147) de la conclusión personal de sus pensamientos:

Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido [...]. Pero no me siento suficientemente desesperado, siento un placer muelle en este arcaico instrumento que galopa, galopa, galopa como un animal con su traqueteo ruidoso de efecto hipnótico que hace coincidir su ritmo con el del electroencefalograma...[...] Si llegara al éxtasis, si cayera al suelo y pateara ante la misma cara del predicador viajero podría convertirme, [...]” (Martín-Santos, 2019, p. 283).

Así cumplidos las funciones de Propp en la obra de Martín-Santos hemos vivido con detalles los movimientos y acciones del protagonista principal, Pedro.

Hemos puesto en evidencia la función o más bien el rol de cada personaje y su contribución en el desarrollo de la acción en el *Tiempo de silencio* que a nuestro parecer no es silencioso sino más bien tiempo irónico de gritos y denuncias.

Como hemos podido ver, aunque a primera vista *Tiempo de silencio* diste mucho de ser un relato popular o folklórico como aquellos que Propp analizó y a partir de los que extrajo su célebre cuadro de funciones, vemos que en la novela cumple con ellas de manera sorprendente. Ello es en gran medida porque el registro novelesco de *Tiempo de silencio* es solo el molde genérico para expresar una verdad compleja próxima a la del mito (de hecho, podríamos considerar que la historia de Pedro, Dora, Florita y demás cumple una explicación mítica de la miseria material y moral de la España de los años 50). Y en ese sentido ya no es tan sorprendente, sino más bien muy lógico, que sobre la peripecia puramente narrativa puedan articularse, como anclajes fuertemente semánticos, estas funciones eternas, propias de la verdad esencial más allá de la anécdota novelesca.

4. Cronotopo en *Tiempo de silencio*

4.1. Contexto histórico social de *Tiempo de silencio*

Para un mejor conocimiento de la obra de Luis Martín-Santos nos parece muy importante hacer referencia al contexto tanto social como político, de los años de la postguerra española. Nuestro objetivo en este apartado no es simplemente contextualizar históricamente la obra, sino sobre todo resaltar los aspectos oscuros y sórdidos de la posguerra española, para así poder comprender las alusiones irónicas en *Tiempo de silencio*.

Para ello, será preciso considerar la situación geopolítica de Europa y el mundo en ese momento, ya que, la posición de España en el ámbito internacional definía su situación interior.

Las consecuencias directas de casi tres años de Guerra Civil, son conocidas: cerca de cien mil soldados muertos, más de dos mil civiles asesinados lejos del

frente, miles de españoles aniquilados a causa de los bombardeos, a parte de los fusilamientos diarios. (Jackson, 2008, p. 34)

Terminada la contienda, la dictadura de Franco impondrá un orden cotidiano basado en la represión y en una economía de subsistencia. Alrededor de medio millón partieron al exilio dejando atrás a su tierra madre para no volver jamás. Francisco Franco impondrá un régimen autoritario personalista de derechas, con una fuerte impronta fascista en sus primeros años que irá diluyéndose en un proceso político verdaderamente complejo⁷, (Bermejillo, 1981, p. 83). en el que la Iglesia Católica, favorecida por el régimen, desempeñó un importante papel como mitigadora del componente nacional-sindicalista y socialista que el movimiento de la Falange tenía en su origen. (Bennassar, 1996, p. 8) A lo largo de cuarenta años, el régimen franquista establecería legalmente el crimen de estado como método purificador de los vencidos. (Olivero, 1997, pp. 186-187).

Hasta el inicio del desarrollismo en los años 50, España vive los duros años de la autarquía, marcados por un consumo muy bajo y de subsistencia. Los mayores estragos se observan en las ciudades, pero también gran parte del campo queda arruinada; la población tiene necesidades y carece de posibilidades de todo tipo, en especial las clases media y baja. (Payne; Delia, 1996, p. 183).

El narrador de la novela *Tiempo de silencio* nos hace esta descripción de un Madrid algo posterior, pero en el que aún se ven signos de la pasada miseria (los colores desvaídos de la ropa usada sin cesar y no renovada). El discurso de

⁷ Es digno de mención el hecho de que a partir de 1945 el saludo a la romana, propio del fascismo italiano y el nazismo alemán, dejase de ser oficial en España. Con esta medida, los sectores menos puristas del régimen trataban de distanciarse en los gestos externos de los modelos nazi y fascista; por otra parte, si Franco ayudó al frente alemán en Rusia con el envío de la célebre División azul, formada por voluntarios (Bermejillo, 1981, 38-46), se resistió siempre a entrar abiertamente en la guerra. Como ya hemos señalado, el rumbo de la Segunda Guerra Mundial llevó a Franco a modificar su política exterior, comenzando con la destitución de Ramón Serrano Suñer, claramente afín al nazismo, en 1942. Evidentemente, muchas de estas medidas no gustaron a los “camisas viejas”, falangistas y jonsistas de primera hora, más politizados y con mayor base ideológica de la que Franco quería entre los suyos (una anécdota atribuye al Caudillo la frase “haga como yo: no se meta en política”). La literatura da testimonio de las tensiones entre autores falangistas y la Iglesia como instrumentos de control del nuevo orden franquista: mediante la censura eclesiástica se retiró de la venta *Javier Mariño* (1942) del falangista Gonzalo Torrente Ballester, y el Premio Nacional de Narrativa “José Antonio Primo de Rivera” de 1943, *La fiel infantería*, del también falangista Rafael García Serrano, fue retirado después de ser publicado a causa de la censura eclesiástica.

Martín-Santos parodia, además, el lenguaje científico y objetivo, valiéndose de frases extensas y de tono argumentativo para exponer hechos muy sencillos (los trajes desgastados, la intensa luz de Madrid). De este modo, las descripciones del ambiente, en lugar de tener un tono literario, parecen corresponder a la enunciación de las condiciones de un experimento que, en lugar de ratones como los empleados por Pedro, tiene a los madrileños y, por antonomasia, a los españoles.

Los trajes de los viandantes de colores indefinibles entre el violeta pálido, el marrón amarillento y el gris verdoso, aparecen en esta ciudad de tal modo desvaídos y lacios que no puede atribuirse su deslucido aspecto únicamente a la pobreza de los moradores -con su consecutiva, escasa y lenta renovación de guardarropa- sino también a los efectos purificadores de índole química de un aire especialmente rico en ozono y a los de índole física de una luminosidad poco frecuente, persistente durante un número de horas apenas soportable para individuos de raza no negra. (Martín-Santos, 2019, p. 34).

Las tiendas y mercados que estaban desabastecidas y ponían precios muy altos. (Andújar, 2007, 160). Para mitigar la situación de carestía, el gobierno franquista implantó el sistema de racionamiento de los alimentos y productos de primera necesidad mediante las llamadas “*cartillas de racionamiento*”. Se crearon dos rótulos, uno para la carne y el otro para el resto de alimentos de primera necesidad, las raciones semanales escaseaban y los productos no eran de buena calidad (Fernández, 1983, p. 399). Naturalmente, la situación favoreció la aparición de un mercado negro de leche, carne, azúcar, medicamentos. Muchos de los productos necesarios se vendían en el mercado negro pero con precios mucho más elevados que en los establecimientos oficiales. Era el llamado estraperlo (Fusi, 2002, pp. 142-144). Un ejemplo del mercado negro en la novela:

Cartucho seguía a Amador con su carga ilegal de objetos propiedad del Estado que, con los generosos créditos dispensados a un Instituto, parece suponer que nativos de su territorio, instruidos a sus propias expensas aunque en edificios que Él ha dispuesto, pueden contribuir al crecimiento de esa montaña de saberes discretamente ordenados de 1ª que aquí casi nada se sabe. Y según se alejaba del lugar de los hechos, se aproximaba lentamente -incapaz de poder gastar en taxi cantidad alguna aun en el caso de que hubiera habido un taxi en el desierto de la primera aurora- al subbarrio de las subchabolas donde Cartucho reinaba como señor indiscutido después de algunas de sus más pronunciadas hazañas que habían llevado algún cuerpo a la tierra y a él, sólo muy provisionalmente,

a una sombra alimenticia y descansadora. [...] (Martín-Santos, 2019, p. 125).

Los sueldos de la clase media y trabajadora apenas bastaban para alimentar a la familia, y por ello, muchos españoles se veían obligados a trabajar más horas e incluso buscar otros trabajos adicionales en cualquier tipo de actividad, que les aportase cualquier complemento a su sueldo principal. (Andújar, 2007, p. 160). Esta situación de obreros, oficinistas, albañiles... no es muy diferente de la que en la novela afecta a Pedro, a quien su trabajo como investigador apenas llega para vivir en una pensión de mala muerte (aunque la esperpéntica miseria hace que él mismo parezca un “buen partido” a su patrona). En cuanto a Amador, hace precisamente de estraperlista de ratones, suministrando ejemplares obtenidos “*fuera de la ley*”, al margen de las condiciones científicas que exige el experimento y que serían demasiado caras (los ratones importados de Illinois son un artículo de lujo, y los investigadores de la autárquica España han de conformarse con ratones criados entre los pechos de la hija del Muecas, en las chabolas de los arrabales de Madrid):

Amador dice que sí, que la cepa robada es la buena, la illinoica y que Muecas se llevó ejemplares de ambos sexos con el exclusivo objeto de conseguir mantener su pureza génica y así volver a vender estos ejemplares al laboratorio cuando se hubieran extinguido aquellos de los que –sin cálculo estadístico– había observado que la tasa de mortalidad era más alta que la tasa de nacimientos. « ¿Pero no comprendes que es un ladrón, que no vamos a poder comprar a un ladrón lo que a nosotros mismos ha robado y que no es posible que la institución robada acceda a adquirir de nuevo a precio oneroso lo robado o lo que descende de lo robado[...] (Martín-Santos, 2019, p. 13).

En aquel tiempo, la vida consistía en trabajar para comer mal, y con ello las autoridades consiguieron apartar cualquier otra clase de preocupación, por ejemplo, la falta de abastecimiento. El hambre, fue otro sistema de represión y control de la población. (Andújar, 2007, p. 160). Las mujeres fueron las más afectadas por la situación, y un gran número de ellas trataron de buscarse la vida a través de la deshonor, retratada en la novela en la casa de doña Luisa (paradójicamente, uno de los personajes más investidos de autoridad del libro). Sin embargo, lo más notable es la amplia gama de grises, entre el ejercicio de la deshonor y la explotación de la belleza en otras profesiones de dudosa

respetabilidad en su tiempo, que no eran abiertamente deshonradas pero podían estar próximas. Es el caso de las hambrientas coristas retratadas en la novela:

[...] las deficiencias de su coreografía o de sus cánticos fueran perdonadas y aun inadvertidas por cuantos al brillante espectáculo concurren y por ellas mismas (no menos necesitadas -a falta de un salario mínimo decente- de una euforia incesante que a la mala alimentación sustituyera), ebrias de su foliculina y del resplandor de sus muslos blancos que las llamas de un instinto perfectamente encaminado contra sí concitan, [...] (Martín-Santos, 2019, p. 213).

Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, el mundo queda dividido en dos bloques: por una parte estaba el grupo comunista con Iósif Stalin en URSS y Mao Zedong en China. Esta situación terminará propiciando el acercamiento de la España franquista a las potencias aliadas que apenas unos años atrás eran enemigas. Gran Bretaña y especialmente Estados Unidos verán al país como un aliado estratégico, y Franco sabrá sacar partido de su pasado anticomunista. (Morán Rodríguez, 2020, p. 70).

Esta circunstancia, hizo que las esperanzas de una restauración democrática en España desapareciera, afectando en especial a los monárquicos y demócratas españoles y manteniéndose una represión y escasez. En su lugar, el régimen franquista reforzará su poder a cambio de un aperturismo controlado al turismo y el consumo a partir de mediados de la década de los 50. (Morán Rodríguez, 2020).

Cuando finalizó la primera década del régimen, la economía presentaba unos daños irreversibles, con salarios entorno al treinta por ciento más bajos que los que había antes de la Guerra. Este bajo nivel de vida, no ayudaba a que la población pudiera ahorrar ni tampoco invertir, y la propaganda franquista, fundamentaba este bajo nivel en las destrucciones que se habían producido por el conflicto, el aislamiento económico y la insistente sequía por la que pasaba el país (Álvarez Rey, 2006, pp. 131-133) el narrador nos describía la vida de los habitantes de las chabolas a finales de los años 40:

Sólo podían vivir de lo que la ciudad arroja: basuras, detritus, limosnas, conferencias de san Vicente de Paúl, cascotes de derribo, latas de conserva vacías, salarios mínimos de peonaje no calificado, ahorros de

criadas-hijas fidelísimas. Hacia aquella otra realidad debían encaminarse no obstante todos los días (como sus homólogos aborígenes hacia los campos de caza) y colocándose en los lugares estratégicos cobrar mínimos botines en las escaleras del Metro, en las mercancías desechadas del mercado, en la sopa boba del Auxilio, en la especulación en piedras de mechero. (Martín-Santos, 2019, p. 45).

Obsérvese que el pasaje citado enumera las “*sobras*” arrojadas por la ciudad de manera caótica, situando junto a bienes materiales bien reconocibles como parte de un paisaje chabolista (cascotes, latas de conserva, basuras) otros de carácter no material (conferencias de san Vicente de Paúl, salarios mínimos, ahorros de criadas) que describen más bien un ambiente moral de hipocresía, caridad religiosa e injusticia social. Para retratar las degradantes costumbres de estos españoles empobrecidos de los años 40, el narrador adopta el tono científico que podría tener la descripción antropológica de un grupo de “*salvajes*” o la de una especie animal cuyos comportamientos fuesen descritos asépticamente y sin contagio emocional en el estilo.

El dirigismo y el centralismo del régimen promovían las iniciativas privadas, pero apenas existía competitividad entre las industrias, había un elevado gasto público, y tampoco se satisfacían las necesidades sociales; a pesar de que se intentaba modernizar la vida cotidiana de la sociedad, existían grandes bolsas de miseria (De Ussel, 2006, pp. 35-175), en contraste con la vida acomodada e incluso lujosa de una aristocracia que ya tiene acceso a bienes de consumo de calidad —naturalmente, importados—, que había apoyado el régimen y lo respaldaba socialmente:

Los coches americanos con sus cromados y sus colores tiernos frenaban cuando las luces rojas se encendían, quedándose in situ con movimiento de góndola o de cuna Napoleón 1 durante unos segundos todavía, mientras el conductor y la señorita sentada a su lado miraban fijamente, sin apariencia de sorpresa, a la negra multitud que se arrojaba -todos a una- al paso de peatones, como en un acuario en que fueran los peces los que miraran infinitos visitantes. (Martín-Santos, 2019, p. 149).

Las enfermedades infecciosas, se propagaban por la falta de higiene, la deficiente alimentación y la pobreza generalizada. Fundamentalmente, la tuberculosis, que llegó a ser prácticamente endémica y sobre la que los medios de

comunicación y la literatura llamaron continuamente la atención. (Cura; Huertas, pp. 18-19).

De que no sea sólo mortal para el ratón y para la rata, sino que casualmente inoculado durante la cría poco cuidadosa a las dos «a Toledo ortae» muchachas no rubias, que entre cuidados médicos poco hábiles y falta de una operación, precoz por error de diagnóstico perezcan, dando origen a una autopsia que el padre alarmado y haciendo muecas de terror ante su posible también contagio, autorice y se descubran en sus axilas e ingles tumefactas, a pesar de su virginidad embarazadas, crecidas gruesas tumoridades, secretoras de toxinas que paralicen los débiles cerebros y dentro de las que -¡oh milagro!- a despecho de la naturaleza aparentemente hereditaria de la cepa illinoica, un virus, un virus[...] (Martín-Santos, 2019, p. 24).

La necesidad y la pobreza, multiplicaban las enfermedades y por lo tanto también la mortandad, volviendo a aparecer algunas enfermedades que ya se pensaba que se habían conseguido erradicar, por ejemplo, la disentería, el paludismo, el tifos o la tuberculosis.

El régimen franquista, había resucitado la autosuficiencia, un sistema de política económica que pretendía que España fuera un país autárquico, intentado que todos los productos necesarios se produjeran en el país y poniendo todo tipo de problemas a las importaciones. (Clavera; Hombravella, 1973, pp. 45-104).

Aún así, el país estaba lejos de ser autárquico, porque ya era muy difícil la tarea de cubrir las necesidades de la sociedad española y se hacía necesaria la llegada de suministros provenientes principalmente de Estados Unidos e Inglaterra. (Clavera; Hombravella, 1973, pp. 33).

Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con *latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana*, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas. (Martín-Santos, 2019, p. 33; la cursiva es nuestra).

Además, el sistema energético insuficiente y la escasez de recursos naturales dificultaban la vida cotidiana y el progreso. A finales de los años cuarenta, los cortes de luz y de agua eran algo normal en cualquier hogar español, por lo que no se podía malgastar electricidad en algo que no fuese de primera necesidad, y por este motivo se limitaban los anuncios luminosos (Seror, 2004, p. 20). La

palabra restricción era algo muy habitual en el vocabulario español al igual que el racionamiento:

En cuyo momento (llegada la hora de las restricciones eléctricas) se hizo la más profunda de las tinieblas en el pequeño antro recolector.

-Ya está. La restricción -dijo doña Luisa-. Voy por luz. -Y se oyó el ruido almohadillado de sus pies calzados con babuchas y el repicar de sus nudillos en las paredes buscando orientación.

Cuando la luz se hubo extinguido, aquel modesto espacio, oloroso a vómito y a naranja, recuperó sus ideales condiciones oníricas favorecidas por la desaparición de la ogresa. (Martín-Santos, 2019, p. 71).

El pasaje citado muestra la incidencia del apagón vivida como algo cotidiano (de ahí que nadie se alarme, y doña Luisa confirme “*Ya está. La restricción*”). Esa impuesta oscuridad, paradójicamente, propicia la huida de la realidad para los protagonistas. Así, el espacio sórdido de las mujeres de mala vida, que huele por igual a vómitos y alimentos probablemente obtenidos mediante el estraperlo (naranjas), pasa a recuperar “*sus ideales condiciones oníricas*” cuando la luz deja de iluminar el entorno y la dueña desaparece en busca de velas.

El régimen franquista supo aplacar la insatisfacción y desactivar el malestar social a través del control de los medios —como la radio y el NO-DO— y muy especialmente a través de la exaltación de los deportes. Los éxitos cosechados por la selección española de fútbol en el mundial Río de Janeiro (1950) —particularmente el célebre gol de Zarra a la selección inglesa—⁸, compensaban de alguna manera las penurias cotidianas de los españoles, generaban euforia y apuntalaban el régimen. Sin embargo, en otros eventos, los resultados eran más bien escasos, por ejemplo, en los Juegos Olímpicos de Londres del 48, la representación española fue irrelevante. (Arias, 2014, p. 83) Este último evento, sí lo podemos comparar con la situación económica de la que Luis Martín-Santos nos hace esta reflexión satírica:

No estoy bastante desesperado. *La corona de laurel y mirto, símbolo de la gloria en los juegos olímpicos, subido sobre el podio y alzando el brazo en el saludo romano que luego fue resucitado.* Recibir los

⁸ Franco incluso le envió un telegrama para felicitarlo. Después perdieron con Brasil y Suecia, pero quedaron cuartos.

parabienes del rey de Suecia, tan blanco, tan pálido, tan largo, que nunca ha tomado un verdadero sol y que además se le da una higa de la ciencia, que para eso la tienen y a él le toca ser rey. (Martín-Santos, 2019, p. 186; la cursia es nuestra)

La cita se refiere al Premio Nobel que, en sus fantasías, Pedro llega a ganar como científico. Está fantaseando con recibir el Premio Nobel (lo entrega el rey de Suecia) y ser por tanto un vencedor, como los campeones olímpicos. En cuanto a alzando el brazo en el saludo romano que luego fue resucitado, es una alusión a la recuperación de ese saludo entre los alemanes nazis, italianos fascistas y españoles falangistas. Recordar que en España este saludo dejó de ser oficial en 1945 (el régimen franquista pretendía así “*romper amarras*” con las potencias totalitarias) (Morán Rodríguez, 2020, p. 70).

Las penurias del pueblo español y la difícil vida de la gente de la época queda bien reflejada por la historia de Pedro, Amador, el Muecas, Dorita y Florita. A pesar de la censura, Martín-Santos pudo hacer un panorama realista –realismo sanmartiniano- sobre la España de la posguerra, precisamente a través de un registro literario que por sus características formales (parodia del discurso científico, exageración del naturalismo, descripciones esperpénticas) parecía lo opuesto al realismo.

4.2. Tratamiento narrativo del tiempo en la novela

El uso del tiempo y su vinculación con la historia es un aspecto muy importante a tener en cuenta a la hora de plantear un texto narrativo. Para ello, existen una serie de herramientas que ayudan al escritor para representar por escrito la idea del tiempo que previamente ha planteado.

La representación lógica y casual de una serie de acontecimientos en la trama corresponde al tratamiento del tiempo. Bajtin utiliza el concepto de fábula para definir esta continuidad cronológica y ordenada de los acontecimientos que se suceden en el texto. Con ello, identifica el tiempo real donde se sitúan los acontecimientos narrados. Por otra parte, habla también del tiempo del escritor,

es decir, al entorno social y cultural en el que la trama se produce. (Bajtin, 1989, p. 45).

Para entender lo que es tiempo en la narración, Ricoeur nos explica que en ella podemos encontrar recuerdos, predicciones y dilaciones que se muestran en el presente. En el momento que esto se produce deja en manifiesto unos hechos que han ocurrido en el recuerdo y de esta forma se había anticipado algo que todavía no había sucedido. (Ricoeur, 2004, p. 46).

Todo esto no es más que el simbolismo de los hechos que han acaecido en el pasado y una posible consecuencia de lo que ocurrirá en el futuro, por ello, se adelantan los hechos. Esta manera de representación temporal propone al presente como una ampliación de los recuerdos; el ahora de los acontecimientos anteriores es la memoria. (Ricoeur, 2004, p. 49).

Por otra parte, si queremos calcular el tiempo, Ricoeur nos dice que hay que tener en cuenta no son tanto los acontecimientos futuros o los históricos, sino que la ilusión y la memoria juegan un papel importante para la representación rápida o lenta del tiempo que se encuentra en las elipsis a través de alusiones simbólicas. (Ricoeur, 2004, pp. 182-183).

Debemos concretar a este aspecto temporal, que la técnica dialéctica utilizada por Martín-Santos en su novela va combinando el tiempo real histórico con el tiempo de la historia de Pedro, ya que, se pueden observar muchas alusiones al pasado realista que España ha tenido por parte de los protagonistas ficticios. Esto hace que la obra, sea verosímil por excelencia.

Es obvio que el tiempo es una condición muy importante en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos. Sin ir más lejos, podemos observar que sus dos obras tienen por título las palabras tiempo o temporalidad. En su tesis doctoral, Martín-Santos, señala que el momento presente posee características y elementos del pasado y del futuro, y que por lo tanto los cambios son algo más que una consecuencia de lo anterior; El tiempo no se representa en una línea recta, ni tampoco se le puede considerar cíclico, ya que es vuelve y regresa al mismo

tiempo; el tiempo es una corriente dialéctica que se mueve por varios sentidos a la vez. (Labanyi, 1985, p. 159).

En cuanto a la acción en la obra de Luis Martín-Santos existe una combinación de muchos tiempos narrativos, uno de ellos es el relato, luego tiempo de la historia o sea el periodo de beca que Pedro vivió en Madrid, otro el confesional que aparece en los monólogos de los personajes el último es el tiempo atemporal para hacer pasar la acción o tiempo no determinado, más adelante veremos estos juegos artísticos con más detalles.

Ahora bien, podemos considerar que la trama de *Tiempo de Silencio* se sitúa en el otoño de 1949, ya que se puede deducir por dos motivos, uno es la referencia a “*los años del hambre*” (Martín-Santos, 2019, p. 159), y más en concreto, por una conferencia que Ortega y Gasset realizó en aquellas fechas y que en la obra se describe con precisión (Labanyi, 1985, pp. 14-15).

Esta intervención se sitúa en el entorno de la familia de Matías, aunque nunca se menciona el nombre del filósofo, sino que únicamente se le llama, por antonomasia, precisamente “*el filósofo*”. Podríamos pensar que se trata de una muestra más de ironía de Martín-Santos, al situar en una reunión organizada por aristócratas ociosas la conferencia de Ortega, a quien popularmente se le llamó “*filósofo de marquesas*”, en alusión malintencionada a su afición a los círculos de alta sociedad y a cierta frivolidad de sus escritos y postulados.

Pero en realidad, la ironía va más allá, pues la conferencia a la que alude este pasaje de *Tiempo de silencio* es precisamente la que originó esa expresión. Está bien documentado (Arguelles-Meres, 2014, p. 46) el regreso de Ortega y Gasset a Madrid en 1948 para pronunciar la conferencia inaugural del Instituto de Humanidades fundado por su discípulo Julián Marías. Ortega era entonces blanco tanto de los ataques de la izquierda marxista como de los del franquismo (a excepción de algunos pocos intelectuales falangistas). El diario *Informaciones*⁹

⁹ El diario vespertino *Informaciones* se fundó en 1922. En los años 30 estuvo financiado por el Tercer Reich, y mantuvo una línea abiertamente favorable al nazismo. Durante la guerra civil la UGT se incautó de sus oficinas y el diario se convirtió en órgano informador del PSOE, pero al concluir la contienda el

dictaminó tras la conferencia que el público lo formaban “*marquesas, toreros y otros intelectuales*” (Arguelles-Meres, 2014, p. 237). abundando: “*el mayor milagro de don José ha sido poner de moda la filosofía y hacer que las marquesas hablen de la nueva interpretación de la historia a la hora del té, y que los toreros lean a Dilthey*” (Arguelles-Meres, 2014, p. 237).

Al situar la acción en el año 1949, Martín-Santos muestra su deseo de regresar a lo que pasó, por un lado, una de las etapas más sombrías de la posguerra y por otro, la etapa donde desarrollo su aprendizaje, tanto personal y cultural como profesional, ya que en ese año, finalizó su especialización en psiquiatría en la Universidad de Madrid. (Labanyi, 1985, p. 15).

La novela está escrita cronológicamente, es decir, sigue una secuencia lineal en la que suceden los hechos. En los dos primeros días, Pedro, está en el laboratorio del instituto y más tarde se traslada a las chabolas en busca de más ratones.

En la narración de esos dos días, sin embargo, se producen analepsis como la que retrotrae la narración a los tiempos de soltería y matrimonio de la madre de Dorita (mediante una narración focalizada), u otros pensamientos retrospectivos en que el narrador adopta el punto de vista del Muecas, o de Cartucho. Incluso, podemos observar una prolepsis cuando Pedro, tras su tropiezo con la justicia, anticipa su futuro como médico de provincias, alejado de toda investigación.

Entre las chabolas y “*la noche del sábado*” (Martín-Santos, 2019, p. 17), se produce un salto temporal con el objetivo de que la acción vaya más rápida, y para ello hay varios días que no se narran. Por el contrario, en el tiempo nocturno la acción se ralentiza, porque la noche se representa como algo trágico en la vida de Pedro, su descenso a los infiernos huyendo de lo sucedido en las chabolas, con la vivencia del transcurso temporal alterada además por el consumo de alcohol. Por otra parte, también la noche es sinónimo del silencio y de la reflexiones.

Periódico volvió a su línea afín a la Alemania nazi, bajo la dirección de Víctor Gómez de la Serna, para ir transformando sus posiciones a la vez que el franquismo efectuaba el viraje aliadófilo de su política exterior al término de la Segunda Guerra Mundial. (Morán Rodríguez, en prensa).

Así que en una noche, Pedro pasa por varias situaciones, primero se emborracha en el café junto con su amigo Matías, después encuentran al pintor alemán y continúan su juerga nocturna hasta llegar a la casa de Doña Luisa, y finalmente, vuelve a la pensión. Después de declarar sus sentimientos a Dorita, le van a buscar para que realice una intervención a Florita la hija del Muecas, un aborto, y tras las trágicas consecuencias vuelve a la pensión:

Aquella noche debía ser especialmente llena de acontecimientos. Era un sábado elástico que se prolongaba en la madrugada del domingo contagiándolo de sustancia sabática. No había conciliado aún el sueño Pedro, seguía aún mirando su rostro en el espejo rajado, refrescado por el agua castellana, o bien estaba quizá todavía tumbado vestido sobre la cama entreabierta por la criada, o bien ya desnudo intentaba luchar contra las bascas del reseco, o pensaba en Dorita [...] El mensajero que esta misión había de llenar y que había sabido imprimir a su misión el sello de la urgencia necesario para vencer las diversas barreras -la distancia, la hora inacostumbrada, las puertas cerradas, la prudencia y femenino recato- e irrumpir violentamente en la intimidad en que su fatiga se refugiaba no era otro que el Muecas[...] (Martín-Santos, 2019, p. 79).

Al día siguiente, como es obvio un domingo, Matías va a buscar a Pedro a la pensión y le invita a ir a su casa. En este mismo instante, el autor nos lleva a ver cómo Cartucho está amenazando a Amador para que denuncie a Pedro. El lunes es el día en el que Pedro asiste a la conferencia de Ortega y Gasset en el cine Barceló, y al día siguiente Pedro vuelve la casa de las mujeres de noche para esconderse. Unos días después es detenido por el policía Don Similiano: toda esta secuencia abarca, pues, más de tres días seguidos, desde el sábado hasta el martes.

No volviera demasiado tarde aunque al día siguiente fuera domingo. [...] Incluso para Matías -cuya la casa era- tenía que resultar el pasillo demasiado' ancho y el criado demasiado ubicuo. [...] Pedro se movía- ¿Irá usted mañana a la conferencia? [...] «Al que se esconde más debían castigarle más. (Martín-Santos, 2019, pp. 47- 96- 99- 125).

A partir de aquí, no se puede saber con precisión el tiempo que transcurre entre las distintas secuencias; de algún modo la precisión temporal deja de ser importante, eclipsada por los sucesos. A Pedro lo detiene la policía para llevarlo a la cárcel “*Después de un número de horas o de días o de noches difícilmente calculable*” (Martín-Santos, 2019, p. 154), es decir, pasa un tiempo indeterminado hasta que es interrogado por el policía y más tarde liberado,

gracias a la confesión de la madre de Florita o bien, por los enchufes de Matías. La indeterminación en la narración transmite precisamente la vivencia de ese tiempo que experimenta el protagonista (y probablemente cualquier detenido por la policía en un estado dictatorial, como Luis Martín-Santos sabía por propia experiencia. El policía habla:

-Bueno, ya está todo arreglado -le dijo el sonriente policía de ojos verdorados.

-¿Cómo?

-Sí. Todo aclarado. Gracias a la vieja. Puede darle las gracias.

-¿Todo?

-Sí. Ahora le devolveremos sus cosas y queda usted en libertad.

Y ante la mirada atónita e incrédula:

-Sí. En libertad, en libertad... Mire lo que hago con su confesión —y desgarró ante sus ojos en dos mitades largas el papel que había firmado unas horas antes-. ¡Se acabó!

Luego se echó a reír.[...]

-Bueno, bueno. Ya está todo arreglado -explicó Matías-. Todo arreglado.

-Parecía haber hablado él también con el policía-. (Martín-Santos, 2019, pp. 169-162).

La escena resulta irónica, si nos detenemos en su lectura. El devenir de los acontecimientos ha ido preparando a los lectores, y al protagonista Pedro, para un desenlace trágico que parece inevitable. Sin embargo, de pronto todo se resuelve de una manera tan sencilla como la que el pasaje describe: el policía sonríe, afirma “*ya está todo arreglado*” (Martín-Santos, 2019, p. 28). y deja a Pedro en libertad. No es ya la crueldad del sistema legal del franquismo la que se plasma en el libro, ni la indefensión de los acusados frente a la justicia, sino algo tan malo o peor: la arbitrariedad en la actuación de la misma justicia, alegremente asumida por el policía, que puede rasgar el papel con la declaración de Pedro y ponerle en libertad. Naturalmente, la intervención de Matías —de sus poderosos apellidos, su prestigio, su dinero y sus abogados— ha sido decisiva para engrasar la maquinaria de la burocracia legal de la dictadura. El tiempo encerrado, que ha pasado tan lentamente que no puede cuantificarse, contrasta con la ligereza y rapidez con que todo que “*arreglado*”.

Sin embargo, aquí no terminan los problemas de Pedro. Al día siguiente de su puesta en libertad, el director del laboratorio en el que investiga cancela su beca – pues haber estado mezclado en un asunto como un aborto pone en duda su respetabilidad social, y esta es más importante que la labor científica en una universidad marcada también por el *Tiempo de silencio*, el temor a un escándalo y la afección al régimen. El propio director de la beca, tras cercenar su carrera investigadora injustamente, le anima a presentarse a unas oposiciones de médico de provincias y le asegura que él intervendrá hablando con el tribunal para que no tenga ningún problema en obtener la plaza. Queda así puesta de manifiesto la corrupción de un sistema universitario y científico que comete una injusticia contra Pedro para evitar un escándalo pero no tiene reparos en cometer una nueva injusticia, esta vez a favor de Pedro, para colocarlo de médico en alguna población lo suficiente y convenientemente lejana.

El protagonista regresa entonces a la pensión donde, después de cenar, se va con Dorita y su madre a bailar a la verbena. Volatilizadas sus esperanzas investigadoras, Pedro parece haber alcanzado la normalidad de clase media de la que es su destino no escapar. Pero ni siquiera en ese futuro mediocre tendrá paz, pues en la verbena Dorita es asesinada por Cartucho, en venganza por la muerte de Florita durante el aborto (del que Cartucho culpa a Pedro, tras ser informado por Amador de la identidad del médico que auxilio a la joven sin lograr evitar su muerte). Otra vez el transcurso del tiempo adquiere un ritmo indeterminado, en el que Pedro deja Madrid y regresa a su tierra natal para iniciar otra carrera.

Como hemos visto, la narración de los acontecimientos de Pedro es lineal, aunque en ocasiones el orden cronológico se detiene para relatar lo que sucede a otros personajes paralelos al protagonista en la novela. Es decir, la disposición provisional de la historia y el discurso no concuerdan, porque el lenguaje y la narración son necesariamente lineales y el acontecer de los sucesos es múltiple y simultáneo.

Al mismo tiempo, tiene la intención irónica de adentrarnos en los acontecimientos políticos y sociales de aquel momento, haciendo referencia al

pasado histórico de España. Esto también sirve para poder analizar lo que sucede en el presente, teniendo en consideración las bases unamunianas del presente como momento histórico:

Para él hay un “presente histórico” y en cuanto es histórico, lo es por no ser transitorio del todo, por haber una tradición del presente en el presente está toda la historia, cabalgando sobre él, pero no está en forma de historia, sino como intrahistoria, esta intrahistoria es el elemento de continuidad que ha en el presente de continuidad y de tradición, hacia adelante y hacia atrás. La intrahistoria es por un lado la tradición eterna y por otro, el elemento que asegura el progreso. (Turienzo Fernández, 1966, p. 30).

En efecto, la vida de las chabolas, para Martín-Santos representan el concepto de la intrahistoria de Miguel de Unamuno (2005), porque se puede observar los días cotidianos de las personas que están al margen de la historia, en el silencio, sin embargo, en esas personas y sus vivencias, se encuentra la verdadera historia. De este modo, las chabolas representan el resultado de un fracaso histórico, es lo que sigue existiendo de un desastre histórico, desde la pérdida del gran imperio pasando por las dictaduras de Primo de Rivera, el periodo republicano y por último Franco.

Las diferentes perspectivas temporales que hay en la obra *Tiempo de silencio*, fundamentan el juego dialéctico, de este modo, es posible equivocarse al pasado con el presente y al mismo tiempo, este con el futuro. El pasado se representa mediante evocaciones de la madre de Cartucho, la mujer del Muecas o la dueña de la pensión, también a través de los monólogos interiores o cuando Muecas habla del pasado histórico de España. “*En guerra, comíamos las ratas. [...]*” (Martín-Santos, 2019, p. 6).

Así, el pasado se representa a través de las decisiones y acciones de los personajes en un tiempo presente, y al mismo tiempo, se presentan dependiendo de sus aspiraciones de futuro. Existe una excepción, que son las referencias que el narrador hace sobre la ciudad de Madrid, en este momento también a través de la descripción de la ciudad del pasado, se representa la perspectiva temporal del presente:

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, [...] (Martín-Santos, 2019, p. 10).

La utilización del estilo indirecto libre que normalmente se refiere al tiempo pasado, también se transforma en un tiempo presente, por ejemplo. “*el vive en otro mundo en el que no entra una muchacha*”. (Martín-Santos, 2019, p. 56). Los personajes se van trasladando de un sitio a otro continuamente, dando una sensación de movilidad que se aumenta con el cambio de perspectivas narrativas continuadas al pasar el narrador de un personaje a otro. Pero finalmente prevalece una inmovilidad fundamental, la incapacidad para sobreponerse al fatal destino de ser un español de clase media en la posguerra. Ni la ciencia, ni el amor, ni la posibilidad de haber cometido un crimen, nada lograrán arrancar a Pedro de la mediocridad de su vida y su ambiente.

Las vivencias del protagonista Pedro, nos da a entender que sus pasos están guiados por experiencias previas del narrador. De este modo, se pone de manifiesto la representación de la memoria en la reproducción de algunos sucesos. Así pues, se debe tener en cuenta que el objetivo del narrador es instruirnos sobre los sucesos que dan lugar a su novela.

En *Tiempo de silencio*, en el momento en el que el relato cambia de protagonista para poder contar la historia de lo que hacen los demás personajes de la obra. El narrador omnisciente aparece en estos instantes haciendo breves descripciones del lugar en el que se encuentran los protagonistas, un ejemplo de ello:

Algunas noches, Pedro después de cenar se sometía al rito de la tertulia. Eran tan amables con él las tres mujeres de la casa. Aquello ya para él no era pensión. Se había convertido en una familia protector y oprimiente. La astuta anciana había ido seleccionando una colección de hombres solos, estables, de mediana edad, que se retiraban a sus cuartos en cuanto el postre había sido consumido. (Martín-Santos, 2019, p. 40).

El pasado en la obra aparece en forma de recuerdos o analepsis de los personajes a la hora de contar su propia historia y que los trasladan al presente

para llamar la atención del lector y contar otras penurias que los ciudadanos del país tuvieron que pasar en el pasado: *“En guerra comíamos las ratas. Para mí que son más sabrosas que el gato. De gato estoy ya hasta aquí. Los gatos que hemos tomado. Éramos tres. Lucio, Muecas y servidor. Proteínas para el pueblo desnutrido”*. (Martín-Santos, 2019, p. 9)

El autor decidirá el momento preciso para dar más importancia a la trama de Pedro o de enfocar la historia en lo que les está ocurriendo a otros personajes para dar más énfasis a dicha trama o para aclarar ciertos aspectos que para el narrador sean esenciales en su objetivo irónico final.

Por su parte, el futuro viene representado a través del protagonista y sus monólogos interiores con lo que será para él un mundo mejor a través de sus anhelos personales:

Será muy fácil, no habrá más que estar quieto al principio porque, al moverse, puede rozarse la herida. Primero estar quieto. Entonces vendrá una mujer, una linda mujer a tu consulta y te dirá lo que padece, prurito de año. Tú la diagnosticarás sin esfuerzo, le recetarás lo que necesita. Ella dirá, es simpático el nuevo. Por poco tiempo que tengas que esperar a que venga esa mujer tendrás tiempo para que se te pase. Se te habrá pasado todo. Entonces dirán, es mejor que el otro. (Martín-Santos, 2019, p. 284).

Hay que añadir, que para aludir a un tiempo futuro, vemos el uso frecuente de preguntas retóricas *“¿Cómo podremos nunca, si además de ser más torpes con el ángulo facial estrecho del hombre peninsular [...]? ¿Cómo haremos para penetrar en las más avanzadas y recónditas y profundas de las Moradas donde nos es preciso habitar?”* (Martín-Santos, 2019, pp. 05-187). Y la narración en el tiempo pasado normalmente se inclina a pasar a un tiempo presente *“Eché el cerrojo. Está solo. Una alegría de varón triunfante le invadió un momento [...]”* (Martín-Santos, 2019, p. 77).

Pedro, en su monólogo del final, ofrece la tensión interna que vive por intentar detener el tiempo y el vaivén temporal de sus pensamiento le impide hacerlo; al mismo tiempo, se presenta un símbolo de temporalidad con el movimiento del tren, esto es porque según el tipo de forma que se le da a un ritmo, se puede conseguir otro diferente al que se exponía al principio.

Este tren hace ruido. Va traqueteando y no es un avión supersónico, de los que van por la estratosfera, en los que se hace un castillo de naipes sin vibraciones a veinte mil metros de altura. Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente[...] (Martín-Santos, 2019, p. 188).

Las personas son las que se forman una visión propia de la realidad, pero cada visión es una percepción del tiempo, por ello, Pedro puede pensar que se encuentra en un tiempo pero su destino es diferente. Ya en la cárcel, Pedro descubre que es imposible parar el tiempo, porque es lo único que puede llenar un vacío. (Labanyi, 1985, p. 179).

En *Tiempo de silencio*, pues, la estructura temporal refleja simultáneamente los intentos del personaje principal, Pedro, de aislarse del momento histórico en el que vive, y la demostración de que es imposible evitar la historia. En una lectura de la novela como la que propone Labanyi, podemos extrapolar esto a la sociedad franquista, que quiere huir de las responsabilidades históricas. (Labanyi, 1985, p. 161).

Para finalizar, podemos decir que Martín-Santos se vale de una profunda ironía cuyo objeto no siempre es evidente para transmitir una visión sumamente crítica con la España de Franco, evitando la siempre acechante censura. Así, la representación literaria que el escritor despliega en su obra no es solo la de 1949, año en el que se desarrolla la acción protagonizada por Pedro, sino también, mediante un perspectivismo dialéctico, el tiempo de los primeros lectores de la novela, publicada en 1962, cuando España ha superado ya la primera posguerra y comienza a beneficiarse materialmente del acercamiento al bloque capitalista, pero continúa presa del *Tiempo de silencio* impuesto por la dictadura.

4.3. Espacio de la narración y el espacio real

En este epígrafe vamos a analizar el espacio novelístico en la obra de Luis Martín-Santos. La construcción literaria de los lugares donde actúan los personajes son de suma importancia, no solo a la hora de describir a estos, cuyo cariz moral y estado anímico está condicionado por el espacio en el que viven,

sino también porque no sería exagerado afirmar que Madrid es, en *Tiempo de silencio*, un personaje más, acaso el principal.

Cronotopo son las relaciones propias entre las uniones temporales y espaciales, que se representan de forma artística en la obra. El cronotopo, precia esencia y psicología de los personajes, en cierta forma, los cronotopos reales concretan los literarios. (Bajtin, 1989, p. 237).

En el cronotopo literario, los componentes del realismo dialéctico que Martín-Santos utiliza en su obra *Tiempo de silencio*, hace que la unión entre el personaje y su entorno sean muy importantes, ya que, el personaje que representa Martín-Santos en su obra, está determinado e influenciado por el ambiente que le rodea.

Ahora bien, el espacio real de la obra *Tiempo de silencio*, sucede en el Madrid de los años de la posguerra. (Rey, 1977, pp. 71-72). Años cuya característica es el hambre “-Dios mío- cómo vivía todo este pueblo en los que ellos mismos dicen -ellos sabrán por qué- que fueron los años del hambre”. (Martín-Santos, 2019, p. 12).

En la obra el autor en muchas ocasiones hace referencia claramente a la capital de España, por lo tanto, el espacio principal es el urbano. El narrador menciona nombres reales del callejero de Madrid, donde los actores ficticios se conducen y desarrollan la trama. El camino que lleva de la pensión a las chabolas, es descrito con detalles muy concretos por Martín-Santos, la calle Atocha, la esquina de Antón Martín, la cuesta de Atocha etc. La casa de la pensión, se sitúa en la famosa calle Progreso, y también el personaje de Florita, fue enterrada en el cementerio del este de la estación Príncipe Pío.

Ese espacio ciudadano incluye lo que podríamos considerar su detritus urbanístico: los amplios arrabales de chabolas que surgen más allá de los últimos barrios, en un espacio donde ya no llegan la electricidad ni el agua corriente, y donde las basuras se amontonan y confunden con viviendas infrahumanas, sobre la tierra sin asfaltar.

También aparecen nombres únicamente aludidos como enclaves más allá del espacio físico donde los protagonistas desarrollan su vida, pero correspondientes a lugares reales, no fantásticos, que orientan la recepción de la obra: así, Asturias y Toledo (de donde proceden respectivamente Amador y El Muecas) o el lejano Illinois del que vienen los ratones para los experimentos.

Ahora bien, la obra se basa principalmente, en una serie de circunstancias traumáticas por las que pasa el becario Pedro a lo largo de un breve, pero determinante, periodo de su vida.

La obra empieza presentando la situación laboral y personal del investigador, es el comienzo de un viaje y una aventura, donde se representan las propias vivencias de Pedro en su etapa del Instituto. Es en este espacio, en el que se basan las aspiraciones del médico, y tiene anhelos de futuro por llegar a ser un investigador de fama y poder conseguir el premio Nobel al igual que su ídolo y único orgullo español del momento, Santiago Ramón y Cajal “*que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia*”. (Martín-Santos, 2019, p. 5).

En un modesto becario el sueño del Premio Nobel es algo totalmente disparatado e ingenuo que quizá revela un talante algo infantil en Pedro. La alusión a Ramón y Cajal puede parodiar la exaltación nacionalista del único científico Premio Nobel español, a quien por otra parte tampoco el país había ayudado mucho en vida.

Pero al parecer, ese objetivo no resulta nada fácil, ya que en este espacio también el narrador, ofrece la duda del protagonista Pedro de la posibilidad de perder su trabajo. Investigar en el laboratorio, la falta de recursos, la preocupación del personaje, y los sueños complicados del médico demasiado difíciles:

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado al teléfono. He dicho. «Amador». Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. Yo miraba por el binocular y la preparación no parecía poder ser entendida. He mirado otra vez: «Claro, cancerosa» Pero, tras la mitosis, la mancha azul se iba

extinguendo. «También se funden estas bombillas, Amador» [...] (Martín-Santos, 2019, p. 7).

Cuando Amador dice “*¡Se acabaron los ratones!*” (Martín-Santos, 2019, p. 7) —dejando claro que la miseria ambiente afecta a la ciencia tanto como al día a día de cualquier familia— el protagonista se verá obligado a aceptar los que su ayudante ha logrado encontrar en las chabolas para continuar con la investigación: “*A ver si le dices al Muecas que traiga sus ratones*” (Martín-Santos, 2019, p. 9). En este momento, fatalmente, se desencadenará la traumática trama por la que va a pasar el protagonista:

Subir luego a pie hasta la pensión habitada por el investigador que, si bien hacía patente su natural democrático amigo del pueblo trasladándose en persona hasta la chabola del Muecas, mejor lo demostraría aun comprendiendo la urgente necesidad bebestible de Amador que, desde hacía tantas horas, se ajetrecaba a su servicio.” (Martín-Santos, 2019, p. 36).

El pasaje nuevamente es irónico, ya que el narrador adopta ahora el punto de vista de Amador, quien reconoce las virtudes de Pedro y la humildad y sencillez que demuestra al aceptar visitar la chabola del Muecas, pero considera que todavía más virtuoso sería si llevase a Amador a beber alcohol (lo que se menciona con el eufemismo “urgente necesidad bebestible”) en premio a los servicios prestados.

Las chabolas constituyen el espacio que mayor incidencia tiene sobre el desarrollo de la trama, por ser el lugar donde se origina la falla fatal de Pedro como héroe (el aceptar intervenir de urgencia a Florita, que se desangra a causa de un aborto mal practicado, y hacerlo un sábado de madrugada, estando borracho). Para describir este entorno, Martín-Santos hace recuento de los míseros materiales que conforman la construcción improvisada y paupérrima, pero —en su habitual registro irónico— el tono adoptado es laudatorio:

¡Pero, qué hermoso a despecho de estos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! [...] un sistema de acomodación idéntico al que emplean los negros en las tribus primitivas. (Martín-Santos, 2019, pp. 33-188).

En esta escena, Martín-Santos, no solo representa irónicamente el desagradable espacio de las chabolas, sino que aborda la cuestión desde un punto de vista paródicamente antropológico, interpretando esa miseria como muestra de la “*capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero*”; (Martín-Santos, 2019, p. 33) de este modo se parodia ácidamente una constante retórica propia del franquismo, consistente en la exaltación nacionalista de todo lo español, incluido lo que manifiestamente serían debilidades; la comparación culmina ese tono paródicamente antropológico comparando la capacidad de adaptación al medio con la de las tribus africanas primitivas. Más adelante, recuerda la visión que tienen otros países desarrollados “*que otros pueblos nos envidian*”. (Martín-Santos, 2019, p. 34), afirmación que de nuevo replica las frecuentísimas afirmaciones que el aparato retórico franquista desplegó sobre la condición excepcional de España, país intrínsecamente virtuoso (“unidad de destino en lo universal”, según el ideario de Falange española) cuyos males o bien son convertidos en bienes por el genio hispánico, o bien proceden únicamente de la envidia que los países extranjeros nos profesan.

En este pasaje podemos observar perfectamente el aturdimiento del tiempo-espacio cronotopico en la representación del entorno. Las chabolas expresan el lugar presente del Madrid, pero sus similitudes están en el pasado lejano, esta mezcla hace que el entorno representado esté demasiado deteriorado. Esto, nos acerca a lo que propuso Bajtin con “*el mundo ajeno durante el tiempo de aventura*” (Bajtin, 1989, p. 242), ya que Pedro, al observar las chabolas parece alejarse del tiempo y del espacio, para Martín-Santos, las chabolas no están en el siglo XX.

¡Oh qué felices se las prometían los dos compañeros de trabajo al iniciar su marcha hacia las legendarias chabolas y campos de cunicultura y ratología del Muecas! [...] Estas chabolas marginales y sucias no pretendían ya como las otras tener siquiera apariencia de casitas, sino que se resignaban a su naturaleza de agujero mal oliente sin pretensiones de dignidad ni de amor propio en estricta correlación con la vida de sus habitantes. (Martín-Santos, 2019, 19-92).

Pedro, se encuentra alojado en una pensión familiar de Madrid. Este entorno, uno de los más grotescamente descritos de la novela, representa el hogar de una viuda que se precia de un pasado acomodado, pero que se encuentra en una situación “*venida a menos*” (Martín-Santos, 2019, p. 18). El cabeza de familia, un militar, muere, y ella cae en el alcoholismo y debe alquilar las habitaciones de su casa a huéspedes para sacar adelante a su poco agraciada hija, que además queda embarazada siendo soltera, y alumbrando a Dorita, quien también vivirá en la pensión. La abuela y la madre de Dorita consideran a Pedro un buen partido por ser médico, y cifran sus posibilidades de volver a medrar socialmente en conseguir que se case con la nieta. El registro que el narrador reserva para este espacio y sus habitantes es notablemente grotesco y esperpéntico. Sin embargo, Dorita es una belleza exuberante y sensual que representaría lo que Schopenhauer consideró “*la trampa de la especie*”, el atractivo que estimula y garantiza la perpetuación de la especie. Como vemos, nuevamente se extrema el registro naturalista que reduce a los seres humanos a su pura animalidad, equiparándolos a una existencia puramente biológica y fisiológica, como si de animales –ratones, por ejemplo— se tratara.

Como señalamos, la vida de la pensión introduce en la novela un cronotopo del pasado mediante el uso de la analepsis, ya que la abuela tiene como objetivo la recuperación de la gloria familiar pasada. Es importante tener en cuenta, que la abuela de Dorita sea viuda de un héroe de guerra del desastre del 98 en Filipinas. Sin embargo, el carácter heroico del difunto queda en entredicho, ya que aunque la narración lo ensalza a través de una narración focalizada en el punto de vista de la viuda, varios detalles nos dejan conocer sus debilidades:

Nunca me pude consolar de su pérdida y mi pobre niña tampoco que se quedó sin sociedad por falta de quien la representara y cuando su desgracia, se quedó soltera por falta de padre o de hermano mayor que obligara al cochino del novio a dar la cara, aunque -la verdad- yo casi me he alegrado del abandono porque era un hombre imposible que la hubiera hecho desgraciada y la hubiera hecho caer hasta lo más bajo. (Martín-Santos, 2019, p. 14).

En oposición a aquel pasado, Pedro, representa el presente, y la joven e inocente Dorita es la carnada de las señoras para aprovechar la posición

económica y la respetabilidad social que esperan pueda alcanzar el joven médico, a quien respetan intelectualmente pero consideran poco avisado en las lides terrenales. El plan es lograr que Dorita quede embarazada de Pedro y este se vea obligado a casarse con ella. La abuela de Dorita dice:

Él, es así, un poco distraído como intelectual o investigador o porras que es. No acaba de ver nunca claro y como no es corrido, tarda más en apreciar la categoría de la niña. Pero el día que se vea comprometido no ha de saber defenderse y ha de caer con todo el equipo y cumplir como un caballero, porque eso es lo que él es precisamente, un caballero, que es lo que a mí siempre me ha hecho tilín. Un señor, lo que se dice un señor. Alguien que cumple con la que hay que cumplir y no como esos años, sinvergüenzas, carne de chulo. Como el efebo de su padre que Dios le haya perdido de vista. El caso es que cuando sale estoy que ni sé. No me duermo. (Martín-Santos, 2019, p. 62).

Frecuentemente, la obra representa los espacios por los que el protagonista se mueve normalmente, su hogar, la casa de su amigo Matías, las calles de Madrid... En todos estos espacios Pedro —héroe manipulable y— absorbe características de cada uno de ellos, dejándose llevar y así tomando diferentes decisiones que más adelante le afectarán en su futuro. Por ejemplo, el autor describe las veladas de la pensión en las que se influía en la decisión del personaje para cortejar a la nieta de la dueña:

Algunas noches, Pedro después de cenar se sometía al rito de la tertulia. Eran tan amables con él las tres mujeres de la casa. Aquello ya para él no era pensión. Se había convertido en una familia protectora y oprimente. [...] Desde este silencio los sobreentendidos de las tres mujeres se volvían más claramente perceptibles para Pedro, como si las tres parcas hablaran musitando lo que el hilo de su vida significaba. Y así, mientras la mecedora tras una pausa reanudaba su columpiar, Pedro oía: La primera generación: «Adelante» La segunda generación: «Lo que es por mí...» La tercera generación: «Me gustas » Y sentía una angustia ligera mientras iba cediendo poco a poco a la tentación. (Martín-Santos, 2019, pp. 40-48).

La representación del cronotopo de la calle, tiene como objetivo que el lector lo asocie a un espacio urbano. Es el lugar ideal para poder realizar acciones de un sitio a otro, en concreto para llegar a la casa de su amigo y de esta forma reflejar otra clase social de élite: *“Incluso para Matías -cuya la casa era- tenía que resultar el pasillo demasiado ancho y el criado demasiado ubicuo.”* (Martín-Santos, 2019, p. 145). El lujo donde viven Matías y su elegante madre nada tiene

que ver con el resto de espacios de la novela. La casa tiene un mayordomo que se encarga de toda la gestión doméstica, los muebles imperiales importados del país soñado del norte de Europa: había sobre una chimenea de mármol (cerca del ignorado lugar por donde se derramaba la música que seguía llenando el espacio del salón demasiado grande para permanecer vacío). (Martín-Santos, 2019, p. 99). El espacio contrasta especialmente con las descripciones de la casa de Dorita y su familia, muestra de depauperación y mal gusto.

En una de sus salidas nocturnas por las calles de Madrid, el narrador nos habla de un bar al que Pedro solía acudir con su amigo Matías. El autor también describe la casa de un grotesco filósofo y pintor alemán, así como una “*casa de huéspedes*” (Martín-Santos, 2019, p. 34). que no es tal, sino una mala casa regentado por, doña Luisa. Ya que entendemos la novela como un reflejo de la época, estos espacios nos hacen pensar en una época difícil en la que también se podían encontrar lugares bohemios en los que evadirse de la cruel realidad:

Fija todavía su atención en los cada vez más próximos bares de la Glorieta y en la posible -aunque improbable- detención refrescante en uno de ellos. [...] no se trasladaban a su estudio, donde con la contemplación de sus cuadros, podrían hacerse cargo de la ninguna necesidad de atractivos sensoriales en la obra de un alemán para expresar el pathos atormentado de un pueblo culpable y en derrota. [...] tras la mueca pícaro del camarero, tras la modelo desconocida de los cuadros de la dama rosada, tras la convulsión de la mantis neoexpresionista, tras la compacta redondez de la madame que suda, tras la mirada final de la [...]. (Martín-Santos, 2019, pp. 36-8-112).

El espacio de las mujeres de mala vida, alude a un mal lugar de evasión y de refugio nocturno, pero también es descrito irónicamente como vencedor del tiempo “*Carente de fuerza gravitatoria*”. Martín-Santos, logra cronotopizar a las mujeres de este lugar y así se observa el paso del tiempo. “¡Oh diosa vencedora del tiempo!” (Martín-Santos, 2019, p. 69) Ahí acudían Pedro y su amigo Matías, a pasar tiempo, esconderse de la policía. Realmente las mujeres de este lugar son feas o viejas, pero el efecto de alcohol y el uso de una velada luz engañadora para esconder sus arrugas, les hace tener esa apariencia juvenil “*Cuando la luz se hubo extinguido, aquel modesto espacio, oloroso a vómito.*” (Martín-Santos, 2019, p. 71). Los madrileños de esa época no tenían muchos lugares de diversión,

pero la novela ironiza con la libertad de escoger entre diversas posibilidades nocturnas, como “*el alcázar de las delicias*” o “*los lugares sagrados, templos de celebración de los nocturnales*” (Martín-Santos, 2019, p. 66), expresiones ambas (una de reminiscencias bélicas y otra religiosas) que remiten a una misma realidad, la casa nocturna.

El protagonista, tras una noche de evasión de su propia realidad, es requerido para realizar una labor en las chabolas, que concierne a su profesión pero ni su estado ebrio ni su competencia —es investigador principiante, no tiene permiso para intervenciones quirúrgicas— son los apropiados. Aquí comienza su calvario, tras cometer un error tras otro, siendo el primero la aceptación de esa labor y el siguiente la ocultación de lo ocurrido:

la que ya pálida a causa de la ausencia del fluido vital, estaba toda blanca y trémula, sostenida solamente por los cuidados inexpertos y empíricos de las otras hembras familiares, los que se reducían a la colocación de paños fríos, ceñimientos con cordones benditos de San Antonio, aplicación de rebanadas frescas de patata. [...] Y era verdad que habiendo comprobado una muerte y siendo médico, debería haber dado parte de ella a la autoridad competente. Y era verdad que, por todo ello, sentía una culpabilidad abrumadora, una culpabilidad cierta y tremenda. (Martín-Santos, 2019, pp. 120-236).

Para Bajtin, la continuidad del alimento y la embriaguez, conllevan sucesos más destacados de la obra de Rabelais (Bajtin, 1989, p. 329). En nuestra obra, es importante el uso de descripciones a través de detalles mínimos de los lugares por los que se mueve el protagonista.

En el cronotopo de la cárcel se introducen mediante una analepsis los recuerdos de Pedro sobre la muerte de Florita. La siguiente descripción de la cárcel nos permite entender la situación en la que se encontraba Pedro:

La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Éste, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior. [...] Dentro de la celda, además del aire y del prisionero, de la cal con que están pintadas las paredes y de los dibujos que en ésta hayan podido ser hechos, no hay otra cosa que un lecho. (Martín-Santos, 2019, pp. 204-205).

Tras la muerte de Dorita y la cancelación de su beca, el autor deja al protagonista embarcado en un viaje en tren, sin regreso, rumbo a una nueva vida cimentada sobre la corrupción (su director de tesis le asegura que intervendrá en las oposiciones para que obtenga una plaza de médico en alguna provincia). Con el traqueteo del tren en movimiento, Pedro reflexiona sobre todo lo acaecido y sus consecuencias, fundiendo distintas voces en el monólogo interior de sus pensamientos

Váyase a una provincia. Ejercza la profesión. Puede usted hacer un discreto cirujano [...] Este tren hace ruido. Va traqueteando y no es un avión supersónico, de los que van por la estratosfera, en los que se hace un castillo de naipes sin vibraciones a veinte mil metros de altura. Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo.” (Martín-Santos, 2019, p. 283).

El tren es un espacio móvil, por lo que ese medio de transporte tiene esa esencial función característica la de representar el tiempo es el espacio a la vez. Dentro de ese trayecto espacio- temporal es vivido otro tiempo, el tiempo interior a través de otros recursos narratológicos. La novela de Martín-Santos representa el tipo de la novela moderna tal y como Bajtin ejemplifica con los relatos polifónicos, pero sobre todo a los personajes de Joyce.

No hay que olvidar que Martín-Santos nos ofrece un conjunto de cronotopos ficcionales, pero con un referente real reconocible, incluso en los casos en que se trata de meras alusiones, como puede verse en el siguiente pasaje:

[...] asomo de la Europa en la más europea de nuestras villas pasada a cuchillo y de la que los cuchillos fueron asegurados (por los nobles reyes nórdicos de mejor casta) con anillos de hierro a las mesas [...] Realmente, los ciudadanos de referencia deberían utilizar algodones Made in Manchester de color rojo rubí, [...] En estas dos butacas se albergaban unos antiguos muelles ingleses de buena calidad absolutamente vencidos pero todavía cómodos. [...] de cuantas revistas de su disciplina se publican en las lenguas alemana, inglesa, francesa e italiana, elaborando libros en que era tan admirable la copia informativa.” (Martín-Santos, 2019, pp. 29- 102-165).

Martín-Santos presenta aquí, mediante su prisma de ironía, el rechazo a todo español frente a la idealización de lo no español. *Tiempo de silencio*, es por excelencia un pastiche, a la vez homenaje, reflexión y parodia, de las ideas

noventayochistas precisamente Unamuno, Joaquín Costa, Baroja, Valle Inclán y posteriormente Ortega y Gasset. Por lo tanto pretendemos dedicar a esta cuestión un análisis donde pondremos en claro dichas reflexiones.

Para concluir este estudio del cronotopo en *Tiempo de silencio*, debemos añadir que uno de los espacios más importantes por su valor temático y sígnico, es el espacio psicológico. Los monólogos de los personajes de la novela nos ponen en contacto con sus recónditos pensamientos, como acabamos de ver en el soliloquio interno de Pedro en el tren. Mediante esta técnica, Martín-Santos deja a su personaje al descubierto para los lectores, aspecto que vamos a tratar en la parte dedicada la polifonía.

Podemos concluir diciendo que a través del título *Tiempo de silencio*, el escritor, irónicamente revela la censura oficial y la autocensura de los españoles. La palabra *silencio* refleja lo que el autor cuenta lo que se padece a causa de la represión. En cuanto al significado semántico, *Tiempo de silencio*, nos ofrece la potencia de ver la alteración que se elabora en los significados.

La novela ofrece una riquísima narratividad en cuanto a las manifestaciones de los narradores. Dicho narrador es reflejado por la técnica del perspectivismo muy bien conseguida por el autor, lo que hace que un narrador tenga más de una interpretación sobre un objeto concreto.

El análisis del personaje de la novela visto a través de las teorías de los formalistas resulta muy interesante. *Tiempo de silencio*, a pesar de ser obra muy alejada de la narrativa folklórica, obedece en gran medida a las funciones de Propp. Por su parte el cuadro actancial de Greimas, marca claramente las fuerzas tanto favorables como opuestas.

La vida española queda muy bien reflejada a través de las vivencias de Pedro y los demás personajes. Eso se ve de manera clara en el análisis del tiempo y espacio, esta actividad nos pone en estrecha conexión con la situación del momento, la cual es una consecuencia de un fracaso histórico.

CAPÍTULO III.

Construcción cinematográfica de la película *Tiempo de silencio*

En el presente análisis de la adaptación cinematográfica, ofreceremos la sinopsis de la película y un detallado análisis del guion. Ulteriormente, ofreceremos un análisis siguiendo las teorías que tratan el personaje cinematográfico, lo que nos ofrecerá una imagen clara sobre los aspectos físicos y psicológicos del personaje de Vicente Aranda. Se hará igualmente un guion técnico, poniendo los fotogramas más prominentes indicando el grado de la luz usado, los encuadres, angulaciones sonidos y punto de vista.

Ofreceremos una gran importancia al aspecto comunicativo de la adaptación, por lo tanto, seguiremos los movimientos de la cámara, lo que nos ofrece la intencionalidad irónica del director. Así mismo, se estudiará el uso de la técnica de la iluminación y el color, la mímica y el gesto irónico.

Finalmente, procuraremos estudiar el espacio cinematográfico, el cual es diferente del literario. Esto nos permite vivir la historia lo más real posible. Como en todo análisis, no se puede arrinconar tratar el tiempo, lo abordaremos con intención de seguir los movimientos e intrigas de la película.

1. Guion literario

Para estudiar una película, se debe comprender la formulación del guion cinematográfico. Al existir una gran variedad de propuestas teóricas en la realización de los guiones literario y técnico, hemos escogido para nuestro trabajo la teoría de Federico Fernández Díez, en su obra *El libro del guion*.

1.1. Sinopsis de la película *Tiempo de silencio*

Nos encontramos en Madrid del 49, en un laboratorio. Pedro (Imanol Arias), un joven médico, investiga la posible cura del cáncer utilizando una cepa de ratones especiales de Illinois. Pedro y su ayudante Amador (Francisco Algora) entablan una conversación sobre la escasez de ratones. Se ve a Pedro muy preocupado; Amador sin embargo, ironiza y se burla de él porque sabe que hay más ratones en otra parte. El Muecas (Francisco Rabal), un amigo suyo que vive en las chabolas, tiene más ratones porque él le dio una pareja para criarlos.

En la pensión en la que vive Pedro, la dueña (Rosario García Ortega), invita a éste a pasar una velada de celebración del cumpleaños de la nieta mientras él está comiendo una pescadilla; Pedro acepta encantado. La dueña de la pensión, su hija Dora y la nieta, Dorita (Victoria Abril), toman café con Pedro. Las intenciones que muestran la abuela y la madre de Dorita son que ellas dos acaben como pareja.

Al día siguiente, Pedro y Amador se dirigen a las chabolas recorriendo las calles de Madrid. Llegan a la chabola del Muecas, y allí conocen a su mujer, Ricarda (Margarita Calahorra) y sus dos hijas. Florita (Diana Peñalver) le cuenta a Pedro cómo han criado a los ratones. Pedro y Amador quieren comprobar que los ratones son los de la cepa adecuada y El Muecas les introduce en la habitación donde duermen ellos y crían a los ratones.

Mientras tanto, Cartucho (Joaquín Hinojosa), les vigila e investiga qué está sucediendo en la chabola del Muecas. Al no darse cuenta de lo que sucede, enfurece y jura ante su madre, una vieja desaharrapada que busca entre la basura, que se vengará por la traición de Florita, a quien considera suya.

Esa misma noche, en un bar, Pedro se encuentra con un amigo, Matías (Juan Echanove), que está hablando con otra chica intelectual, a la que Pedro ve como si fuera la misma Dorita. Ante la confusión interior que tiene, Pedro se burla de ella y la chica se va. Llegan otro amigo, pintor, alemán, para enseñarles sus pinturas y Pedro y Amador se burlan de él y hacen una parodia de Ortega y Gasset. Continúan la noche de fiesta en fiesta hasta que Pedro vuelve a casa en un estado semi-inconsciente, se echó a dormir.

Al amanecer, El Muecas, va a buscar a Pedro para pedirle que le acompañe con urgencia porque su hija se encuentra muy mal. Pedro, aún adormilado y bajo los efectos del alcohol, le acompaña y se encuentra una escena de terror en la chabola del Muecas, donde la hija, Florita, está tumbada en una mesa desangrándose. Pedro intenta salvar su vida sin éxito.

Cartucho, sigue observando desde cerca todo lo que ocurre y se entera de que Florita ha muerto. Inmediatamente, acude a la comisaría a poner una denuncia; sin embargo, él seguirá con su propia venganza y amenaza a Amador para que le cuente lo sucedido realmente y le diga quién ha sido el culpable. Amador traiciona a Pedro y dice que el culpable ha sido él.

Al día siguiente, amigo Matías viene a buscarle y se le encuentra en muy mal estado. Matías y Pedro llegan a la casa de Matías, quien presume de su opulencia. Matías, presenta a Pedro a su madre, (Charo López), le invita a asistir a una conferencia de Ortega y Gasset. Después, en la recepción, un Pedro cabizbajo contempla una aparición de Florita muerta y desangrada en el suelo: son alucinaciones que le produce su sentimiento de culpa. Dorita va a buscarle para informarle de que le busca la policía.

En el cementerio, Ricarda y otras señoras del poblado de las chabolas, entierran a Florita, pero llega una notificación de la policía de que deben llevarse el cuerpo para realizarle una autopsia. Ricarda, acongojada, no está de acuerdo con esta situación y no deja de llorar desconsolada hasta que la llevan a la comisaría por formar un escándalo.

Matías, ayuda a Pedro a esconderse de la policía y le lleva a la casa de Luisa, donde a cambio de dinero le ayudan a esconderse sin problema. Pero Matías y Amador se encuentran para hablar sobre la inocencia de Pedro y un policía les sigue hasta localizar a Pedro y detenerle.

En la comisaría, se inician una serie de declaraciones para esclarecer lo ocurrido, mientras que Pedro, en el interior de su celda, reflexiona sobre todo lo ocurrido. En el momento que Pedro es conducido por un agente a realizar su confesión, Ricarda le ve e informa a los policías de que es inocente.

En el mismo momento, Dorita sin saber todavía que Pedro va a salir de la cárcel, acude al poblado para pedir ayuda a El Muecas; no le encuentra y habla con su hija, quien le informa de que su padre no va a volver. Cartucho, que

continúa observando, se acerca a Dorita y se informa de que es la novia de Pedro. Por la tarde, Pedro sale de la cárcel y acude a la pensión, donde se prepara para ir a la feria y a la verbena a celebrar su libertad con Dora y Dorita.

En la feria, todo parece felicidad y celebración, charlan, se montan en las atracciones, juegan en las máquinas recreativas y bailan. Dorita ve un puesto de churros y le pide a Pedro que le compre unos pocos, este va a comprarlos y cuando vuelve se encuentra a Dorita muerta. Cartucho le ha clavado su navaja aprovechando que Pedro no estaba.

Finalmente, regresamos al lugar donde comenzaba el film, el laboratorio, observamos que Pedro mientras trabaja, piensa en todo lo que sucede y ha sucedido a su alrededor, meditando sobre un tiempo de silencio.

1.2. Partes del guion

1.2.1. Planteamiento

Con el objetivo de presentar al personaje o personajes principales, existe el planteamiento, localizado en un entorno en el que se ofrecen una variedad de situaciones; dichas situaciones, o la consecución de ellas, dan lugar a la trama; todo esto condiciona al personaje, que se encuentra en la situación de cumplir un objetivo o afrontar algún tipo de dificultad, o resolver un deseo o necesidad que le hace actuar de una forma o de otra. Es probable que un punto de inflexión sea el que sitúe cómo va a ocurrir toda la trama de la obra, es decir, que el espectador, entienda lo que va a pasar en la película y qué necesita o tiene que hacer el personaje principal. Sin embargo, suele aparecer un imprevisto que haga que los acontecimientos cambien o se agraven y que por lo tanto el protagonista, se vea inmerso en una trama inesperada que le llevará por el auténtico camino de acción en la historia. (Fernández Díez, 2005, p. 1)

En el arranque de la película se presentan los personajes principales en su jornada laboral. Por una parte aparece El Muecas en un descampado, cazando perros que le servirán para venderlos a laboratorios (lo contará más adelante

Amador en una conversación con Pedro). Por otra parte, Pedro, protagonista, y Amador hablan en el laboratorio sobre la escasez de ratones como punto inicial de toda la trama de la película. Podemos leer en el diálogo siguiente:

Amador: No hay más. Ya no hay más (ríe). Se acabaron los ratones (ríe). Se acabó.

Pedro: Por qué te ríes. De qué te ríes Amador.

Amador: Si no me río, sólo digo que se acabaron los ratones.

Pedro: Ratones seleccionados entre 16.000 cepas Amador. Pagados con las divisas del instituto de la moneda. Traídos desde Illinois en cajas acondicionadas, en avión Amador, y ahora se han acabado. Se han ido muriendo a un ritmo más rápido que el de reproducción.

Amador: (ríe) Se compran más.

Pedro: No hay más créditos. Este país es más africano que europeo. Anda llama al ministro del Ramón, ordénale, dile que la investigación bien vale un ratón, díselo también a él (señala el cuadro de Ramón y Cajal), a ver cómo se las compondría ahora para que le diesen el nobel.

Amador: Pufff (riéndose)

Más tarde aparece el personaje principal Pedro en la pensión en la que vive y de nuevo se mantiene una conversación entre él y la dueña con la intención de invitarle a una velada de celebración nocturna. Por la noche se reúnen en una salita Pedro, la dueña de la pensión, Dora y su nieta Dorita, con la intención de hablar sobre cómo va el trabajo de Pedro.

Ante la necesidad de comprobar si los ratones que está criando El Muecas son los verdaderos de la cepa de Illinois, Amador y Pedro van a visitarle a su chabola. Allí conocerán al Muecas, Ricarda (mujer del Muecas) que siempre permanece en silencio y bajo las órdenes de su marido y las hijas de El Muecas. Florita y El Muecas le explican a Pedro cómo han criado a los ratones y le enseñan que son los verdaderos para poder llegar a un acuerdo.

Segundo error trágico de Pedro (el primero es aceptar hacer una trampa con los ratones): en este caso, aceptar ayudar a Florita. En ambos casos Pedro obra mal, aunque movido por la buena voluntad y por un carácter empático que en un contexto de lucha por la vida es una debilidad. Entonces después de regresar la noche, cansado, se echo a dormir, le despiertan porque El Muecas le busca para que acuda a su casa con el objetivo de hacer una intervención quirúrgica ilegal (aborto), lo que provoca un punto de inflexión en la película.

1.2.2. Desarrollo o nudo

La acción que funciona como vuelco en la trama nos lleva a un segundo acto, donde el personaje procura obtener un objetivo actuando arbitrariamente, y por lo tanto siempre está inmerso en un conflicto con un objeto o con otro personaje que le impide llegar al objetivo. En ese camino de acciones, el personaje observa otra acción o suceso que hace que la trama se acelere y comience el tercer acto. Esta acción, en ocasiones se presenta con mucha dificultad haciendo que se observe una tensión máxima y que haga dudar al espectador si se conseguirá el objetivo o no. (Fernández Díez, 2005, p. 1)

El nudo de la película se encuentra cuando Pedro llega a la chabola del El Muecas y encuentra a Florita tirada sobre una mesa, desangrada. Pregunta lo que ha pasado allí y Amador le informa de lo que debe hacer para intentar salvarla:

Curandero: La naturaleza tiene que hacer su curso.
Pedro: Canalla. Llama a una ambulancia. Fuera todo el mundo.
Amador: Aquí estoy.
Pedro: ¡Que se larguen!
Muecas: Venga salir, ¡FUERA! ¡FUERA!
Pedro: Porquería. (Comprueba que el cuerpo de Florita tiene pulso).
Amador: (Susurrando) Hay que hacerle un raspado.
Pedro: Sí.

Pedro realiza la intervención no sin preguntarse a sí mismo si lo debería hacer o no, o si sería mejor esperar a la ambulancia, tomando así la mala decisión de continuar con la intervención, hasta que finalmente Dorita muere, no por lo que él ha intentado hacer si no a pesar de ellos, y a causa de lo que se hizo anteriormente con ella.

Cartucho sigue vigilando y jura vengarse de lo ocurrido ya que consideraba a Dorita como suya.

Pedro al recibir la invitación de Matías de ir a su casa acepta y puede ver con sus propios ojos los lujos de la clase social alta a la que pertenece su amigo. Más tarde, Pedro, conoce a la madre de Matías y ésta le invita a acudir a una conferencia de un filósofo famoso a la que los dos asisten. Una vez que la

conferencia termina, todos los asistentes se reúnen y de repente aparece Dorita para darle la mala noticia de que la policía le está buscando. Como reacción a esto, Matías lleva a Pedro a la casa de mujeres cortesananas para esconderse allí.

Al mismo tiempo, por otra parte, Cartucho acude a la comisaría para denunciar a Pedro, y una vez hecho la parte legal, decide hacer una investigación por su cuenta interrogando a Amador. Para que Amador confiese, Cartucho le amenaza con la navaja y Amador por miedo termina confesando que Pedro es el culpable. Más tarde, el policía Similiano arresta a Pedro y le llevan a la cárcel. Por su parte, la madre de Florita, va a la comisaria porque quiere denunciar a su marido por la muerte de su hija, y al ver a Pedro reacciona inmediatamente diciendo que es inocente, por lo que el comisario decide dejar a Pedro en libertad. Todo esto, lleva al climax de la película haciendo pensar al espectador que finalmente el protagonista podrá ser libre y feliz.

1.2.3. Desenlace

El *clímax* o desenlace, es precisamente, la acción en la que se produce la máxima tensión y que ofrece la posibilidad de resolver la obtención del objetivo por parte del personaje principal, es decir, es la conclusión de la trama. Este planteamiento, que hemos realizado, es el que utilizan la mayor parte de obras. Las tramas poseen un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, además no sólo lo tiene la trama principal sino que también lo poseen las secuencias, y por ello un fragmento del relato se define como secuencia. (Fernández Díez, 2005, p. 2).

El clímax de la película, como el de la novela, se produce con la ejecución de la venganza de Cartucho. Para celebrar la libertad de Pedro, Dora, Dorita y Pedro van a una feria, de hecho ahí se ha sacado la foto de la portada de la película en la que hay verbena para poder bailar y divertirse. Allí, Cartucho les vigila de cerca con la intención de llevar a cabo su venganza. Cuando ve a Dorita sola mientras espera a Pedro que ha ido a comprarla churros, se acerca y le clava una

navaja matándola. Dorita cae al suelo muerta entre toda la gente y el asombro de su madre y de Pedro cuando llega y la ve en ese estado.

Finalmente, Pedro en el laboratorio reflexiona sobre lo que ha pasado y llega a la conclusión de que es un “tiempo de silencio”. Cinematográficamente, este monólogo interior se resuelve mediante la voz en off de Pedro, reflexionando.

1.3. Elementos

1.3.1. Secuencias

Podemos definir como secuencia en una película a la escena o agrupamiento de escenas que poseen una estructura dramática. Es una categoría diferente de las secuencias mecánicas o bloques de grabación que se utilizan en la TV, que no tomaremos en cuenta, ya que al ser divisiones prácticas no poseen una estructura narrativa concreta). Por lo tanto, una secuencia constituye una trama secundaria compuesta por varias escenas, y a su vez queda integrada por completo en la trama principal. Al considerar las secuencias como películas de corta extensión, es fácil su uso para ofrecer ejemplos de la estructura que acabamos de explicar (Fernández Díez, 2005, p. 12).

La primera secuencia se compone de tres escenas cuya duración llega hasta el minuto 19:25, en ella se observan claramente las tres partes del relato. El planteamiento se ve en el laboratorio, donde el director nos presenta a los protagonistas principales, primero El Muecas, luego Amador dando de comer a los perros y finalmente Pedro poniendo en evidencia la escasez de los ratones. El nudo de esa secuencia se presenta con los intentos de Pedro en encontrar otros ratones y finalmente se dirigen a las chabolas donde El Muecas los tiene y después de una negociación llega el clímax interno de la secuencia, donde los consigue.

La segunda secuencia comprende desde el minuto 19:25 hasta 44:25; es la noche del sábado, llena como sabemos de acontecimientos. Pedro se dispone a descubrir el Madrid nocturno y sus vicios. En el planteamiento interno de la

secuencia, Pedro está en la pensión y se prepara para salir, avisado por la dueña de la pensión sobre la peligrosidad de las noches madrileñas. El nudo de esta secuencia son las aventuras en el café literario con su nuevo amigo Matías, y el pintor alemán en el café literario; la secuencia concluye cuando, bajo el efecto del cansancio y el alcohol, Pedro regresa a casa y se va a dormir.

La tercera secuencia se inicia en el minuto 44:25 y llega hasta 01:47:02; engloba a su vez seis escenas. Se inicia con el planteamiento de Pedro durmiendo, luego es llamado por El Muecas para ayudar a su hija. En el desarrollo de la trama, Pedro acude a la chabola del Muecas, pero el estado de Florita es grave, y termina muriendo, como consecuencia de lo cual Pedro es encarcelado. La intervención de la madre de Florita, Ricarda, deja en libertad al doctor Pedro Martínez.

La cuarta y última secuencia, comprende desde el 1:36:31 hasta 1:47:02; lo que equivale a dos escenas. Pedro y Dorita se ven felices y deciden oficializar su relación amorosa. Salen de fiesta a la verbena acompañados de la madre de ella. A lo lejos se ve a Cartucho que está tramando algo. El desenlace de esta secuencia acaba con el asesinato de Dorita por Cartucho. En una especie de epílogo conjunto que cierra la secuencia y sirve como conclusión de toda la película, Pedro aparece otra vez en el laboratorio lleno de tristeza y reflexionando sobre lo ocurrido.

En el caso de *Tiempo de silencio*, se observa que el final está muy lejos de lo deseado por el personaje principal, ya que el director, al llevar a la gran pantalla la obra de Luis Martín-Santos, quiere mantener hasta el final la ironía que éste quería resaltar sobre el silencio que imperaba en aquella época.

1.3.2. Escenas

Cada secuencia de la película está dividida en escenas que mantienen por sí mismas un argumento propio y que hacen que la consecución de las mismas lleven al espectador a un interés continuo por lo que está pasando y lo que va a

pasar. Cada secuencia depende de un cambio de lugar y tiempo o bien de acciones de personajes así en nuestro caso:

ESCENA I: HASTA 9:12. INT- EXT. DÍA-NOCHE

Descripción: En esta escena se lleva a cabo la conversación entre Amador y Pedro en el laboratorio, por la escasez de ratones. También se presenta la pensión en la que vive Pedro, y una conversación entre éste, la dueña, su hija Dora y su nieta Dorita. Además se ve a Muecas aunque todavía no le reconocemos.

Personajes: Aparecen Pedro, El Muecas, Amador y Dorita. Personajes secundarios con alguna importancia como la dueña de la Pensión y su hija Dora, y otros como la criada de la pensión.

Lugares: Se inicia en el laboratorio que es el lugar de trabajo de Pedro y se termina en la pensión donde vive éste.

ESCENA II. DE 9:12h HASTA 17:42h. EXTER-INTER. DÍA

Segundo día, descripción: Ante la necesidad de comprobar si los ratones que está criando El Muecas son válidos, van a visitarle a su chabola. Allí verán cómo se ha llevado a cabo la cría de los ratones y llegarán a un acuerdo. Además se ven las primeras imágenes de Cartucho.

Personajes: Aparecen los personajes principales Pedro, Amador, El Muecas, Ricarda y Cartucho. Otros personajes secundarios como son Florita, hija del Muecas, y su hermana. Una señora mayor buscando en la basura (posteriormente sabremos que es la madre de Cartucho), gente de las chabolas y niños vendiendo tabaco.

Lugares: Se ven las calles de Madrid mientras Pedro y Amador van hacia las chabolas, pasando por descampados, hasta llegar a al poblado de chabolas.

ESCENA III. DE 17:42h HASTA 26:33h. INT-NOCHE

Descripción: Pedro vuelve a la pensión para prepararse a salir con su amigo Matías. Allí Pedro y Dorita cruzan miradas provocativas e insinuativas. Pedro y Matías van a un bar al que suelen acudir a encontrarse con otros amigos y empezar su juerga nocturna. Además al inicio de la escena vemos a Cartucho hablar con su madre enfadado y sospechando que algo pasa en la casa de su amada.

Personajes: Personajes principales Pedro, Matías, Dorita y Cartucho. Personajes secundarios como la dueña de la pensión, la madre de Cartucho, gente del bar, camarero y un amigo pintor alemán de Matías y Pedro. Además podemos ver la figura del marido muerto de la dueña de la pensión a través de una foto con la que ella habla.

Lugares: En el descampado cercano a las chabolas está Cartucho con su madre. Se ve la pensión nuevamente y el bar que Pedro y Matías frecuentan.

ESCENA IV: DE 26:33h. HASTA 36: 42h.- NOCHE, INT. EXT

Descripción: Vemos como Pedro y Matías disfrutan de las posibilidades que les ofrece la vida nocturna de Madrid, hasta llegar a la casa de Luisa.

Personajes: Personajes principales Pedro y Matías. Personajes secundarios Doña Luisa que es la propietaria de la casa de mujeres de mala vida, sereno, cantantes, su amigo pintor alemán, gente del bar, vendedora ambulante de churros, mujeres de la casa de Luisa y los clientes.

Lugares: Calles nocturnas de Madrid y sus bares, además de la casa de citas

ESCENA V: DE 36: 42h HASTA 44:18h. NOCHE. INT-EXT

Descripción: Tras volver de una noche de bares, Pedro, tiene un encuentro muy intenso con Dorita. Además, la dueña de la pensión le pilla al salir de la habitación de su nieta.

Personajes: Principales Pedro y Dorita. Secundarios la dueña de la pensión y una vendedora ambulante de tabaco.

Lugares: Calles de Madrid mientras Pedro vuelve hacia la pensión. Las habitaciones de la pensión.

ESCENA VI. DE 44:18h HASTA 52: 16h. NOCHE. DÍA. INTE-EXT

Descripción: Antes de que se haga de día, El Muecas, va a buscar a Pedro porque tiene una urgencia y quiere que le acompañe a su casa. Allí se encontrará con la indecisión de llevar a cabo una intervención ilegal o llamar a una ambulancia, tomando una mala decisión.

Personajes: Principales Pedro, El Muecas, Amador y Cartucho.

Lugares: Pensión y la chabola del Muecas.

ESCENA VII: DE 52: 16h HASTA 58:39h. DÍA. INTE-EXT

Descripción: Cartucho al ver que hay mucho movimiento en la casa de su amada, decide investigar qué pasa. Cuando logra saber lo ocurrido pide a Amador que le diga el culpable y éste le miente diciendo que ha sido Pedro. Cartucho denuncia a Pedro. Matías va a buscar a Pedro a la pensión.

Personajes: Principales Pedro, El Muecas, Amador, Dorita y Matías. Secundarios la dueña de la pensión, madre de Cartucho, amigo del Muecas, militares y comisario.

Lugares: Chabola de Cartucho, pensión y comisaría.

ESCENA VIII: DE 58:39h HASTA 1:04:08 DÍA, INT

Descripción: Matías lleva a Pedro a su casa y allí conoce a la madre de éste, quien le invita a asistir a una conferencia de un doctor importante (que es el filósofo Ortega y Gasset). Después de asistir a la conferencia, Dorita va a buscar a Pedro para advertirle que la policía le está buscando.

Personajes: Principales Pedro, Matías y Dorita. Secundarios el mayordomo de la casa de Matías, criada, la madre de Matías y el profesor.

Lugares: La casa de Matías y el teatro donde se lleva a cabo la conferencia.

ESCENA IX. DE 1:04:08 HASTA 1: 13:01-EXT- DÍA

Descripción: Matías quiere ayudar a su amigo por encima de todo y le lleva a la casa de Luisa para que se esconda. Además empieza una investigación por su cuenta.

Personajes: Principales Pedro, Matías, Ricarda, Amador. Secundario Luisa (dueña de la casa nocturna), comisario Similiano, camarero de un bar, mujeres de las chabolas, mujer de Amador y su hijo.

Lugares: Cementerio en el que se entierra a Florita. Casa de citas. Terraza de un bar.

ESCENA X. DE 1: 13:01h HASTA 1:25:35. INTE, EXT. DÍA

Descripción: El comisario encuentra a Pedro y le lleva preso. Mientras tanto se procede a hacer la autopsia de Florita y esto a su madre no le gusta nada. Además se lleva a cabo una investigación por lo ocurrido y Matías presta declaración.

Personajes: Principales Pedro, Cartucho, Dorita, Matías, Amador y Ricarda. Secundarios el comisario, Luisa, otros empleados de la casa de dona Luisa y la gente de la calle.

Lugares: Calles de Madrid y la comisaría.

ESCENA XI. DE 1:25:35 HASTA 1:35:54h. INT- DÍA

Descripción: El comisario sigue con la investigación tomando declaración a Pedro y aparece la madre de Florita de manera voluntaria para hacer la suya. También Pedro en su celda reflexiona sobre las cosas que le están sucediendo.

Además por su parte, Dorita se acerca a la chabola en busca de información para ayudar a Pedro y Cartucho se entera de que es su novia.

Personajes: Principales Pedro, Ricarda, Dorita y Cartucho. Secundarios el comisario, los guardias de la cárcel, el transcriptor de las confesiones y la hija pequeña del Muecas.

Lugares: La cárcel, la comisaría y las chabolas.

ESCENA XII. DE 1:35:54h HASTA 1:44:3h- DÍA. EXT-INT

Descripción: Tras la declaración de Ricarda, se esclarece que Pedro es inocente y queda libre. Para celebrarlo Dora, Pedro y Dorita van a una feria a divertirse y bailar, y allí estará Cartucho para llevar a cabo su venganza matando a Dorita. Finaliza con Pedro en el laboratorio nuevamente reflexionando.

Personajes: Principales Pedro, Dorita, Cartucho y Matías. Secundarios Dora y los guardias de la cárcel.

Lugares: Salida de la cárcel, recinto ferial y laboratorio.

1.3.3. Subtramas

La acción principal, lleva a la consecución de una trama con la estructura que ya hemos explicado anteriormente. Sin embargo, en cualquier trama de película, podemos observar otras tramas secundarias normalmente con un carácter romántico, es decir, una trama amorosa. Es así, que lo vemos en muchos de los guiones, además de la trama principal hay una trama de amor. Si reflexionamos sobre la película más típica de un héroe, aparece una chica, que normalmente es quien lleva al personaje principal a cambiar su forma de actuar. Esta trama amorosa, a menudo, suele ganarse el interés del espectador más que la trama principal. (Fernández Díez, 2005, p. 25).

La trama principal de la película como ya hemos dicho gira en torno a Pedro y su investigación con los ratones. Sin embargo, en la película, se pueden observar otras dos subtramas las dos con intereses románticos.

La primera subtrama se centra nuevamente en Pedro, quien después de ser influenciado por las mujeres que viven en la pensión, piensa que está enamorado de Dorita y la ve en todos los sitios a los que acude. Además, termina declarándole su amor y comprometiéndose con ella. Sin embargo, el desenlace de la película, no permitirá que este supuesto amor llegue a buen puerto.

La segunda subtrama, sin embargo, se centra en Cartucho, como personaje antagonista de Pedro, tiene un sentimiento de posesión por Florita, lo que se podría entender como un “*amor*” habitual entre la gente que vivía en las chabolas de bajo nivel cultural y de carácter rudo. Este amor, llevará a Cartucho a querer vengarse por la muerte de su amada y por lo tanto tampoco tendrá un final feliz.

1.4. Análisis de los personajes de la película *Tiempo de silencio*

En esta ocasión, nos basaremos en una descripción del personaje cinematográfico con la intención de definirlo y comprender sus características y funcionalidad dentro del texto audiovisual. Nos centraremos en su forma de actuar en relación con la trama que gira a su alrededor, resaltando su importancia de categoría narrativa en un texto audiovisual.

Un grupo de teóricos consideran al personaje como unidad de acción, es decir, como un elemento clave para la estructura de la trama y para ofrecer una información fundamental para la obra. Así, Chatman piensa que el personaje funciona a través de la trama y por lo tanto es un elemento necesario que se forma según vaya avanzando la historia (Chatman, 1990, p. 121)

Según Casetti y Di Chio, los existentes, es decir, los personajes que son un elemento superior, son un componente del texto literario al mismo tiempo que lo son las acciones y los cambios. Por lo tanto, se puede definir un texto literario

como un conjunto de acciones donde se sitúan los hechos y los personajes actúan según el entorno en el que se encuentran. (Casetti; Di Chio, 1998, p. 172).

Es importante la descripción física del personaje, es decir su apariencia y las características externas que le distinguen (Casetti; Di Chio, 1998, p. 178). Esta característica se puede encontrar en la observación desde el punto de vista de los teóricos de la obra como en los ejemplares de creación literaria.

Dependiendo de la edad y el físico que tenga cada personaje, se entiende que este podrá actuar de una forma o de otra, llegando a ser una pieza clave de la trama.

Pedro personaje principal de la obra representado por Imanol Arias, es según la teoría de Casetti y Di Chio de tipo personaje redondo y variado (Casetti; Di Chio, 1998, p. 178). En efecto, los personajes definidos como redondos por oposición a los « planos ») Y también: se definen por su complejidad, por no encarnar únicamente un rasgo de carácter, sino una pluralidad de ellos. Por lo tanto representan un papel trágico que aflora en el espectador un sinfín de emociones. Por lo tanto, la principal característica para definir a un personaje como redondo sería su habilidad de sorprender al espectador, y por lo tanto si no sorprendiera se le consideraría plano y si sorprende pero no de manera convincente, aparenta ser redondo pero realmente es plano. (Forster, 1983, pp. 79-89).

Así pues, los personajes redondos, dan la posibilidad de dudar sobre lo que harán en el futuro (Chatman, 1990, p. 143), dando lugar de esta manera a nuevas posibilidades de desarrollo en el futuro. Además, un personaje plano se sitúa en un espacio en concreto, sin embargo, el personaje redondo, se moverá por diversos espacios y socializará con cualquier otro personaje. (Onaindia, 1996, p. 36).

La descripción de un personaje redondo conlleva la necesidad de ofrecer todo tipo de información llegando parte al espectador y parte a algunos personajes

pero no al resto. Al igual que en la vida misma, una persona no lo sabe todo de otra persona, y un personaje puede no saberlo todo de otro personaje. Las relaciones que se establecen entre personajes de diferentes entornos (profesional, personal, amoroso, etc.), ayudan a obtener más información de la que el espectador tiene en un principio y así poder entenderle mejor.

En la versión cinematográfica de *Tiempo de silencio*, como en la novela, Pedro es el protagonista, y responde bien al personaje redondo descrito por los teóricos: se trata de un joven médico que está realizando una investigación para terminar con el cáncer con una cepa de ratones concreta que proviene de Illinois. Pedro encarna al joven con talento pero con posibilidades económicas limitadas y con escasa malicia para moverse en un mundo hostil, preocupado por su labor como investigador y es víctima de las mujeres que le rodean en la pensión, menos intelectuales pero mucho más intuitivas y decididas que él.

El personaje siempre aparece vestido con traje para hacer referencia a la clase social que pertenece, clase social alta, y para aparentar la seriedad que representa la profesión de médico. Su personalidad frágil e influenciable, hará que en el transcurso de la trama tome decisiones que le llevarán a un final trágico.

Por el contrario, un personaje plano se puede encontrar con facilidad, ya que gira alrededor de un solo concepto o tiene una sola característica que le define y por lo tanto no cambia (Forster, 1983, 75). Además, permanece constante en el texto literario en cuanto a sus características y objetivos, sin dar lugar a ninguna duda o especulación sobre su evolución. En nuestro caso, este tipo de personajes se refleja en el resto de personajes que rodean al personaje principal Pedro. Aunque sean secundarios, son redondos. Amador es amable, alegre y servicial, pero traidor; Cartucho es vengativo, machista y atrasado, pero se mueve por un oscuro amor a Florita; las mujeres de la pensión también son personajes complejos, no se definen por una única cualidad

En el laboratorio, Pedro trabaja con Amador (interpretado por Francisco Algora), un personaje de apoyo que le traiciona en varias ocasiones, con lo cual,

se entiende como personaje dinámico, ya que su cambio está en la forma de ser del personaje y con su engaño final a Pedro, también cambia su forma de actuar. La primera, al querer ganar un dinero extra robando una pareja de ratones para poder criarlos y vendérselos junto con otro amigo suyo, El Muecas, representado por Francisco Rabal. Más tarde, le vuelve a traicionar ante el personaje antagonista, Cartucho (encarnado por el actor Joaquín Hinojosa), (acusándole de ser el causante de la muerte de la novia de este. Personaje envidioso y orgulloso, que intenta imitar a Pedro durante toda la película incluso en la vestimenta, pero sin llegar a lograrlo porque él no pertenece a la misma clase.

El Muecas, amigo de Amador, es también un personaje secundario o de apoyo. Se trata de un hombre de edad avanzada, muy pobre, que vive en el poblado de chabolas a las afueras de Madrid. Viste con ropas rotas y de colores oscuros que representan la pobreza y la miseria. Es un hombre machista y autoritario que no duda en perjudicar a una de sus hijas, Florita (Diana Peñalver), personaje plano con un papel pequeño pero de importancia en la trama del personaje principal. A El Muecas le interesan sus trapicheos, entre ellos el de vender ratones a Pedro. Además, maltrata a su mujer, Ricarda (Margarita Calahorra), y la obliga a criar los ratones junto a sus hijas en deplorables condiciones higiénicas. Una mujer de clase social baja, muy demacrada y enlutada, lo que refleja su estado psicológico, además del atraso y miseria en que vive. Sus atavíos —con pañuelo oscuro a la cabeza— parecen revelar, además, un origen rural, lo que encajaría muy bien con la realidad social de los numerosos campesinos empobrecidos que en los años 50 acudieron a la capital o a las ciudades para ganarse la vida en la creciente industria, pero terminaron quedando desclasados, expulsados a los cinturones suburbanos de marginalidad y miseria. Pese a ser una mujer de carácter sumiso, será ella la que ayude a Pedro a salir de la cárcel, lo que hace que sea un personaje clave en el desenlace de la trama.

Vigilando todo lo que sucede en los negocios entre los personajes anteriores, se encuentra Cartucho, antagonista de Pedro. Se le representa como un hombre joven pero marcado por las vicisitudes de la vida que lleva en las chabolas. Es un

personaje agresivo que responde al estereotipo del ladrón y farsante; además es posesivo y considera que la hija del Muecas, Florita, es de su propiedad, por lo que cuando esta muere decide llevar a cabo una venganza matando a Dorita, en la que también se verá involucrado el personaje principal, Pedro.

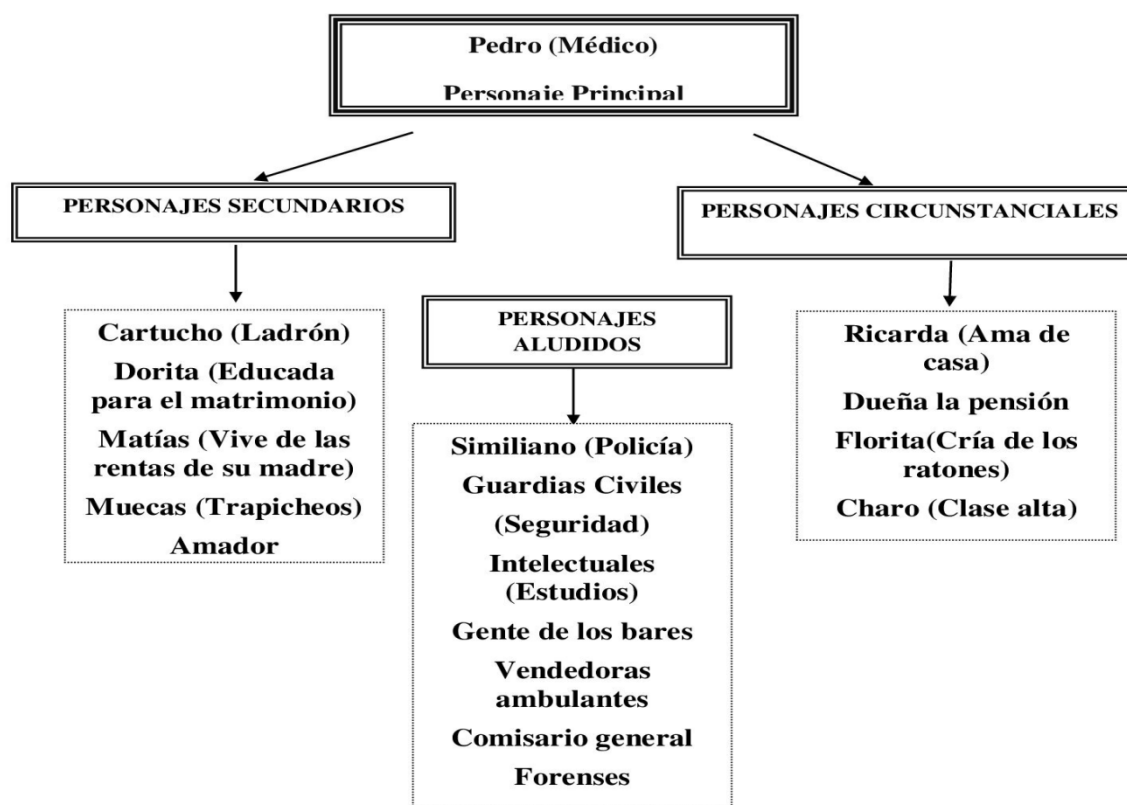
Por su parte, la dueña de la pensión en la que vive Pedro (Rosario García Ortega) es una mujer de avanzada edad que intenta aparentar una clase social más alta que aquella a la que pertenece. Vestida de forma sencilla, tiene un aspecto hogareño y amable con los que viven en su pensión, pero su único objetivo es el de emparejar a su nieta, Dorita (Victoria Abril), con Pedro, pues cree que de este modo logrará que su descendencia medre socialmente. Dorita, también vestida de forma sencilla a causa de su ajustada posición económica, pero también para aparentar ingenuidad e inocencia, es una chica joven y guapa cuya única aspiración es el matrimonio. Junto con su abuela y su madre, conseguirán atrapar a Pedro en una tela de araña de la que no podrá salir; sin embargo, Dorita será víctima de la venganza del antagonista Cartucho.

Pedro, durante sus desventuras durante la película siempre está apoyado y acompañado por su amigo Matías (Juan Echanove), un hombre joven, de clase social alta, vestido siempre de traje y corbata, pero sin ningún oficio específico. Personaje secundario de apoyo, manifiesta un carácter alegre y demuestra fidelidad a su amigo en todo momento. Sin embargo, en alguna ocasión se pueden observar pequeñas notas de envidia hacia Pedro por el futuro brillante que le espera a este como investigador.

Además, durante la película, aparecen otros personajes secundarios que ayudan al transcurso de la trama a pesar de que en la novela han tenido menos presencia. Sin embargo, el director Vicente Aranda, decide situarles en un segundo plano para centrarse en los anteriormente descritos. Algunos de ellos, la madre de Matías, Charo (Charo López), el policía Similiano (Juan José Otegui) o el comisario general (Sergio Mendizabal).

También se puede encontrar en la novela el personaje colectivo representado por la gente de las chabolas, los niños preparando cigarrillos para venderlos y ganarse la vida o bien las señoras que acompañan en todo momento a Ricarda en su duelo por la muerte de su hija, y que contribuyen a mostrar de manera realista e incluso cruda la dura realidad social del Madrid de posguerra que la dictadura franquista trataba de ocultar.

1.5. Mapa de los personajes



1.6. Guion Técnico de la película *Tiempo de silencio*

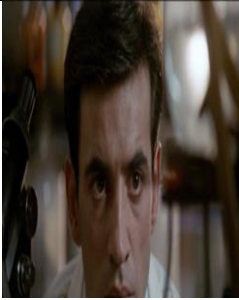
Se cu en ci a	Esc ena	Dura ción	Encu adre	Angulacio n	Ilumina ción	Segmentación	Punto de vista	Sonido

1	1	5:17	Plano Medio	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano subjetivo	agua, ratones, instrumentos
		1:43	Plano General	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano Subjetivo	carretilla, perros ladrando, escopeta
		3:19	Plano Medio	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	silla, platos, la radio
	2	3:08	Plano General	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano Subjetivo	Tren, vendedor, Música del bar
		3:06	Primer Plano	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	Pájaros, gente hablando
		4:41	Plano Americano	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	Ratones, sillas,
	3	1:03	Plano general	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano Subjetivo	gente gritando, obras

2		1:42	Prim er plano	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	Sin sonido
		7:07	Plano Amer icano	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano Indirecto	Ruidos de bar, cancione s
	4	10:3 9	Prim er plano	Plano Cenital	Luz Dura		Plano Subjetivo	, coches, flamenc o,Músic a
	5	5:26	Prim er plano	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	Sonido de Ambient e (Llave, reloj...)
	7	2:54	Plano Medi o	Plano Contrapica do	Luz Dura		Plano Subjetivo	fuego, perros,
		3:15	Plano Amer icano	Plano frontal o normal	Luz Suave		Plano Subjetivo	llaves, platos, reloj.

	8	2:52	Prim er plano	Plano frontal o normal	Luz Suave		Plano Objetual	reloj, platos.
		3:29	Plano Pano rámico	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Indirecto	gente habland o, música de radio.
		0:22	Plano Medio	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano Subjetivo	gente habland o, vasos.
	9	4:58	Plano panor ámico	Plano Picado	Luz Suave		Plano Subjetivo	mujeres llorando, caballos, campana
		6:06	Plano Medio	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano Subjetivo	cocina, radio
	10	6:45	Prim er plano	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	música, risas, gritos,

		1:44	Plano de Conjunto	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano Subjetivo	mujer llorando, instrumentos, teléfono
		2:23	Plano de detalle	Plano Nadir	Luz Dura		Plano Indirecto	máquina de escribir, teléfono
	11	1:22	Primero plano	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	guardias, puertas de celda,
		1:00	Plano Americano	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	teléfono, máquina de escribir
		3:49	Plano medio	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Indirecto	la máquina de escribir
		1:37	Primero plano	Plano Contrapicado	Luz Dura		Plano Indirecto	cocina, perros ladrando
		2:27	Plano General	Plano normal o frontal	Luz Dura		Plano Subjetivo	coches, gente hablando

4	12	7:56	Prim er plano	Plano Cenital	Luz Dura		Plano Subjetivo	máquina , gente Banda Sonora
		0:41	Prim er ísi mo prim er plano	Plano normal o frontal	Luz Suave		Plano Subjetivo	Mónolo go, sonidos de ebullició n

2. Narrativa cinematográfica

2.1. Punto de vista irónico

La cámara en el cine tiene la misma función que el narrador en la literatura, ofrece un punto de vista narrativo que depende del personaje que está realizando la acción o que está contando la trama. La intención del director de cine se observa a través de la posición de la cámara, el ángulo o la distancia a la que están el personaje o los objetos. Plantea aparentarse objetividad en el punto de vista mediante, por ejemplo, planos generales, etc., y si esa objetividad pretendida es real o siempre termina filtrándose el punto de vista del director

Así pues, el nivel de recepción estética es lo que define la recepción irónica, donde al espectador se le muestra algo que espera pero más tarde resulta ser ironizado, dándose a su valor una lectura opuesta o distanciada, relativizada. La preferencia por parte del espectador de un objetivo clásico, como es el caso de la de la cámara, es evitada a través de la identificación ironizada y la eliminación de la ilusión, dando lugar así a un pensamiento más estético y moral. Todo ello, tiene la intención de cambiar su principal idea llevándola a la ficción y separándolas de las normas del juego de la recepción o evitando las posibles interpretaciones, y por lo tanto, al negarlo o tentar su moralidad, llegan a reflexionar sobre su actitud estética. (Jauss, 1975, p. 134).

De esta forma, en un primer momento la ironía se acepta por su veracidad, a pesar de que puede engañar aparentemente. En un segundo intento, esta discordancia, hace que el espectador evite el engaño. Sin embargo, la necesidad de entender, hace que los dos intentos anteriores se conecten (es decir, que algo opuesto como una verdad y una mentira se unan) y sean de importancia significativa (Migoyo, 1980, p. 53).

La película comienza con imágenes en silencio de un plano general de las afueras de Madrid, en el que aparece un hombre con un carro y se oyen perros ladrando. Con esto el director muestra ya una ironía inicial, pues subraya uno de

los términos fundamentales del título de la película, el silencio, aunque precisamente la manera de hacer evidente el silencio de la ciudad es recurrir a un sonido (el ladrido de los perros). Además, en las primeras imágenes vemos cómo Amador da de comer a los mismos perros que El Muecas estaba cazando. Entre los alimentos se encuentra el último ratón que debería servir a las investigaciones de Pedro. Amador les dice a los perros: *“El último, se acabó el festín”*. De este modo, la importancia de los ratones para la ciencia y para Pedro contrastan irónicamente con la *“importancia”* burlona que Amador les da, al referirse a ellos como *“festín”* y entregarle el último a los perros. Además, Amador se mofa de Pedro haciéndole pensar que ya no hay más, cuando sabe que Muecas está criando otros. Esto lo demuestra su cara, gestos y finalmente su forma de hablar.

Más tarde con un juego de luces duras, sonido de fondo y planos americanos, el director trata de mostrar los intereses de la gente de clase media de la época a través de las mujeres de la pensión. Con un juego de palabras irónicas, tanto la abuela como la madre de Dorita intentan que Pedro se fije en ella para comprometer a la muchacha y al joven investigador, podemos leerlo en el dialogo siguiente, la dueña de la pensión habla:

-usted es un niño que no ha tenido que ir a ninguna guerra. Pero no crea que eso es tan bueno, también me da algo de lastima, los hombres se hacen más hombres en la guerra, yo lo sé muy bien por el abuelo de la niña.

Pedro: Desgraciadamente yo soy pacifico, no me interesan las luchas que las del virus y los anticuerpos.

Dorita: pues a mí los militares no me van (mirando a Pedro y sonriendo con sentido de burla)

La madre: usos de lenguaje muy atractivo, aunque no sé si nosotras ignorantes lo entendemos correctamente (irónicamente sonriendo mientras habla)

Cuando Pedro y Amador recorren el camino que lleva a las chabolas, van dialogando de cómo vive Muecas y lo que habrá hecho para criar los ratones; además, Amador bromea sobre el futuro con el que sueña Pedro, ganar un premio, si una de las hijas de Muecas coge alguna enfermedad por este negocio. Esta broma, de cierto modo es un anticipo a lo que ocurrirá al final de la obra. Al llegar, Pedro, observa a los niños de las chabolas como en vez de jugar están

trabajando con la preparación del tabaco, y el director, utiliza el movimiento de la cámara rápidamente para acentuar el gesto de la cara de Pedro y de los niños, poniendo en evidencia lo que quiere llegar a conseguir Pedro y el estilo de vida en el que se encuentran estos niños que se ven obligados a trabajar para poder llevarse algo a la boca y que viven en una miseria.

El momento en el que entran en la chabola del Muecas, es ideal para captar la atención del espectador. Así, el director, aprovecha la situación para utilizar expresiones diferentes entre unos y otros así como reflejar a través de la vestimenta las clases sociales a las que pertenecen y utilizando la ironía de que unas dependen de otras y por lo tanto son igual de necesarias. Otro momento en el que esto se refleja, es una escena anterior en la que Pedro está comiendo una pescadilla y resaltando el refrán *“la pescadilla que se muerde la cola”*. Observamos pues, que Pedro pertenece a una clase social alta por su vestimenta de traje y corbata, Amador, le acompaña vestido con un traje habitual nada especial y una boina que representan la clase media, y por último, aparece Muecas con harapos y un vocabulario que roza lo vulgar con palabras soeces con una apariencia ruda y autoritaria representando la clase social baja.

Más tarde, Pedro se encuentra con Matías en el bar y ambos bromean sobre los asuntos políticos de la época, cantando, haciendo gestos y burlándose de la situación, sometiéndola a una mirada irónica. Además, ironizan sobre los escritores del extranjero y la poca importancia de la época. Al igual que hace Martín-Santos en la novela, Matías y Pedro recrean una parodia de Ortega y Gasset, subiéndose Matías en una silla encima de la mesa con la intención de burlarse del filósofo y sus intervenciones públicas. El director utiliza en ese momento un plano general con mucha luz para resaltar lo que está ocurriendo.

Mientras que el autor de la novela describe cómo Pedro no puede dejar de pensar en Dorita y por lo tanto esto le turba hasta tal punto de no poder disfrutar de la noche, el director de la película recurre al lenguaje visual para reflejar esta idea, y muestra a la misma actriz vestida como otra chica en diferentes tomas,

como si Pedro, en su enamoramiento, viese el rostro de Dorita en todas las mujeres jóvenes a las que contempla. De la misma forma, en la novela el protagonista termina rechazando las ideas de un amigo alemán al que visitan en su piso; el director sin embargo, se deshace de este alemán dejándole tirado en una calle de Madrid borracho.

En la casa de citas, ironizan con el paso del tiempo, la importancia que tiene para unos más que para otros. El director utiliza a Matías borracho, que al principio de la noche se le veía bien vestido y a estas horas está despeinado, sin corbata y con la camisa fuera. Además, comentan satíricamente las restricciones de energía, que imponen forzosos cortes de luz.

En esta escena, el director critica la hipocresía de la época en el ámbito de las relaciones amorosas. Pedro entra en la habitación de Dorita borracho, golpea la pared y dice unas palabras, por lo tanto la abuela de esta lo oye desde su habitación, e incluso reflexiona en voz alta sobre la ingenuidad de Pedro. Pero a la mañana siguiente hace como si no hubiera escuchado nada y le afea su tardía hora de llegar –aun cuando sabe que ha pasado por el cuarto de Dorita, y esto la complace.

Por otro lado, Cartucho, quien en principio es un ladrón o una persona conflictiva, o por lo menos así se nos ha presentado en ocasiones por su vestimenta, su manera de hablar y la navaja que lleva consigo, está poniendo una denuncia de lo ocurrido con Dorita. Esto resulta también irónico, ya que en imagen pone la denuncia, como si él fuese un ciudadano que acepta las leyes, las cumple y se ampara en ellas... cuando veremos que vive al margen de la legalidad y además realmente quiere tomarse la justicia por su mano.

En la escena ocho, resalta por la ironía que refleja en las clases sociales altas de ese momento. El director, da a entender que dicha clase social aparenta una pomposidad que realmente en su interior no posee, ya que son un conjunto de personas que viven en la ignorancia cuyo objetivo principal es parecer más que los demás. La conferencia de Ortega y Gasset, es un ejemplo de lo anteriormente

dicho, donde el director, utiliza un plano general y un punto de vista indirecto, para representar un teatro lleno de gente pero que no entiende nada de lo que ve y escucha. Además, el director utiliza a un gato para ironizar que un animal que se encuentra en dicha conferencia comprende lo mismo que el resto de asistentes. No debemos dejar de lado, que a los madrileños se les asigna el mote de “gatos”, resaltando así el casticismo que Ortega ha descrito en múltiples ocasiones. Más tarde, Pedro mientras habla con el filósofo, recibe un golpe en el hombro por parte de éste a modo de burla cuando comprende en lo que consiste su investigación, vaticinándole un futuro próspero. En el desenlace de la obra, este hecho no será más que un mal presagio.

Otros momentos de la narración, tanto literaria como cinematográfica, donde se aprecia la ironía, son los siguientes: la rapidez con la que Pedro pasa de estar en un instante disfrutando de la vida a que se lo lleven encarcelado y le nieguen la libertad de seguir disfrutando; la intervención de la madre de Florita, quien lo que desea es que el cuerpo de su hija reciba un entierro cristiano y así su alma descanse en paz, pero gracias a estos motivos, únicamente religiosos, logra neutralizar la arbitraria actuación de la justicia franquista, y que se ponga a Pedro en libertad.

En la escena undécima, el director hace uso del silencio, cuando contemplamos un primer plano de Pedro en su celda y oímos su voz en off reflexionando sobre lo ocurrido y su libertad, y dándose cuenta que él es quien debería decidir estar en silencio y hacer una u otra cosa, y no las circunstancias que le rodean las que dirijan su vida como hasta el momento.

Además a través de la confesión de Pedro con el comisario, el autor trata de que el espectador compruebe que el poder es omnipresente y no obedece a merecimientos culturales ni intelectuales, de manera que un escritor, un investigador, médico o filósofo, puede terminar fácilmente en la cárcel sin tener ocasión de réplica ni derecho a una defensa con garantías.

Para acentuar la carga de denuncia de estas secuencias, el director utiliza una serie de efectos cinematográficos como son la luz dura, enfoque de la cara de los protagonistas, el sonido monótono y automático de la máquina mientras la confesión de Pedro es mecanografiada, y la captación, en el escenario, de detalles de la dictadura franquista como es la bandera de España con El Águila de San Juan, la bandera falange y la carlista como lo podemos ver en la foto siguiente:



Finalmente, tras la muerte de Dorita por la venganza llevada a cabo a manos de Cartucho, quien ha logrado tomarse la justicia por su mano, el director con un primerísimo plano y voz en off nuevamente para reflejar los pensamientos de Pedro, utiliza las mismas palabras que Luis Martín-Santos en la novela para ironizar sobre ese “*Tiempo de silencio*” en la que cuando uno acepta no hablar, no expresar protesta ni rebeldía, es cómplice pasivo de un entorno que termina engulléndolo y convirtiéndolo en víctima.

2.2. Focalización de la cámara

A fin de estudiar la focalización o perspectiva en la adaptación cinematográfica de *Tiempo de Silencio*, valoraremos la actitud del narrador frente a lo narrado, considerando que su huella se encuentra en el objetivo de la cámara, mediante el que obtiene la misma complejidad narrativa que en la novela, jugando con diversas perspectivas a lo largo de todo el texto fílmico.

Para dar a conocer una historia, el cineasta utiliza el punto de vista de la cámara como herramienta cinematográfica y al mismo tiempo narrativa, determinando así el lugar desde el que se narra la trama, y haciendo patente, aunque sea mínimamente, la huella del lugar desde el que él, en tanto narrador, observa.

Pero podemos entender dos puntos de vista: el narrativo y el audiovisual. Existe una mayoría de investigaciones sobre el estudio de los textos audiovisuales que se fundamentan en los estudios literarios. Esto hace que algunas veces rehúsen o no distinguen las tres categorías principales de un texto audiovisual en el que se elabora el punto de vista: el narrativo, el visual y el auditivo. Sin embargo, esto es una característica propia que hace que se pueda diferenciar de los textos de ficción, ya que, en ellos, se hace posible observar la desconexión de esas tres categorías y de esa forma se representa el punto de vista narrativo del personaje, el punto de vista visual y el auditivo.

El punto de vista, entendido como forma de emitir información, viene dado por la distancia y la perspectiva; no está asociado de forma obligatoria a un narrador sino que sitúa a los personajes como narradores en sí mismos, y por lo tanto, es un elemento de construcción de la trama donde los hechos son contados desde una perspectiva concreta. Al igual que en la narración, hay discordancias en el nivel narratológico donde se encuentran. (Bowie, 2008, p. 44).

Así, Chatman, entiende que es un elemento unido al plano de la trama junto a la voz que nos ofrece la historia. Por su parte Genette, entiende que es algo que forma parte del plano formal del enunciado, ve la historia como una herramienta que unida a la forma y el tiempo ayuda a construir la trama y los hechos.

La focalización o foco cognitivo que toma la trama no es únicamente lo que se ve o se oye, ya que también depende de lo que se asimila por los conocimientos previos. El que se entienda en mayor o menor medida, dependerá de los hechos que se vean en escena ayudados por el decorado, o bien por la información que

transmite la voz *over* que ayuda al espectador entender mejor al o los personajes. (Bowie, 2008, p. 45).

Ahora bien, al inicio de la película, el director utiliza un primerísimo plano en el que se ve a una persona vestida con bata de laboratorio que está pesando unos ratones, objeto y metáfora principal para la trama de la película. Se entiende que es una focalización cero o relato no focalizado, ya que el narrador sabe más que el propio personaje de lo que va a suceder próximamente con los ratones.

Sigue con la misma técnica de focalización al presentar al Muecas, pero esta vez utiliza una técnica de filmación que se llama “*a través de*”, con el objetivo de situar al espectador en el Madrid de los años 50 viendo al personaje a trasluz con el fondo a través de una ventana.

Cambia de focalización a través de Amador haciendo un travelling a con la cámara mientras les está dando de comer a los perros. El personaje en este caso sabe que los ratones que les ha dado a los perros no se han acabado, pero el narrador no lo sabe aún, por lo tanto es una focalización externa u objetiva.

A partir de aquí, hasta el final de la primera escena, el director utiliza focalización interna a través de una secuencia de planos, se va presentando al personaje principal Pedro, donde trabaja, donde vive, sus anhelos y problemas personales.

En el momento en el que Pedro va con Amador a visitar las chabolas, el director continua con una focalización interna y punto de vista subjetivo, el espectador puede sentir lo mismo que él a través de lo que ven sus ojos. Además, el director aprovecha para poner en evidencia la diferencia entre las clases sociales de la época.

Cuando entran en la chabola del Muecas, presentada al espectador con la cámara situada de manera que viene a coincidir con el punto de vista del personaje principal, Pedro, la narración continúa mostrando una focalización interna, pero si nos pusiéramos desde el punto de vista de Amador, o el propio

Muecas, podríamos entender que es una focalización externa en la que los personajes saben más que Pedro, ya que ellos saben los trapicheos que han estado haciendo con los ratones previamente. Además, Amador, en una toma en la que el director le encuadra con plano medio, ironiza sobre la posibilidad de que esos ratones no sean los que necesita, cuando en realidad sabe que sí lo son.

En la tercera escena, el director nos lleva con un plano secuencia a seguir al personaje de Cartucho, pero en esta ocasión la focalización vuelve a ser externa, porque sólo el personaje sabe cuáles son sus verdaderos sentimientos e intenciones, el espectador de momento no puede saber nada.

El director utiliza en otra ocasión la técnica “*a través de*”, esta vez con la dueña de la pensión, para hacer pensar al espectador que está hablando con alguien, pero realmente, lo que está es haciendo un monólogo con la foto de su marido, por lo tanto nuevamente, nos encontramos ante un caso de focalización externa, en que el narrador sabe menos que el personaje, luego se enfoca el retrato del marido muerto y se nos da esa clave de información de la que hasta ese momento creíamos.

En la escena tres, el director, usando la focalización interna a través de Pedro y además con un punto de vista psicológico interno, ofrece con la cámara lo que el personaje está viendo, pero no lo que los demás personajes están viendo; es decir, Pedro, ve a Dorita en otras mujeres cuando la realidad es que no es ella, así, la cámara ofrece un reflejo de la mente de Pedro, y consigue que el espectador se ponga en su lugar con un punto de vista no solo sensorial, sino también sentimental y psicológico.

Aranda presenta a Pedro y a Matías con un plano indirecto para ironizar con los cuadros de su amigo alemán y para iniciar una parodia de Ortega y Gasset. En este último caso, el director utiliza focalización cero, ya que solo él sabe de la importancia del filósofo y aprovecha la situación para poner a los ojos de la cámara las palabras de Martín-Santos.

Nuevamente, en la cuarta escena, el director, se introduce en la mente de Pedro con focalización interna y punto de vista psicológico interno, cuando en el bar, mientras canta con un grupo de flamenco, el protagonista ve de nuevo a través del cristal a Dorita en lugar de a la chica intelectual que ha aparecido antes. Lo mismo sucede en la casa de doña Luisa, donde también ve a Dorita en el lugar de una deshonrada, incidiendo así la narración en la introspección psicológica de Pedro.

Por otra parte, con el personaje de Matías, el director utiliza la misma técnica, pero esta vez cuando elige estar con una deshonrada interpretada por la misma actriz que actúa como su madre. Con esto el director, ironiza sobre el complejo de Edipo y el papel dominante de esa madre perteneciente a la alta burguesía.

En la quinta escena, Pedro vuelve a casa. El director sigue presentando las características del personaje principal con una focalización interna, a través de la cual el espectador puede ir conociendo las dudas, la culpabilidad y las inquietudes del mismo cuando se acuesta con Dorita tras su noche de borrachera.

La sexta escena —la asistencia de Florita ya medio desangrada, el raspado y la muerte de la joven— es complicada, pues constituye el momento en el que se introduce por completo en el nudo de la trama, e intervienen en ella varios personajes. El director opta por el predominio de una focalización interna identificada con el protagonista, Pedro, a fin de que el espectador, literalmente, *“se ponga en su lugar”* e intente comprender la situación por la que está pasando, así como la rápida toma de decisiones que le llevan a cometer una serie de errores durante la práctica del aborto de Florita.

Sin embargo, en la escena intervienen otros personajes y podría haber otros puntos de vista: con el de Amador, por ejemplo. En un principio el espectador puede entender que está actuando como un simple ayudante, pero nada más lejos de la realidad: Amador es consciente que la chica está muerta y por lo tanto engaña tanto al personaje principal como al espectador. El director aborda narrativamente este hecho mediante una focalización externa con el uso de

planos generales donde el personaje sabe más incluso que el narrador y el espectador. Lo mismo ocurre si adoptamos el punto de vista del Muecas o de Ricarda. Todo esto sucede bajo una serie de planos secuencias y encuadres generales, en cuanto a Pedro el director solo se centra en primeros planos para captar y focalizar internamente la atención del espectador en él.

Por otra parte, el director, se muestra bajo el punto de vista de Cartucho, ofreciendo un lado funesto de las chabolas. Este tipo de focalización, no es igual a los demás porque procura ser subjetiva con el fin de que el espectador entienda que sus verdaderas pretensiones son de venganza, pero al mismo tiempo dicho personaje no se observa del todo y sabe más cosas que el propio narrador, dando lugar a la focalización externa.

En la séptima escena el director con un *paneo*¹⁰ entre Cartucho y Amador, volviendo a la misma técnica que ha utilizado con Cartucho en todo momento, pero en esta ocasión, mediante focalización cero, porque el personaje es el que busca información de lo ocurrido, mientras que el director ya sabe lo que ha ocurrido previamente. Además, de esta forma, Aranda consigue plantear una nueva ironía, al mostrar a un personaje que en principio se dedica a engañar a los demás pero en esta ocasión es engañado con una información falsa.

En la escena ocho, Pedro, visita la casa de Matías. La técnica utilizada por el director en este momento es la llamada “a través de”; cuando llega, a través de la puerta se puede ver un plano general, además cuando Pedro y la madre de Matías dialogan, se les ve a través de un espejo. Con esto, el director, vuelve a ofrecer las desigualdades existentes entre las clases sociales del momento. Para representar la paródica conferencia, Aranda se vale de un plano general –punto de vista de la cámara indirecto— para mostrar cómo la gente que ha asistido no está entendiendo nada, lográndolo al alternar estas tomas generales con primeros planos de un gato –casual oyente de la conferencia, que entiende lo mismo que cualquiera de los demás asistentes.

¹⁰ Paneo: Consiste en visualizar con la cámara el plano entero del lugar para luego fijar en un punto concreto.

El director vuelve a la focalización interna de Pedro al mostrar sus visiones de Florita muerta, con lo que el espectador entiende que su preocupación está llegando a ser una enfermedad mental que confunde lo real con lo imaginado.

Aranda recurrirá también a la focalización interna del personaje de Ricarda para mostrar al espectador el dolor y la rabia de una madre ante la muerte injusta de una hija. Y con esta misma técnica muestra, a través de Matías, el compromiso de un amigo de verdad al intentar ayudar este a Pedro cuando la policía le está buscando.

En la décima escena encontramos de nuevo la técnica “*a través de*”, que junto a la aparición del personaje de Similiano sirve para ironizar sobre el poder militar de la época, poniendo en evidencia que las fuerzas de seguridad estaban detrás de todo, controlando y decidiendo con poder absoluto. En las tomas en las que los personajes tienen algo que ver con el poder de esa época, el director utiliza focalización externa, para evidenciar que nadie, ni siquiera el director de la película, estaba por encima de este poder. Por lo tanto, Similiano, representante del poder ejecutivo, sabe dónde y cómo buscar a Pedro y no tardará mucho en encontrarle.

Podemos ver que en la undécima escena Pedro toma la palabra mientras está internado en su celda: el director para acceder a sus pensamientos a través de su cámara, utiliza focalización cero, en la que Pedro deja fluir su monólogo mental, representado por el director mediante una voz en off. La imagen aparece envuelta en un juego de luces que entra por la ventanilla y hace sombras a los barrotes, todo esto en una secuencia de planos.

Además, con el uso de una secuencia de planos en el momento en que Pedro va a ir a declarar y pasa al lado de Ricarda, ella le ve e inmediatamente quiere declarar su inocencia, de esta forma, el director ironiza sobre el tema del poder militar, ya que aquí se puede ver que es una mujer pobre y miserable la que consigue la libertad de una persona inocente. Tampoco Pedro, con el uso de un vocabulario técnico médico en su declaración, consigue lo que esta señora puede

conseguir. Esta ironía, el director la ofrece con una focalización conjunta con el punto de vista de todos los personajes presentes en la escena, y así el espectador va desentrañando la trampa a la vez que lo van haciendo los personajes.

En la escena correspondiente al trágico desenlace, por fin, la cámara presenta a Cartucho con un punto de vista diferente al que ha tenido hasta ahora, y en esta ocasión se mueve a través de una focalización interna. Así, el espectador se pone en el lugar de él, por primera vez en el relato, y el acompaña en el desarrollo de su venganza, como si el director invitase al espectador a comprender y asumir su sentimiento de rencor.

Finalmente volvemos al punto de vista de Pedro, que durante gran parte de la película ha sido compartido por el espectador gracias a la focalización interna empleada por el director. En esta ocasión, aparece sólo en su laboratorio, como poco antes en la cárcel, y el director le muestra mediante un primerísimo plano, con luces suaves y voz en off. Así vuelve a tomar el poder con una focalización cero, para despedirse del espectador como narrador omnisciente, y poner en evidencia la ironía del destino que ha sometido a Pedro por aceptar el silencio y la pasividad.

2.3. Iluminación y color de la película

En este apartado, vamos a estudiar la relación existente entre la iluminación de la película y otros elementos que coadyuven con ella, para de esta manera comprender su relevante papel en la construcción fílmica de la sociedad española de posguerra en la adaptación cinematográfica de *Tiempo de Silencio*. Consideraremos a la cámara como una metáfora del ojo, ya que a través de ella, se forma la imagen en la retina del espectador a través de fotografías. Por lo tanto, la cámara capta la sucesión de imágenes, emulando así a un ojo que contemplase las escenas filmadas que vemos en pantalla.

La luz, por ese motivo, tiene una gran importancia, y son varios los aspectos con ella relacionados. Uno de ellos es la intensidad, que se puede entender como la cantidad de luz que aporta un objeto o bien se refleja en él, haciendo que los

colores se vean más o menos claros. Su revelación se hace a través del brillo, que ayuda a distorsionar o cambiar el color y verse de diversas formas (Canga Sosa, 2019, p. 57).

La oposición entre colores cálidos y fríos, se debe a que su longitud de onda está separada. Así, un azul claro transmite un frío polar que se contrapone al calor intenso de un rojo bermellón. Esta oposición cálidos/fríos se traduce también en la transmisión de sensaciones subjetivas. La relación entre superficies, colores y los reflejos ayudan a percibir el espacio y la distancia. El color del objeto no viene dado solamente por la luz que se refleja sobre él, sino que también depende del entorno en el que se sitúa. (Canga Sosa, 2019, p. 60).

El color desempeña numerosas funciones plásticas, entre las cuales se podrían citar su capacidad para dar forma y crear espacio, dinamizar las estructuras como positivas, simular ritmos y movimientos y despertar diferentes estados de ánimo. De hecho, el color era en sí mismo un símbolo de poder y riqueza en la antigüedad, porque era difícil de conseguir y no estaba al alcance de cualquier bolsillo. (Canga Sosa, 2019, 60).

Como vimos, dado a su capacidad para conceptualizar una imagen y expresar emociones, la luz es una herramienta esencial en la construcción de la trama. Por su parte, el color aporta mayor realismo a la imagen, ya que el ser humano capta el mundo en colores. Al mismo tiempo, el tratamiento del color ayuda a la creatividad del cineasta a la hora de plasmar la realidad, y puede hacerlo de manera no necesariamente *realista*: por ello, en algunas imágenes el director puede transformar los colores apartándose así del realismo.

En la película *Tiempo de silencio*, la luz del laboratorio siempre es natural, una luz que entra por la ventana con la ayuda de los rayos de sol. Aparecen primeros planos de Pedro evidenciando en lo que está trabajando. Todos los presentes, van vestido de blanco al igual que cualquier médico o investigador, un color que hace que la luz resalte ya que recoge toda la luz del lugar. Además, los ratones para la investigación también son blancos -esto fortalece la igualdad entre Pedro y los ratones, quien a pesar de ser el verdugo de los animalitos, es al mismo tiempo una persona indefensa ante una España franquista que ejerce presión sobre él.

La luz natural se reparte por todo el laboratorio de la misma forma, pero según la hora del día el sol se refleja en puntos concretos con más fuerza. Es muy importante resaltar la falta de luz artificial, que se puede asociar a las restricciones de la época, ya que en ciertos trabajos que necesitan tanta precisión como es la investigación de células cancerígenas, se entiende que es necesaria una iluminación artificial complementaria.

En la última escena, Pedro aparece divagando en su laboratorio, la luz natural le envuelve y el director dirige un foco a su mirada donde se refleja el fuego de las probetas que éste utiliza para investigar. Así, el director da un giro con la utilización de la luz que hasta el momento sólo había servido con un fin irónico, y la utiliza con el fin de que el espectador asimile el título de la película a todo su significado y la ironía que este mismo ofrece acerca del silencio.

Por su parte, en los descampados la luz es totalmente natural, ya que están al aire libre. Hay planos mostrados a contraluz: por ejemplo cuando el Muecas está cazando perros y la cámara nos permite verlo a través de una ventana, haciendo así resaltar la figura del personaje con la cámara situada detrás de él. El personaje aparece recortado en contraluz, alumbrado con un foco posicionado sobre el eje de la cámara. De este modo, el director imprime un cierto halo de amenazador, aterrador y alucinado sobre el personaje del Muecas; de la misma manera, resaltará de manera patética y grotesca sus expresiones cuando la cámara se sitúe delante de él con su figura iluminada.

La luz natural del sol ofrece la imagen de las calles de Madrid. El director evidencia más el espacio con el uso de otras técnicas cinematográficas como puede ser la secuenciación de planos. En la noche, la luz de las farolas es la encargada de situar a los personajes bajo luces y sombras según lo que estén haciendo en cada momento. Por ejemplo, Pedro, Matías y su amigo alemán se encuentran un puesto de churros y se sitúan bajo la luz de la farola, pero más tarde, el amigo alemán cae al suelo y están en las sombras. El director, consigue

este juego de luces para simbolizar e ironizar las relaciones externas que existen en esa época entre España y otros países europeos.

En el comedor de la pensión, la luz entra por las ventanas dando así mucha claridad a toda la imagen. Todo está decorado con colores fríos: blanco, marrón, azules claros..., colores que reflejan una decoración frecuente en la decoración de comedores en las casas, ya que por ejemplo el blanco en los manteles y cortinas puede dar sensación de limpieza. Son además colores poco sofisticados y llamativos, propios de las viviendas de una clase media empobrecida.

En la sala de estar, en una reunión entre las mujeres de la pensión y Pedro por la noche, sólo se aprecia una luz sutil que procede de una lámpara que se ve en la mesita; por lo tanto, esta luz se reparte por toda la estancia y los personajes más cercanos a ella se les ve más iluminados -algo que les da mayor importancia-, los otros personajes que están allí se sitúan en una ligera sombra con el fin de que el espectador les observe y los recuerde en futuras acciones. Esta iluminación pobre muestra la situación de los hogares españoles mal iluminados. Pero también es una iluminación que revela una cierta ironía hacia el papel que tendrá Dorita, *“trampa de la especie”* preparada por su abuela y su madre en las sombras a fin de *“cazar”* a Pedro y lograr así cierta prosperidad para su descendiente. Continúan los mismos colores apagados, sólo resalta el morado de unas flores en la otra mesita para tratar de lograr un efecto de elegancia algo cursi y pretencioso.

En la habitación de Pedro, por la noche, el director utiliza como única iluminación el foco de la cámara, con el objetivo de dar intensidad a las caras de los personajes y resaltar la sensualidad de la noche, hasta que Dorita enciende la luz de la lámpara y se vuelve a iluminar toda la cama donde están los dos personajes.

Por su parte, para los planos generales de las chabolas, Vicente Aranda utiliza una luz natural, que da una impresión de realismo absoluto, crudo, y que permite que el espectador pueda ver con más nitidez a los personajes con ropas desgastadas que indican pobreza y miseria.

Dentro de la chabola del Muecas hay una luz natural muy tenue que entra por una pequeña ventana y por la puerta cuando se levanta la cortina; de este modo la iluminación se dirige principalmente hacia los personajes, mientras el resto de la chabola permanece en penumbra. La luz de la ventana, se refleja directamente en la cara del Muecas haciendo sombras con una columna que hay en el medio a las hijas y a la mujer que están detrás de él. Con esto Vicente Aranda pretende que el espectador se dé cuenta de la jerarquía existente dentro de la chabola del Muecas. Amador, al estar al lado de la puerta con la cortina abierta, también está bien iluminado, al igual que Pedro. Además, en una de las habitaciones hay un pequeño fuego encendido, pero con un objetivo diferente al de iluminar, solo es identificativo de la miseria propia de las chabolas, carentes de tendido eléctrico y dependientes de hogueras que suponían, evidentemente, un grave peligro de incendio doméstico.

Las mujeres de las chabolas, están ataviadas con colores oscuros, por ejemplo el negro que se vincula a la muerte. Este luto, las etiqueta en la clase social baja y con antecedentes rurales. Además, la oscuridad tiene un concepto simbólico, ya que las personas que habitan las chabolas, en concreto las mujeres, no tienen luz, ni eléctrica, ni personal (vestimenta apagada, ninguna proyección de futuro...), ni cultural (hay que tener en cuenta el contraste con la bata blanca de Pedro). La intención del director, aparte de representar la miseria en su vestimenta, es de ofrecer un halo de misterio y penumbra al entorno.

En la escena principal de la trama, el aborto, la iluminación es totalmente oscura, centrándose el director en enfocar las acciones de Pedro y los rostros de los personajes que están en esa escena. De esta manera se pretende adentrar al espectador en el nudo de la trama, y que sienta las sensaciones dramáticas del momento, además de enfatizar el carácter clandestino de lo que ocurre.

En los bares hay mucha luz, pero siempre artificial: envuelve a todo el bar y hace visible el humo de los puros y los cigarros. Da la sensación de que las restricciones eléctricas no existían, o eran menores, en los lugares nocturnos a los

que acudía todo tipo de gente de clase social media y alta. Los colores son cálidos, resaltando únicamente el uniforme de las chicas que piden ayuda para el gobierno de la época, vestidas de azul y rojo, que son colores representativos del uniforme de la Sección Femenina de Falange de poder, fuerza y revolución.

El lugar al que acuden Pedro y Matías también aparece filmado con mucha luz pero artificial; en esta ocasión, el director alumbra toda la estancia no solo con las lámparas del techo, sino que refuerza la iluminación con pequeñas lámparas en forma de velas detrás de las chicas. Se trata de una decoración plausible en una casa de lenocinio de la época, que crea un halo de sensualidad mediante la cálida luz las velas. Pero esta iluminación se asocia también a los templos religiosos, de manera que nos encontramos ante una manifestación más de ironía: si Martín-Santos representa la casa de Luisa como un templo de celebración nocturna, Vicente Aranda encuentra la manera de “traducir” en imágenes esa equiparación mediante el uso de las velas. Los colores con los que está decorado la casa nocturna y con los que van vestidas las chicas son colores vivos y llamativos, como rojo, rosa, verde y morado: producen un efecto de pasión, relajación, bienestar; además, el rosa de las paredes se asocia a la feminidad. La luz se esparce por toda la estancia, así se consigue apreciar todas las expresiones de los personajes sin problemas.



En la cocina de doña Luisa, cuando Pedro está negociando para quedarse allí escondido, la madame, tiene en su mano un tomate para reflejar irónicamente la conferencia de escenas anteriores de Ortega y Gasset. En esta escena, la iluminación es natural por la luz que entra por la ventana, sin embargo, el

director dirige un foco directo al tomate y el gesto de la cara, del mismo modo que lo hizo con el filósofo en el teatro, lo dicho lo podemos contemplar en la foto siguiente.



Vicente Aranda, consigue en primer plano la ironía del perspectivismo Ortecano, de la que Martín Santos rehúye, a través de una unión de planos subjetivos. Así, el tomate que doña Luisa tiene en la mano mientras lo levanta, queda iluminado con más fuerza por el sol de la ventana y reflejando así su esfera roja. El uso de los dos puntos de vista de Pedro y doña Luisa, hace que el espectador tenga las dos perspectivas.

Vicente Aranda, utiliza el perspectivismo en su película con el objetivo de construir una visión dialéctica, al igual que Martín Santos, que intenta dar un sentido contradictorio. Este ejemplo, vemos un punto de vista de la manzana más culto y en el lado opuesto una mujer que tiene menos cultura. La ironía está en que Pedro ve el tomate que doña Luisa levanta, más directa que la del propio filósofo con su manzana, porque el tomate tiene una iluminación más directa y los personajes que están en la estancia como el protagonista o el criado prestan más atención, mientras que en el caso del filósofo, los presentes en el teatro no prestan atención y mantienen una mirada fija en la nada con pequeños gestos de comprensión cuando realmente no lo están entendiendo.

La conferencia del filósofo, toma un tono satírico al ofrecer las diferentes formas en las que se puede observar un objeto o una cosa concreta, y por lo tanto,

la reacción del público es de desinterés y de no comprensión. Por ello, el director Vicente Aranda, ofrece la versión paródica de doña Luisa con el tomate. El significado literal de los puntos de vista de esta imagen no son más que Pedro recordando la conferencia y doña Luisa observando si el tomate se encuentra en buen estado, lo que supone una actitud hostil por su parte. Finalmente, se deduce que todo se centra en los intereses personales.

La luz en la comisaría durante el día es luz natural, pero por la noche y durante las confesiones es la luz fuerte de una lámpara de estudio que se enfoca directamente a Pedro. El comisario y el transcriptor se encuentran en la penumbra, dando así más importancia a la confesión y al control absoluto al que está sometido Pedro; así el director logra transmitir una sensación de inquietud y nerviosismo, reforzada por el repiqueteo de la máquina de escribir.

En los pasillos y entrada al calabozo, luz natural y artificial de pequeñas lámparas que tienen los agentes que inscriben a los recién llegados. En el interior de la celda, la iluminación procede de la luz natural que entra por un ventanuco con barrotes: se estos se proyectan en el rostro del personaje en un juego de luces y sombras mientras comienza con su monólogo. El director consigue centrar toda la atención del espectador en las reflexiones de Pedro, y sumergirle en la sensación de encierro, y simbólicamente representar también el “*encierro*” psicológico al que está sometido el personaje a causa de la opresión bajo la que vive y de los acontecimientos en los que se ha visto inmerso.

En el cine Barceló, lugar donde tiene lugar la conferencia de un filósofo que Luis Martín-Santos y Vicente Aranda invitan a identificarlo con Ortega y Gasset, el público se encuentra en penumbra y el filósofo totalmente iluminado por un foco y una lámpara que da más luz si cabe a la manzana que tiene en la mano, todo esto con la intención de resaltar la paradoja de una clase social alta que no entiende lo que está escuchando y viendo. La luz se va moviendo por el rostro de los personajes sentados entre el público, observando así el espectador la incredulidad de los asistentes o la ironía de que la madre de Matías —que es dudoso comprenda el contenido de la charla— asienta a todo lo que dice el

filósofo. La iluminación y el ambiente de la recepción es igual que el de los bares –lo que tal vez apunta a la frivolidad de esta charla filosófica para entretener burgueses.

En la verbena aparecen las consabidas luces nocturnas esperables en ese tipo de festejo al aire libre: muchas luces de colores vivos que reflejan felicidad y celebración, que el director acompaña con la música festiva y los ruidos de las atracciones. A pesar de ser de noche, todo está muy bien iluminado con el objetivo de que el espectador tenga la sensación de fiesta, y perciba el ánimo alegre de los personajes principales, súbitamente truncada al llegar al desenlace de la muerte de Dorita, cuando un foco directo refleja la muerte en su cara.

2.4. Mímica y el gesto irónico

En este apartado analizaremos la gestualidad y los movimientos mímicos que ayudan a transmitir significados y que a menudo refuerzan la ironía de algunas partes del relato. Para llevar este análisis tan importante, iremos describiendo la gestualidad de los protagonistas importantes, y aquellos ademanes que reflejan el carácter y la intención de cada uno.

Teóricamente hablando, se entiende por lenguaje corporal la manifestación o conjunto de manifestaciones no verbales que expresan la personalidad, sentimientos, actitudes o estados de ánimo. Algunos teóricos del cine definen el lenguaje mímico y gestual como “*el arte del silencio*”, y lo entienden como material poético. Expresar y comunicar emociones, ideas o situaciones reales o ficticias, es hacer mimo a través de acciones, actitudes y gestos (Ivern, 2004, pp. 17-20).

El estudio de la expresión corporal y su sentido en la interpretación fílmica comprende también la postura corporal, otro aspecto que refleja lo que somos o cómo actuamos en una determinada circunstancia, y que compete a las actitudes internas y movimientos que ayudan a expresar emociones junto con una posición concreta de las partes del cuerpo (Ivern, 2004, p. 23). En las palabras de Manuela Catalá Pérez:

La actitud irónica se manifiesta por medio de un procedimiento de mención, que consiste en un distanciamiento o no compromiso del hablante con la veracidad del contenido proposicional. Este distanciamiento es lo esencial en la ironía, y como recurso pragmático, se completa con un uso ecoico del lenguaje que se activa en todo enunciado irónico, y en función del cual se puede hallar contextualmente la pertinencia del enunciado y lo que realmente desea comunicar el hablante. (Catalá, 1980, p. 164).

De modo general, la película ironiza sobre la situación social de la España de la época a través de las imágenes: se pueden ver planos generales mostrando las calles de Madrid hasta la miseria de las chabolas. El lenguaje mímico nos permite entender el rango social de los personajes. Por ejemplo, el Muecas —tal y como describe Luis Martín-Santos y como lo ha reflejado Vicente Aranda— tiene un tic nervioso en los ojos que durante la novela se hace alusión a una enfermedad que padeció en el pasado por su mala alimentación, la enfermedad de corea o mal de Vito.

Al ser Pedro el personaje principal de la novela, hemos centrado nuestra atención en los detalles de sus actitudes. Las primeras mímicas de interés las encontramos en la reunión que tiene Pedro con las mujeres de la pensión, le hablan con una serie de paradojas irónicas reforzadas con gestos duros de cara, y entre la dueña y la hija de la pensión hacen como un juego de policía bueno y malo, con una gestualidad hipócrita, ya que la pantomima va encaminada a lograr que Pedro se fije en Dorita y así se case con ella. Dorita, por su parte, no deja de moverse en la silla y se ríe coquetamente cuando dicen que Pedro es un caballero; la risa está motivada para burlarse de él pero también para atraer su atención, y Pedro parece incómodo por ello.

En el café literario, Pedro y Matías intercambian sonrisas al encontrarse y dirigirse bromas amistosas y burlas típicas de una reunión de amigos, pero la conversación tiene también un contenido político implícito, por tratar las diferencias de España y los demás países de Europa. De regreso a la pensión, y siendo consciente de su debilidad por Dorita, Pedro entra en su habitación, y mirando a los ojos a Dorita consigue lo que quería, pero no sin pagar el precio de confesarle su amor.

Cuando Pedro ingresa en prisión, los policías le quitan todo (que no es mucho). Matías, en su declaración, se muestra avergonzado al contar cómo han sucedido las cosas; el policía le reconviene con semblante de profesor, en vez de con la esperable dureza de un policía, y siempre con mucha educación. Dorita, sin embargo, entra en cólera y le tira las gafas al policía. Estas reacciones muestran la disparidad de comportamiento de las clases sociales, y de la policía para con ellas.

Es muy importante resaltar la gestualidad presente en la confesión de Pedro, el comisario mantiene inicialmente una expresión amigable, intentando sacar toda la información por las buenas. Da muestras de su falta de cultura preguntando cómo se escribe el apellido (poniendo en evidencia la formación del cuerpo de seguridad). Pronto cambia de semblante y se pone duro y serio, mostrando que no cree lo que Pedro le ha contado, y forzando a este a hacer una confesión. Realmente mandará que escriban lo que él quiere y no lo que realmente Pedro está confesando, lo que pone de manifiesto la falta de garantías de los procesos de acusación en la España franquista.

Finalmente, Pedro queda en libertad y aquí resulta sumamente elocuente su cara de extrañeza, ya que él verdaderamente había asumido de manera confusa su culpa. Incluso pregunta por qué, sin comprender, hasta le dicen que es gracias a Ricarda. Como en una ironía más, su libertad ha quedado en manos de una mujer sin ningún tipo de cultura, pero que se distingue por no haber permanecido en silencio como él.

En la Verbena, Pedro muestra un semblante triste y pensativo, al contemplar a Dorita tirada en el suelo, muerta. Sin que sepamos cuánto tiempo ha pasado, aparece en su laboratorio, en un primer plano y con voz en off, comparando el silencio y el ruido, llegando a la conclusión de que el silencio siempre es más dañino.

El siguiente personaje cuya gestualidad es de suma importancia es Amador, mientras daba de comer a los perros, esboza una media sonrisa al ver que el

último ratón que quedaba se ha muerto. Un gesto irónico por parte del personaje, porque él sabe que hay más ratones gracias a sus trapicheos con el Muecas.

Cuando Amador habla con Pedro sobre el fin de los ratones, utiliza gestos burlones, sonrisas y palabras irónicas, y cuando Pedro le empieza a explicar todos los problemas, Amador da a entender que se pueden comprar más, todo esto para llevarle a su negocio y en el momento que Pedro le habla de la posibilidad de un premio se ríe con más fuerza, reacción que a Pedro le causa nerviosismo.

En el camino a las chabolas, Amador esboza un gesto de tristeza mientras le cuenta a Pedro la vida del Muecas, sin embargo, toda esa tristeza se le olvida cuando pasa por al lado de una puerta de un bar y huele los calamares, sonriendo. Este rápido cambio de emociones reflejado en las expresiones de su rostro refuerzan la caracterización de Amador como un personaje de emociones superficiales, poco empático, interesado y pícaro. Pero también Pedro se muestra en esta escena frío y egoísta, ya que si bien parece conmovido por la historia de miseria del Muecas y su familia, pronto pasa a especular con la posibilidad de que las mujeres que han criado los ratones se hayan contagiado y así él pueda desarrollar investigaciones que le lleven al máximo reconocimiento científico.

Mientras Pedro está asustado por lo que ve en la chabola del Muecas, Amador con su mirada huidiza, le va diciendo a Pedro lo que debe hacer, aunque presumiblemente él sabe que la muchacha está muerta. De fondo se oye a las mujeres comentar lo que ha hecho el Muecas con su hija. Cuando Pedro comprueba que Dorita está muerta, pide explicaciones al Muecas, pero éste, muy hábilmente, con su gesto de pena y haciendo como que llora, da la vuelta a la situación y le hace sentirse culpable.

Por su parte El Muecas cuyo gestualidad refleja su rango social inferior, en su chabola, recibe a Pedro con una sonrisa y mira a Amador diciéndole que por qué no le ha avisado –cuando el espectador puede suponer que esto no es verdad–. Además, el Muecas cambia el gesto y su lenguaje según con quien está hablando:

si habla con Pedro procura utilizar lenguaje más culto y le mira a los ojos, conciliador, pero cuando se dirige a sus hijas o a su mujer su gesto cambia a autoritario y solo les da órdenes. En cambio, con Amador habla con familiaridad y simpatía, y entre ellos hay una complicidad que permite intuir que ambos han tenido largo trato en trapicheos como el que abre la novela. Esa complicidad se percibe cuando Amador le dice al Muecas de reajo y con una sonrisa *“el señor doctor quiere saber si te tiene que meter en la cárcel o no”*.

Cuando El Muecas llega a la pensión desesperado en busca de Pedro, entre lágrimas y hablando sin parar; su propósito es que sienta compasión y vaya con él para auxiliar a la joven, aunque en realidad él lo que busca es un médico para poder certificar la muerte de su hija, que ha provocado él mismo. Cartucho, siempre de mirada fija y rostro duro, vigila a través de ventanas todo lo que está pasando.

La gestualidad del aristócrata Matías nos deja impresionantes en cuanto a la cantidad de mímica usada por éste. Por ejemplo, en el café literario, Matías empieza a reflexionar de las posibilidades que tienen en ese momento los jóvenes de la época, se acercan a solicitar ayuda para el régimen y Pedro sonriendo y tocando en el vaso empieza a cantar una canción con letra revolucionaria, poniendo así de manifiesto, aunque de manera burlona y disimulada, sus ideas políticas.

Al examinar los cuadros del pintor alemán los cuales se supone que representan una pintura neoexpresionista en efecto son de mujeres sin ropa, y una ciudad en ruinas muy mal dibujados. Así, nuevamente se reflexiona sobre los cuadros que pinta el alemán si son de la misma importancia o no. De fondo, Pedro escucha la sonrisa de la chica de antes, este gesto le irrita igual que otras antes, porque le vuelve a recordar a Dorita y le hace tener una personalidad débil.

En la casa de Luisa, Matías ironiza con poemas y frases bonitas dirigidas a vírgenes, pero se va con una mujer mayor que se parece a su madre a una habitación separada, allí con gestos eróticos, versos y palabras bonitas la

conquista fácilmente, reflexionando sobre el paso del tiempo y utilizando el complejo de Edipo como referencia –todo lo cual cobra un carácter profundamente erótico si consideramos la circunstancia en la que ambos se encuentran.

Cuando Matías llega a la pensión para buscar a Pedro, la dueña le recibe con desgana e intenta echarle de buenas maneras, pero cuando se entera de quién es, y de su posición económica, cambia el semblante y le acompaña al salón con amabilidad. Matías hace caso omiso a lo que le pide la dueña de la pensión y va a buscar a Pedro a su habitación, diciéndole, con tono de normalidad, “*habíamos quedado en vernos, doctor*”, aparentando que el motivo por el que va a buscarle es más respetable de lo que realmente es. Ya en su casa, Matías, con un porte altivo y haciendo alarde de todo lo que tiene, toma el pelo a Pedro acerca de las mujeres de la pensión, y le pregunta cuándo se casa.

El malo de la película junto con El Muecas es sin duda Cartucho, con un semblante duro y actitud de autoridad, interroga a Amador hasta conseguir una confesión, pero este, con cara de confusión y rabia, miente a Cartucho diciendo que el culpable de la muerte ha sido Pedro. En la comisaria, Cartucho, va a hacer una denuncia cabizbajo, como rindiéndose ante la autoridad; no deja de ser paradójico que un malhechor como él acuda a la policía, cuando además él se arrogará el derecho de vengarse por su mano.

La madre de Cartucho aunque de poca importancia en la película, con su gestualidad incita a su hijo a cometer actos de violencia. Es importante resaltar cuando habla con su hijo mirándole a los ojos –aunque desde una perspectiva más baja— y con un gesto duro en la cara. Le dice: “*duelen los cuernos cuando crecen*”, (Martin-Santos, 2019, 67). refiriéndose a que la mujer a la que ama ha estado con otro hombre.

Doña Luisa, con cara de preocupación al ver entrar al policía, enseguida acusa a Pedro, bromeando sobre que con algunos clientes hacen distinciones; Matías,

sin embargo, con cara seria, se mantiene fiel a su amigo, a pesar de las indirectas y bromas que le ha dirigido hasta el momento.

La gestualidad de la madre de Matías, cuya rango social elevado refleja perfectamente su estatus. Cuando Pedro es invitado por su hijo le pregunta por lo que investiga y mostrando gran interés y admiración, aunque el espectador puede suponer pero en el fondo no entiende nada.

Le anima entonces a asistir a la conferencia del filósofo, que resultará ser, como ya hemos señalado, una parodia de Ortega y Gasset. Esta está mostrada con un plano general y siempre con la cámara enfocando desde la posición de él, mientras realiza una presentación de los diferentes puntos de vista.

Esta forma de filmar al filósofo no deja de ser elocuente, toda vez que Ortega precisamente reflexiona en muchas de sus páginas sobre el punto de vista. El teatro está lleno de gente de alta sociedad que acude para ver y dejarse ver, sin entender realmente nada de lo que están escuchando. El director subraya esta actitud al filmar un plano de un gato que se interesa de la misma forma que la gente, sin entender nada.

El policía Similiano, por otra parte, representa un signo de autoridad, con el fin de encontrar a Pedro rápidamente, observa a sus amigos en la distancia a pesar de tener un problema estomacal que se puede interpretar como una ironía al poder militar de la época, en el que el único problema que existe es encontrar con los problemas internos del cuerpo de seguridad que está “enfermo”.

Cuando el policía Similiano llega a la casa de los pecados de Doña Luisa enseñando la placa, lo primero que busca es ir al baño; luego aparece otra vez con cara vigilante pero tranquila y fumando un cigarro, por la esquina aparece Cartucho con el mismo semblante. La contigüidad con que Aranda muestra a ambos personajes en actitud similar es una nueva ironía que equipara al agente de seguridad oficial, legal, y a un maleante ladrón y asesino. Vicente Aranda se

sirve de los recursos propios de la imagen, del cine, para lograr el efecto que Martín-Santos consigue mediante la palabra escrita.

Hay que tener en cuenta que existen personajes cuya gestualidad no excede de lo que se considera normal y cotidiano. Por ejemplo, Dorita, a pesar de ser un personaje de importancia, no se observa en ella ningún tipo de gestualidad irónica. Así, en la película se puede ver que lo que siente por Pedro es algo profundo y verdadero. Por su parte, Ricarda y su hija pequeña, son la representación del silencio que lleva el título de la película. Ambas, han vivido bajo las órdenes de su marido y padre, el Muecas, y por lo tanto no han desarrollado ningún tipo de expresión o gestualidad. Otro personaje, la dueña de la pensión y la madre de Dorita, utilizan como mímica habitual las risas o movimientos de la cabeza, con el objetivo de embaucar a Pedro para que se case con Dorita.

3. Cronotopo cinematográfico

3.1. Espacio cinematográfico en *Tiempo de silencio*

Otro aspecto de gran importancia a la hora de analizar la película es el espacio escenográfico. En él interactúan los personajes entre sí, y sirve para construir entornos y para transmitir emociones en el espectador.

En un registro audiovisual, el espacio es el lugar donde se constituyen diversas formas del ambiente. Por lo tanto el espacio fílmico se consigue a través de una imagen grabada que alude a una realidad existente, es decir hay una correspondencia entre el significado fílmico y la realidad. Aproximadamente, la representación posee un efecto al que se le llama realidad inmanente. (Noriega, 2000, p. 110).

En el cine, se aprecian los objetos desde un punto de vista y una distancia concretos, es el llamado foco de atención espacial. El espacio fílmico posee características propias según sea su interacción con los personajes. Y a su vez los

personajes cobran sentido según en el espacio que se sitúan. A este respecto, Sánchez Noriega dice:

La imagen fílmica proporciona un espacio concreto y análogo a la realidad representada y a pesar de las distorsiones siempre se trata de un espacio comparable con espacios físicos. El narrador fílmico construye el espacio no solo con los elementos físicos, su presencia puede aparecer en el encuadre, el fuera de campo, los movimientos de la cámara y los personajes, la perspectiva y la profundidad de campo. (Noriega, 2000, p. 114).

La historia de *Tiempo de silencio* se sitúa en la ciudad de Madrid de 1949. Para que el espectador entienda y se introduzca en la trama, el director utiliza una serie de elementos que le ayudan a lograrlo. Uno de esos elementos es el espacio, que a su vez se puede entender a partir de oposiciones, como abierto/cerrado, dentro/fuera, presencia/ausencia(fuera de campo), alto/bajo e incluso vertical/horizontal, lo que a menudo representa espacialmente el rango social de los personajes.

En la película de Vicente Aranda se representa un Madrid espacialmente horizontal, pero en el que implícitamente hay relaciones organizadas verticalmente: si lo colocásemos en una pirámide, en la parte de arriba estaría, el juzgado y la casa de Matías, en la parte media estarían la pensión las calles y todos los establecimientos que se sitúan a pie de la misma, como bares, o cafeterías, y finalmente en la parte más baja de la pirámide se situarían las chabolas y la cárcel. La visualización durante la película de espacios concretos como el laboratorio, los descampados de Madrid, los bares, la pensión, etc., transmite indirectamente información sustancial sobre el trabajo de los personajes, los lugares a los que suelen acudir y sus clases sociales. En la adaptación cinematográfica de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos Madrid es el espacio general que viene definido por anotaciones graficas el cual se divide a su vez en subespacios.

La primera escena, se presentan los espacios por donde se mueven los protagonistas. Así el personaje principal Pedro, presenta su laboratorio en el que trabaja durante el día. Además el director utiliza planos medios y primeros planos

(expresivo) para que el espectador centre su interés en ellos. Al mismo tiempo, se puede apreciar un descampado que forma parte de la ciudad de Madrid o la pensión en la que vive el personaje principal. Además, va intercalando con planos normales o frontales para apreciar el ambiente de forma general. Con el fin de que la descripción de los subespacios cale en los espectadores y entiendan a los personajes, el director, utiliza planos subjetivos y sonidos ambiente.

La segunda escena, el director empieza a introducirse en la trama y para ello lleva al personaje principal a recorrer las calles del espacio general, Madrid, apoyándose en planos generales llamado también espacio plano y sonidos ambiente que se pueden encontrar en cualquier ciudad como son el pitido de un tren, vendedores ambulantes, música del bar, o la sirena de las fábricas. Además Pedro se introduce en lo que va a ser el desarrollo de la trama cuando acude a las chabolas, otro sub-espacio, que representa la miseria del Madrid de la época y describe los personajes que habitaban en ellas a través de planos americanos.

El director primero utiliza planos generales para continuar con la descripción de sub-espacios (chabolas, pensión, bares) y los combina con primeros planos para que el espectador pueda apreciar la diferencia entre las clases sociales de la época, pasando de la más baja –con Cartucho viviendo en una chabola y vestido con harapos— a la más alta –con Matías disfrutando de la vida nocturna.

En el espacio de la vida nocturna Aranda utiliza planos americanos con punto de vista indirecto para que el espectador sienta lo que están viviendo los personajes Pedro y Matías cuando están en el café literario enclave emblemático de la vida cultural del Madrid de la posguerra.

Una vez finalizado esto, en la escena seis, Pedro acude a realizar una práctica médica ilegal. Esta escena, que ocurre de madrugada, está llena de dramatismo y presenta un sub-espacio lúgubre, en la que solo aparece la luz de un candil como iluminación general y un foco de la cámara en la acción principal. El ángulo de la cámara es frontal con el objetivo de captar bien las expresiones de Pedro y los puntos de vista varían de subjetivos a indirectos, dejando al espectador la

elección de situarse. Así, el director consigue que el espectador se introduzca completamente en la trama y capta su interés para saber cómo va a ser el desenlace. Además, los llantos de las mujeres y el ruido de los instrumentos médicos hacen que la escena sea más ominosa si cabe.

La segunda parte de la séptima escena se centra en poner en evidencia el sub-espacio de la pensión donde Pedro está durmiendo. En esta ocasión el director prefiere la utilización de luz suave para que el espectador se ponga en el lugar del personaje, que después de haber pasado una noche trágica está durmiendo en su habitación. Los sonidos ambientales son los representativos de un sub-espacio como una pensión o cualquier puesto de trabajo similar, llaves, platos, relojes.

La octava escena presenta cómo es la vida de la clase social alta, y sucede durante la mañana y la tarde. Al mostrar la casa de Matías y el teatro de la conferencia, el director juega con primeros planos, planos panorámicos y medios, con puntos de vista de la cámara muy diferentes hasta ahora, como el objetual, utilizando así una técnica irónica a través de la cámara en cuanto a la presentación de las diferencias de clases a través de detalles como un espejo dorado, puertas acristaladas o todo un teatro lleno de gente.

La escena once el director presenta diferentes sub-espacios para dar movimiento e intensidad a la trama del desenlace. Así pasa desde Pedro hablando consigo mismo en un monólogo interior trágico en el interior de una celda en la cárcel, en primer plano en el sub-espacio lúgubre de la cárcel y la desesperación interna.

Por último, Pedro sale de la cárcel, y junto con su novia Dorita acuden a un sub-espacio de fiesta (la feria) para celebrar tanto su libertad como su compromiso. Una vez finalizada la escena trágica del desenlace, el director, opta al igual que el autor de la obra adaptada cinematográficamente *Tiempo de silencio*, por dar unos segundos de importancia a la reflexión de Pedro sobre la importancia del silencio en tiempos de ruido el cual representa el espacio psicológico de Pedro. Para ello, vuelve a ser de día, unos días después de la

muerte de Dorita, se ve a Pedro, nuevamente trabajando en su laboratorio y hablando consigo mismo en voz en off y utilizando un primerísimo plano que pone en evidencia la expresión de tristeza y reflexión del personaje. Los sonidos que acompañan estas imágenes son de ebullición de los instrumentos de laboratorio que está utilizando Pedro y su voz interior, con el objetivo de poner fin a la trama y hacer reflexionar al espectador como si hubieran visto o leído una fábula con moraleja.

Toda la ambientación y escenografía de la historia conseguida en la película, le otorga una gran veracidad al tiempo en el que se sitúa el relato y el espacio en el que se producen los hechos, tanto en los exteriores como en los interiores. La presencia de objetos cotidianos como candiles, botijos, muebles, espejos y la decoración en general del interior de las casas, representan cada una de las clases sociales, además muestra la miseria en la que se encontraban las chabolas. También, nos ofrece la posibilidad de observar cómo eran algunos centros públicos de la época como bares, cafés, la prisión, el instituto de investigación.

La decoración es detallista hasta el punto de ver interruptores o peras que se utilizaban en esa época para encender la luz, grifos, lavabos, cuberterías, vasos, manteles, sábanas, etc. Al mismo tiempo, en el exterior también se pueden ver estos detalles a través de los coches, las taxis de Madrid, bicicletas.

El vestuario o la vestimenta en general de los personajes, como sombreros, guantes, las joyas que representan las clases sociales altas, los pañuelos cubriendo la cabeza de las mujeres de clases sociales más intermedias, faldones, toquillas, zapatillas, etc.. Todo esto, acompaña y muestra las características propias de la gente de la época y por lo tanto ayuda a entender los personajes de la obra.

3.2. Tiempo cinematográfico en *Tiempo de silencio*

En este apartado, perseguimos analizar un elemento de gran dificultad y al mismo tiempo de gran importancia en el cine sobre todo en una obra cuyo título basado en el Tiempo. El tiempo, en efecto, no se puede representar de la misma

forma que en la literatura, debido a que las acciones que se proyectan, suceden en el presente. A continuación, vamos a estudiar las estructuras temporales que se observan en nuestra película *Tiempo de Silencio*.

Se puede percibir el cine, como una narración con imágenes, que se construye a través de una trama que ocurre y se presenta en un tiempo, y que al mismo tiempo, se fundamenta en un tiempo de lectura o en este caso de visualización. (Valencia García, 2005, 780).

Una película, organiza su trama, a través de cambios cronológicos en las acciones que se dan lugar, así se pueden ver vueltas atrás en el tiempo también llamadas flash back, o bien adelantos en el tiempo también llamados flash forward. También se pueden dar alteraciones de duración o eliminación del tiempo, e incluso de acciones (elipsis) pero con menos frecuencia. Además, se utilizan otros sistemas técnicos especiales en el cine narrativo, con el objetivo de relatar una sola vez lo que ya ha sucedido en muchas ocasiones. (Peña Ardid, 1992, 143).

Al referirse al tiempo, por lo tanto, se está hablando de los planos. De esta forma, si un cineasta quiere grabar a un personaje que está entrando en una habitación, normalmente rodará dos planos, uno que ofrezca el exterior de la misma y el otro el interior. Sin embargo, en el momento que grabe el segundo plano, situándose en la entrada desde el interior, el realizador, no recogerá al personaje en el momento que cierra la puerta a sus espaldas. (Hernández Les, 2005, p. 60).

Mitry, asocia la duración del plano con el interés que ofrece el plano, lo que tampoco hace que la esencia del tiempo cambie. Antonino, ofrece el concepto de tiempos muertos, que pueden representar el aburrimiento pero que no son molestos para el espectador (Mitry, 1999, p. 38). Para empezar debemos concretar el tiempo externo de la película, o sea el tiempo que necesita el espectador para ver la película es de 1 hora y 47 minutos. En la parte gráfica el director sitúa el tiempo real entre finales de 1949 e inicios de 1950, sin embargo

el tiempo de la realización de la película por el director Vicente Aranda es de 1986. Eso hace de la adaptación de Aranda una película de trasfondo histórico, basada en una historia literaria.

El tiempo interno de la película comienza con un primer plano focalizando a un ratón luego un plano general durante el día. Se sucede una secuencia de imágenes para que el espectador entienda que hay varias acciones simultáneas, por ejemplo, El Muecas en el descampado, Amador dando de comer a los perros y Pedro en el laboratorio. Todas estas acciones se realizan durante el día por la luz de las ventanas, y podemos entender que son horas laborales para los personajes.

Mientras Pedro y Amador están discutiendo sobre la escasez de ratones, Pedro hace una reflexión mientras mira al cuadro de Santiago Ramón y Cajal que en este caso es un símbolo temporal de un pasado glorioso. Seguidamente, suena una alarma en el reloj que indica el fin de su jornada al medio día y acude a la pensión en la que vive para comer.

Al despedirse de Amador, en el diálogo de los personajes, Pedro introduce una acción de futuro diciendo: *“mañana iremos a las chabolas”*, del mismo modo que lo hace la dueña de la pensión invitándole a una celebración de cumpleaños por la noche. En el momento que le comunica esto y Pedro acepta mientras come, se produce una elipsis y la siguiente imagen que aparece ya es de noche en el salón de la pensión. Durante la conversación, las mujeres de la pensión hacen continuas referencias históricas y cuentan experiencias de sus antepasados.

En la mañana del día siguiente, como bien dijo Pedro a Amador, se dirigen a las chabolas. Después de la entrevista de Pedro con El Muecas, el director se produce una elipsis con respecto a Pedro, al que se le ve salir de la chabola del Muecas por el día pero llega a la pensión y sabemos que es noche de sábado porque la dueña le pone una bufanda para que Pedro salga a divertirse.

La dueña de la pensión, mantiene un diálogo en voz *over* con la fotografía de su marido muerto y una espada de él en la mano, son objetos que hacen

referencia a un tiempo pasado cuando los dos conversaban por la noche sobre los acontecimientos del día.

Durante la noche, Pedro aprovecha la vida nocturna que ofrecía la ciudad de Madrid. De esta forma, el autor nos presenta el tiempo en el que ocurren las acciones. En el siguiente bar, el director, sigue mostrando los movimientos de Pedro. Al llegar a la casa de doña Luisa, el director utiliza el maquillaje las luces y la vestimenta para intentar irónicamente tapar y/o engañar el paso del tiempo de de las deshonradas, una de ellas con sus propias palabras le confiesa a Matías que ojalá no hubiera pasado el tiempo para ella.

Una nueva referencia al tiempo real de la noche madrileña por parte del director, se produce cuando se corta la luz como señal de restricciones en la época franquista. Además, el autor sucede las escenas de la noche, haciendo que el tiempo sea elástico, silencioso.

Cuando Pedro llega a la pensión, el director encuadra la cámara en plano medio y angulación normal o frontal, para que el espectador entienda los deseos de este. Además utiliza una luz dura con pequeñas iluminaciones en elementos como un reloj que indica la hora de las cuatro de la mañana y cuando Pedro sale de la habitación utilizando el sonido fuera de campo se escuchan las campanas del reloj indicando que son las seis de la mañana.

Nuevamente, con un primerísimo plano al reloj, el director nos muestra que son las siete de la mañana, hora en la que van a buscar a Pedro para entrar en el nudo de la trama de la película en el tercer día, acudiendo con El Muecas de nuevo a las chabolas y viendo el amanecer de Madrid con los panaderos trabajando en la calle.

Cuando llegan a las chabolas, en fuera de campo el gallo está cantando, por lo tanto el director utiliza una serie de efectos de montaje y encuadres de la cámara, para mostrar la luz del amanecer. Al terminar con la intervención de Florita en el interior de la chabola del Muecas, nuevamente con sonido fuera de campo de la hora de entrada al trabajo de una fábrica cercana, el director nos indica el paso de

las horas y el inicio de la mañana, jugando al mismo tiempo a través de la luz del sol cuando Pedro se marcha.

Para entrar en la tarde, el director nuevamente utiliza otra elipsis a través de la hora de la comida para Pedro que la dueña de la pensión le hace llevar a su nieta. Matías, viene a buscar a Pedro y la dueña de la pensión hace un flashback al recordarle a su abuelo con el que ella tuvo un acercamiento en el pasado. Mientras Pedro se prepara para ir a casa de Matías, en otra escena, el director nos muestra una acción paralela de Cartucho yendo a denunciar. Allí, se puede ver que es el día 23 de octubre en un calendario que tiene el comisario de la Guardia Civil en la pared. Cuando Pedro y Matías llegan a la casa de este, el director muestra la hora a través de un personaje que ayuda a entender que Matías es de una clase social alta, el mayordomo. Al finalizar la conferencia, mientras Pedro está tomando algo, se produce un flashback con la imagen de Florita muerta y el sonido producido del montaje de unas campanillas.

Cuando el entierro de Florita termina, nuevamente se escucha un sonido fuera de campo de una sirena de fábrica, pero esta vez indica la hora de salida de los trabajadores y por lo tanto es por la tarde.

Comienza el cuarto día, el más largo de todos, con una elipsis de un día entre el 23 de octubre al 25 de octubre y además sabemos que es jueves, observando esto en un segundo plano con el mismo calendario que apareció en imágenes anteriores de la oficina del comisario, en el que Matías lleva a Pedro al casa nocturna, todo esto a medio día que nuevamente podemos escuchar en sonido fuera de campo a través del sonido de unas campanas de la iglesia, además de las propias palabras de doña Luisa diciendo que es la hora de comer. Por la tarde, llega el policía Similiano a apresar a Pedro, sigue entrando luz por las ventanas y Matías habla de lo que hará en el futuro próximo de la noche. Sin embargo, irá por la tarde a las siete y media, que se puede apreciar en un reloj de la oficina del abogado, por la acción rápida de los sucesos.

El desenlace de la película se produce con la salida de Pedro de la cárcel al atardecer y al llegar a la pensión, se produce una elipsis para llevarnos a la noche y la celebración de la libertad y compromiso de Pedro con Dorita. Finalmente, con una última elipsis de un espacio de tiempo indeterminado, aparece Pedro el día en su laboratorio reflexionando.

Tras este análisis, podemos observar que la película tiene una serie de acciones que se producen en un tiempo real de cinco días, pero lento y lleno de acontecimientos un tiempo de dilatación. Este tiempo es de orden lineal y cronológico porque se ve cómo van pasando los días con sus mañanas, tardes y noches, a excepción de los usos continuados de elipsis, pero esos usos sirven más para informar al espectador del pasado de los personajes que para romper la linealidad del tiempo. A pesar de esto, las acciones están encadenadas y siguen una línea de desarrollo y desenlace.

A continuación, *La frecuencia* es redundante, el engaño y las malas decisiones son los hechos más repetitivos en la película, ya que Pedro por su mala decisión es engañado por Amador, Muecas, el policía, Cartucho, incluso Dorita y las mujeres de la pensión Genette nos evoca “*Simétricamente, un enunciado narrativo no sólo es producido, puede ser reproducido, repetido una o varias veces en el mismo texto*” (Genette, 1989, 173)

Para concluir, es importante situar la película en un tiempo cronológico. El director, utiliza en imágenes a través de objetos realzándoles con el uso de luz y en ocasiones primeros planos, que tienen una simbología de la época franquista, por ejemplo, insignias, banderas de España franquista o de la falange, que tienen en las oficinas de la Guardia Civil y el abogado.

4. Registro sonoro

4.1. Análisis de la música

Una película, como elemento artístico que se ha realizado en una época concreta, puede llegar a ser entre otras cosas algo más que una simple diversión, ya que es un espejo de la sociedad de la época en la que la película fue hecha, lo

mismo que cualquier otra obra artística como una pintura o una obra musical, ya sea por los elementos técnicos utilizados o por lo que expresan. Desde este sentido, vamos a interpretar la música como origen de información sobre la sociedad de ese momento.

Para Pérez Bowie, el discurso literario es superior al valor instrumental del discurso cinematográfico, ya que es un sistema que ayuda a la imagen. El cine, tiene menos credibilidad cultural que la literatura, y por lo tanto, cuando representa imágenes que ayudan a la comprensión y no hay elementos conceptuales, se puede entender que tiene menos valor en término cognitivo. (Bowie, 2008, p. 30).

En este sentido, en el siguiente estudio nos situamos de acuerdo con la lectura cinematográfica desde un punto de vista cultural que otorga a la película la categoría de obra y que entre otros objetivos, ayuda a representar la forma de pensar y el sentido estético que Martín Santos le dio al español de la época, todo ello adaptado por Vicente Aranda con un formato audiovisual magistral.

De acuerdo con nuestro enfoque musical, una proyección cinematográfica, que refleja la realidad de la sociedad de una época determinada, también aporta información sobre la música y los gustos musicales de la gente en ese momento histórico determinado.

Como ya dijimos anteriormente, la trama se desarrolla en Madrid, entre la estación del otoño al invierno del año 1949-1950. Toda la ambientación que gira en torno a los hechos está muy bien conseguida, lo que le otorga cierta veracidad y fuerza al tiempo y al espacio de la historia del médico Pedro Martínez, tanto en el exterior como en el interior.

De fondo en varias ocasiones se escucha la radio que en ese tiempo tiene gran importancia en el ámbito social, ya que debido a la dictadura no había demasiadas vías de diversión. Además, los ciudadanos españoles estaban tristes y

apagados tras lo vivido en la guerra y con la censura del franquismo existente en la posguerra. (Riquelme, 1983, p. 146).

En *Tiempo de Silencio*, el fondo sonoro, se ve representado a través de ese aparato de radio que estaba presente en todas las casas y establecimientos, a través de él, se escuchaba música, anuncios, noticiarios. Gracias a este efecto sonoro de la radio, queda reflejado el día a día de cualquier español de la época a través de lo que está emitiendo.

En la radio de la pensión o de la casa de mujeres de la noche, se pueden escuchar en la película emisiones de series, programas, anuncios y música. Reflejando así, la ambientación de las casas de la época. En la radio se podían escuchar las noticias, un diario hablado, o bien el parte (noticiero diario) que emitía cualquier emisora a través de la conexión obligatoria que tenía desde Radio Nacional de España. De esta manera, la información que se emitía, era uniforme y estaba controlada por el régimen de la época. (Di Febo; Santos, 2012, p. 85).

Del mismo modo, en la casa de Doña Luisa, se puede escuchar un consultorio famoso de la época, Elena Francis que junto con las otras emisiones radiofónicas que se escuchan en la película, era real y además de interés general, llegando a ser muy famoso durante esos años. Este programa, se creó en los años cuarenta inspirado por Francisca Bes en una idea de negocio de cosméticos. Comenzó su emisión en el año 1947 concretamente, en la Radio Barcelona y llegó hasta 1966. Más tarde, se emitiría también en la Radio Penínsulas y por la Radio Internacional hasta el año 1984. (Riviére, 1962, p. 61)

Además en la película, podemos ver como se cantan villancicos populares como *“Los Campanilleros”* en el Café Gijón. Resaltando el estribillo *“Pajarillos que estáis en el campo / gozando el amor y la libertad”*, haciendo alusión indirecta a la libertad de la que no goza la España de Franco; no es raro, pues, que llegue un sereno y les reconvenga por cantar lo mismo continuamente, amenazándoles con llamar a la policía. En cierta manera, Aranda mantiene aquí

una interesante ambigüedad, ya que no queda claro si el sereno acierta al sospechar que hay una intención subversiva en el estribillo repetido por los amigos borrachos, o más bien se pone en evidencia la neurótica persecución arbitraria y sinsentido de todo cuanto pudiese sonar a libertad, aun cuando no hubiese una intencionalidad política real en ello.

Poco antes de finalizar la película, los personajes de Pedro y Dorita se encuentran en una feria junto a la madre de esta. Se representa el ambiente festivo propio de una feria llena de tirovivos, casetas, vendedores de churros y manzanas caramelizadas y de fondo se puede escuchar el pasodoble popular “*Los Nardos*”. Además, a través de un organillo típico, se entona “*Por la calle de Alcalá*”, célebre tonada perteneciente a la zarzuela *Las Leandras*, con música creada por el maestro Francisco Alonso y letra de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, estrenada en Madrid el 12 de noviembre de 1931. (Cabo Guzmán; Marchena, 2007, p. 81).

Es importante destacar el pasaje de Pedro en el café literario. Pedro, después de que dos chicas que piden ayuda para el régimen, tras echar una moneda le ponen unas insignias representativas y comienza a cantar “*Anda jaleo, jaleo / no dejan ver lo que escribo, porque escribo lo que veo*”, y una vez finalizado se quita la insignia de forma despreciativa. Todo esto, es una ironía clara hacia la censura de la época que no permitía que se escribiera sobre la realidad que estaban viviendo. Se trata de una canción popular recuperada por Federico García Lorca, quien llegó a interpretarla al piano acompañando a la cantante La Argentinita, así mismo, esta canción se asocio con una letra alternativa al bando republicano.

4.2. Sonidos ambientales y otros efectos del montaje

En la narración audiovisual, el sonido cobra una importancia fundamental, ya que aporta una información especial que consigue mediante elementos tecnológicos, acercar al espectador a la realidad en la que se sitúa la película sumergiéndose en la sonoridad de la misma.

El espectador cuando percibe e interpreta la imagen, es ayudado en parte por el sonido ya que este activa la atención aural de las personas. El espectador al escuchar, presta atención a la imagen pero recibe también la información indirecta suministrada por el sonido. Por lo tanto, el sonido ayuda a aclarar ciertas imágenes, además de dar valor por ejemplo al silencio aludido en el título como un efecto sonoro de dramatismo.

Finalmente, al editar una imagen aparecen multitud de posibilidades creativas al igual que lo hace el sonido. Así, en la unión del sonido y el montaje ayuda por ejemplo, a unir planos de dos espacios diferentes haciendo que tengan una relación significativa entre ellos.

En efecto, existen teorías que ponen por delante la importancia de la visión con respecto a la audición. Dichas teorías, se basan en argumentos físicos, es decir, por cuestiones anatómicas en cuanto al nervio auditivo y el óptico, quedando por encima este último (Bravo, 1998, p. 19). Sin embargo, el sentido de la vista como receptor es diferente del oído, ya que este no puede parpadear y por lo tanto dejar de recibir sonidos.

Por dichos motivos, Michel Chion, ofrece un concepto de gran importancia al sonido acerca de la expresión y la información que añade a la imagen que se ofrece, entendiendo que gracias a él se pueden recordar momentos vividos, y que la información que ofrecen y lo que expresan van por caminos diferentes de manera natural de lo que se observa en la pantalla, ya que ese sonido se une directamente a la imagen. (Chion, 1995, p. 16).

En este sentido, se puede ir más allá, y en palabras de Ángel Rodríguez Bravo, el sonido actúa independientemente de la imagen y por lo tanto no depende de ella, sino que el sonido actúa de igual manera y al mismo tiempo que la imagen. Así se ofrece información al espectador, quien lo procesará de forma conjunta en función a su comprensión cognitiva y a la percepción recibida. (Bravo, 1998, p. 221).

En la película que estamos analizando, se pueden apreciar sonidos diegéticos, que surgen alrededor de los personajes específicos de la misma historia, en los espacios y otras singularidades de la trama como es el ejemplo de la radio, que ya hemos mencionado con anterioridad.

Debemos señalar, otros efectos sonoros sencillos como abrir o cerrar puertas. En la película, se pueden ver aparatos típicos de reproducción sonora de la época como son las gramolas en casa de Matías en el momento en el que el mayordomo pone el disco de moda que llegaba desde Inglaterra, o bien el organillo de la feria, que se puede clasificar como sonido diegético en la imagen en la que se ve y que bailan los personajes junto a él, más tarde, queda sólo como un efecto sonoro de fondo sin aportar más información necesaria a la trama.

Por otro lado, podemos escuchar también algunos sonidos que surgen del entorno, por ejemplo los sonidos extradiegéticos que hay cuando se recorren las calles de Madrid, los coches que pasan al lado del Pedro y Amador mientras van hacia las chabolas, el tren... En las chabolas también, se escuchan sonidos cotidianos de un entorno como ese, burros, perros, gallos, los niños vendiendo, martillos o la alarma de una fábrica cercana que indica el tiempo de entrada y salida de los trabajadores.

Además, si a estos sonidos añadimos la iluminación, podemos entender si es de día o es de noche. También, a lo lejos se escucha el replicar de las campanas de una iglesia que indican la hora al igual que lo hace la alarma de la fábrica.

Todos estos efectos sonoros, por cierto, dependen de la localización en la que se sitúa cada escena, y ayudan a situar al espectador en ese lugar en concreto acompañando a la imagen, como por ejemplo, el laboratorio, que en primer plano se ven las burbujas junto con su sonido y unos tacones o zapatos al andar, una alarma de un reloj o el teléfono.

También, encontramos el puente musical entre escenas, es decir, un sonido que une escenas o acciones. (Betanzos, 2006, p. 89). Este elemento, es un sonido

que otorga lógica a lo que sucede. En el film, encontramos un ejemplo evidente en la escena diez cuando ya harto, el forense llama a la comisaría para acabar con las quejas de Ricarda que protesta por la autopsia que van a realizar a su hija. En la escena siguiente, vemos al policía que responde a la llamada del forense con el teléfono en la mano después de escuchar el sonido de la llamada.

Además, en el film, se aprecia una combinación de sonidos que aportan un halo dramático o cómico a las escenas y que se llama sonido del montaje. (Colon, 2000, p. 125). Se puede observar de nuevo, un ejemplo muy dramático, cuando Pedro sale de la chabola del Muecas tras haber realizado la intervención quirúrgica ilegal a Florita, de fondo se escucha un sonido fuerte que aporta dramatismo a la situación agónica en la que se encuentra el personaje en ese momento. En la analepsis temporal de la octava escena, se puede ver el efecto que se produce al recordar Pedro el cadáver de Florita junto con un sonido extradiegético como elemento de montaje para dar más dramatismo a una escena traumática.

En la pensión, se puede escuchar en las noticias, como elogian las cosas hechas por el régimen franquista y las nuevas relaciones que tienen con los Estados Unidos *“la maquinaria importada de Estados Unidos, dan un impulso a la economía americana.”* decía un anuncio de propaganda. En la conversación con la madre de Dorita, esta evoca a un hombre caballeroso que sabe bailar el Charleston, y de fondo de forma molesta se escuchan los sonidos del movimiento de la mecedora en la que está sentada Dorita. Este sonido, hace que el espectador sienta la angustia por la que pasa Pedro en ese momento, mientras que para apaciguar las cosas, de fondo se escucha una pequeña melodía de música clásica.

La música, entendida como vehículo de ideas, pensamientos y sensaciones, ayuda a comprender a los personajes, por ejemplo, cuando Pedro, Matías y su amigo alemán, están en la calle y van cantando *“Anda jaleo”*, ironizando de manera casi inadvertida o inconsciente sobre la represión del momento, al igual que lo hicieron poco antes en un bar.

Es interesante decir que en la película, no existen sonidos extradiegéticos como efecto del montaje, ya que es un elemento que se empieza a utilizar en el cine español más tarde y por influencia del cine extranjero. La música que se puede escuchar por la calle cuando compran las porras típicas, el organillo a pesar de que los personajes se alejan cuando van a participar en las casetas, etc., son pequeños detalles de la proximidad de introducción de este elemento en el cine español, pero son muy pocos todavía.

Es necesario resaltar algunos conceptos del sonido en cuanto a la relación de este y la imagen. El sonido ayuda a entender sentimientos, sensaciones o bien expresarlo sin la necesidad de ir acompañado de una imagen (por ejemplo, en la película, las emisiones de la radio que a pesar de no ver el objeto con el sonido se sobreentiende). Sin embargo, en sistemas audiovisuales como el cine, el sonido junto con la imagen, ayuda a entender la información con otros detalles.

Michel Chion sobre esto aporta un nuevo concepto, la síncrexis. (Chion, 1995, p. 61). Se define así, al conjunto de coincidencias que tienen la imagen y el sonido en un momento determinado del texto fílmico, dando lugar así a sensaciones, impactos o efectos que de forma individual no tendría ni la imagen ni el sonido.

Por su parte, la música está relacionada con la identificación de personas o hechos, a través de notas que marcan una sintonía o una composición como leitmotiv. *Tiempo de Silencio*, al ser una película que no posee banda sonora original, sino que tiene música diegética con realismo (muy característico del cine español durante muchos años), no se puede decir que tenga un leitmotiv sonoro, pero por su uso visual recurrente, nos hemos concentrado en uno, las manzanas, con las que en la película se escucha su sonido al caer por ejemplo cuando Dorita se las lleva a Pedro.

Para concluir, podemos decir que sí se ha ajustado el ambiente ideal en la adaptación, consiguiendo así un resultado de gran calidad, donde cabe señalar que sin existir una banda sonora concreta para la película, se pone en evidencia la

realidad de la época. Toda la película, rodada con gran detallismo artístico y técnico, resulta gracias a la imagen tan explícita o más que la novela, y nunca hubiese podido rodarse en el “*Tiempo de silencio*” (de la dictadura), por lo que no es extraño que se rodase ya en democracia, en el año 1986.

Con la sinopsis hemos explicado la historia de la película, también mencionamos los verdaderos nombres de los actores para dar más realismo al análisis. Con la intención de entender todas las partes de la intriga de la película, expusimos las partes del guion y hemos dividido en escenas y secuencias la historia consiguiendo entender el entramado de la historia.

Con el análisis de los personajes, más bien de los actores, hemos definido cada uno según su forma de vestir, la gestualidad, el modo de actuar pero sobre todo las características físicas. Eso nos permitió entender los detalles de actuación de cada uno pero sobre todo el tono irónico que el director del cine Vicente Aranda quería preservar.

Hemos demostrado que la cámara en el cine tiene la misma función del narrador en la literatura. Su posición y el encuadre nos permiten entender lo que el director quería informarnos. El uso majestuoso de la iluminación en la película, revela las diferencias entre las clases sociales, por ejemplo, la clase social más pobre aparecen menos iluminados que los ricos, a la vez que el uso de la iluminación con finalidad irónica como es el caso del contraste del tomate y la manzana.

Por su parte, hemos notado que el espacio cinematográfico es muy diferente del literario ya que lo tenemos presente ante nuestros ojos. A este espacio, se añade el registro sonoro, lo que da más vitalidad a la película, el pitido de coches en la ciudad y los animales en las chabolas entre otros. Finalmente, el tiempo en la película es representado por varias técnicas, como la iluminación, la presencia de los relojes, el cloqueo de los gallos o la presencia de los relojes y calendarios.

**Capítulo IV. Análisis
comparativo entre la novela y la
película**

En este capítulo nos proponemos llevar a cabo un análisis comparativo entre la novela y su adaptación cinematográfica. Tanto la literatura como el cine narran historias utilizando unas herramientas específicas: sus propósitos semejantes contrastan con las diferentes características y herramientas discursivas y expresivas de las que una y otro disponen. Por lo tanto, vamos a realizar un análisis pormenorizado de segmentación comparativa prestando especial atención a la fidelidad del texto fílmico con respecto al texto literario.

Teniendo en cuenta las propuestas de la recepción literaria, se entiende que la lectura es una interpretación o una cooperación con la novela. Cuando ven la película después de haber leído la novela, los lectores tienen como objetivo comparar la imagen ficticia creada por ellos mismos a partir del texto, con la imagen que ofrece la gran pantalla. En cierto modo, cabe decir que el director que adapta una obra literaria es un lector privilegiado, pues a él le es dado el materializar su imagen mental de la narración literaria en una película, donde tendrá libertad para exponer su particular lectura, *“pues si concedemos libertad artística y derecho de adaptación de temas literarios existentes al lector-autor indudablemente no se los vamos a negar al lector-cineasta”* (Noriega, 2000, p. 54).

En cierta manera, todo director que aborda la tarea de realizar una película a partir de una obra se encuentra entre la espada y la pared, pues atendiendo a la lógica cinematográfica, se considera una traición al arte el realizar una adaptación fiel y literal al texto original, que no aporte ninguna innovación; pero si dicha adaptación es demasiado libre, se considerará que el director está traicionando la esencia de la obra. Si la película final se aleja mucho de la historia real, el espectador mostrará más rechazo. Se podría asemejar al momento de una traducción simultánea, donde la persona que la realiza puede utilizar muchas figuras retóricas pero el mensaje final se puede ver distorsionado. (Espinosa, 2008, p. 48). Entre estos extremos, el director cinematográfico tiene el reto de realizar una obra original a partir de una obra preexistente, que por lo general tiene otro autor y a menudo otras coordenadas históricas.

1. Obra especial técnicamente inadaptable

Hay obras, en las que la dificultad de su argumento y su estética, hacen que sea un reto la creación del guion. Normalmente, el proceso de adaptación consiste en trasladar un texto literario donde todas las acciones están narradas verbalmente, produciendo una imagen visual, y donde también se encuentran descripciones de los pensamientos y sentimientos de los diálogos. Y esos elementos verbalmente expresados en la obra literaria son los que la adaptación debe encauzar en un lenguaje visual y sonoro. Así pues, la adaptación es un proceso en el que se representan visualmente todas las acciones que han sido narradas.

Es algo evidente, que en el proceso de adaptación cinematográfica de una obra literaria a la gran pantalla el objetivo es trasladar el argumento de dicha novela a un texto fílmico. Así, Sánchez Noriega dice que las obras literarias cuyo argumento sea más fácil de trasladar visualmente serán las más accesibles al proceso de adaptación. En especial, se ha puesto en evidencia que una obra que no conlleva muchos procesos de razonamiento por parte de los personajes o una intrincada exposición interior de sus sentimientos será más difícil de adaptar. (Noriega, 2000, p. 57)

Normalmente, un proceso de adaptación se construye a través de un texto literario con un mayor peso de las acciones; la mayor dificultad reside en trasladar al lenguaje fílmico el material literario de las descripciones y de los razonamientos internos de los personajes. Por este motivo, las obras en las que se encuentran muchas descripciones de los razonamientos, sentimientos o resolución de problemas de los personajes, son difíciles de adaptar, ya que el cine ofrece la posibilidad de ver las acciones, pero todo aquello que no sea una acción exteriorizada debe encontrar una forma visual de transmitirse, a no ser que se recurra a la voz en *off* o en *over* (Noriega, 2000, p. 58)

Tiempo de silencio, precisamente, no se caracteriza tanto por su trama (la desdichada peripecia de Pedro, Florita, Dorita y el resto de personajes) cuanto

por el ambiente social que en ella se refleja y la forma que Luis Martín-Santos trató los temas de los que se ha hablado en capítulos anteriores.

Así pues, atendiendo a las características que facilitan la adaptación cinematográfica de un texto literario, se puede entender que *Tiempo de silencio* no las cumple. Una de las grandes dificultades es la multitud de puntos de vista que la narración focaliza, esto es, el perspectivismo que impregna la narración juicios de valor y que constituye una de las bases de la obra.

Del mismo modo, hay que recordar la utilización de la ironía, la sátira, las parodias, los sarcasmos y otros recursos similares que se observan a lo largo de toda la obra no son sencillos de trasvasar a una narración cinematográfica. Con todo y con eso, el director Vicente Aranda muestra un firme interés por mantener todas las características de la obra, sin ceñirse únicamente a la acción de la misma (que podría haber reducido la misma a una película melodramática); por ejemplo, logra verter a la pantalla su tono irónico, algo que hacía especialmente complicado su proceso de adaptación a la gran pantalla:

Martín-Santos describe con un humor ácido, incisivo y cortante, sin demasiados altibajos, una dramática situación de una época muy fea para los españoles. En esto soy de la teoría de hacer lo mismo, es decir, conservar esa ironía que era una cuestión de estilo, que además es lo que me gusta de la novela. (Vera, 1989, p. 164).

Aranda comenzó en 1986 con el complicado trabajo de adaptación de la obra. Conviene, pues, partir de la consideración de los distintos contextos históricos en los que se realizan, respectivamente, la novela y la película.

2. Marco histórico

2.1 Contexto histórico de la publicación de la obra

En este apartado vamos a exponer brevemente la situación histórica en la que se publicó la obra, a fin de ver a continuación las diferencias con las circunstancias que rodearán la realización del *film*. Se trata de una importante cuestión, ya que los hechos que se vivían en el momento de la escritura no solo

influyeron en el autor, sino que son un asunto central de la novela, por encima del argumento de la misma.

En la España de los años sesenta se empiezan a olvidar, aunque no del todo, las penurias pasadas durante la primera posguerra. Uno de los principales fenómenos en que hacen plasma la recuperación económica es la publicidad, vinculada al desarrollismo y el despegue de la sociedad de consumo (Cabrero, 2004, p. 76).

En este contexto de crecimiento económico, la población rural comienza a emigrar a la ciudad, llegando a superar los tres millones de personas que dejan atrás sus tierras del campo pensando en una vida mejor en la urbe. Esta llegada repentina y masiva de gente procedente del pueblo a la ciudad, hace que se construyan barrios sumamente humildes, más allá de los cuales se construirán, precariamente y sin permisos de construcción, alumbrado ni agua corriente, poblados de chabolas. (Collantes; Pinilla, 2019, p. 52).

Además, los precios de la vivienda se disparan debido a la poca oferta y la especulación con el suelo, haciendo que sea muy difícil que un obrero cualquiera acceda a una casa o un piso con su sueldo. El desempleo se incrementa debido a las reformas empresariales, que conllevan ajustes de plantilla, y muchos de los obreros deben hacer horas extraordinarias que no encontrarán remuneración en su nómina mensual. Esto hace que el gobierno franquista se vea obligado a implantar un subsidio por desempleo que anteriormente no existía. (Cabrero, 2004, p. 86).

En esta situación, un contingente importante de españoles decide emigrar en los años sesenta a los países más industriales, como Francia, Alemania o Suiza, que ofrecían puestos de trabajo y sueldos más altos. Gracias al dinero que envían desde allí a su familia en España, se consolidará el desarrollo económico del país. (Riera, 2018, p. 155).

Gracias a esto, el desarrollo económico en España empieza a despuntar durante los años 60, siendo la industria el principal autor del crecimiento. Esta

llega de forma rápida a España y por ello la agricultura deja de ser el principal sustento del país. A este crecimiento, el régimen lo llama “*el milagro español*”, y con la propaganda del NO-DO, se transmite a todos los españoles a diario. (Tamames, 1982, p. 118).

En el año 1963, debido al aumento de las protestas de los ciudadanos y a la aparición de una oposición fuerte, se crea el Tribunal de Orden Público (TOP). A partir de ese momento, miles de ciudadanos españoles serían controlados y perseguidos por el TOP por llevar a cabo causas políticas contrarias al régimen franquista, o simplemente por ser sospechosos de ello:

En 1963, y con la Ley de Orden Público en vigor tiene lugar la creación de lo que sería el Tribunal más represivo de la época franquista: el Tribunal de orden Público (TOP), que en su origen, vino a sustituir a la jurisdicción militar y al ignominioso tribunal de Represión de la masonería y el Comunismo. (Hurtado Martínez, 1999, p. 15).

Con la creación de este organismo, los tribunales se llenan de este tipo de causas. (Zarfa Valverde, 1973, 26). Un ejemplo de ello fue el proceso de Julián Grimaú García, militante comunista que fue llevado ante un consejo de guerra y más tarde fusilado por un supuesto delito que cometió en la Guerra Civil.

Así pues, la represión seguía aumentando, y muchos jóvenes permanecían en las cárceles por sus ideas políticas, aunque el régimen procuraba tener —o aparentar— cierta manga ancha. Afortunadamente, hemos accedido al testimonio de un joven militante de aquellos tiempos por la cusa argelina, quien con 35 años estuvo detenido al lado de sus hermanos de lucha por la democracia y la libertad de los ciudadanos. El médico Amar Benadouda, militante por la independencia de Argelia, fue compañero de cárcel y más tarde amigo de Martín-Santos Benadouda, para quien las amistades que se forjan en la cárcel no tienen parangón, nos relata sus lejanos recuerdos llenos de amargura y dulzura al mismo tiempo:

Los presos éramos jóvenes, yo tenía 35 años y tuve la suerte de estar en la cárcel con estas personas, es el destino de vida. He tenido muchas amistades en la cárcel de Carabanchel; entre otros cabe citar a Pedro Laín Entralgo, Enrique Tierno Galván, Juan Molla López, poeta, mi abogado personal y presidente de la asociación española de escritores, y Antonio

Amat, un chico muy valiente. Pero mi amistad con Martín-Santos era especial, hablábamos sobre nuestras vidas, de los problemas de entonces y el porqué de estar en la cárcel; hablamos de las ideas filosóficas de los libros que leíamos, pero sobre todo tratábamos el tema de la democracia en España y en el mundo. Recuerdo bien que todos eran simpatizantes de la liberación de Argelia y su lucha contra el ejército francés en busca de la independencia. Es muy curioso resaltar las charlas que había entre los comunistas y socialistas: curiosamente los socialistas eran de clase burguesa; sin embargo, la mayoría de los comunistas eran de la clase obrera. La política de Franco era más dura contra los comunistas, las condenas eran de quince a veinte años solo por publicar un folletín, sin embargo, eran más permisivos con los socialistas y como máximo recibían dos a tres meses de cárcel. En cuanto a mi amigo Luis, salió de la cárcel en 1959, yo en aquel entonces me fui a Suiza para terminar mi carrera de medicina, pero teníamos contacto ya que intercambiábamos cartas. Desgraciadamente, el murió en el 1964, justo al terminar mi carrera de medicina. Su libro de *Tiempo de silencio* salió en el 62; su muerte me afectó mucho, era un joven valiente, con mucho talento, puedo decir que España y la humanidad han perdido a una persona enorme. (Benadouda, entrevista personal e inédita, 12 de noviembre, de 2019).

A pesar de las represiones y falta de libertades, el número de turistas comienza a multiplicarse en gran medida durante los años 60, gracias a los precios más bajos, que hacen que el resto de europeos lleguen al país buscando sol y playas a buen precio. La consecuencia es que el turismo crece de forma exponencial y que el dinero que dejan estos turistas ayude a la modernización del país y al auge del desarrollo económico. (Requeijo, 2006, p. 157).

Además, los extranjeros que llegan son personas con otro estilo de vida muy diferente, lo que hace que los ciudadanos españoles se planteen otras formas de vivir distintas de las que conocían hasta el momento. De este modo, los españoles van quedando asombrados ante la vida democrática europea, no tanto a través de las ideas políticas, cuanto por los comportamientos, valores o costumbres que observan en los visitantes. En ese contexto, Franco abre un nuevo capítulo de la historia española designando como sucesor de su régimen a Juan Carlos de Borbón en julio de 1969.

Aunque este es el periodo en que Luis Martín-Santos compone *Tiempo de silencio*, en la novela no se identifica concretamente el momento en el que transcurren los sucesos, si bien la crítica la sitúa a finales de la década de los cuarenta. (Rey, 1977) La razón por la que situamos la acción en los años sesenta

es por las características tan parecidas que aparecen reflejadas en la narración, especialmente el motivo del éxodo rural apenas asumido por la capital, que tiene como consecuencia el desarrollo de las barriadas periféricas de chabolas. Este fenómeno se puede observar en la obra claramente gracias a algunos personajes que viven y desarrollan sus acciones en las chabolas, por ejemplo Cartucho o el Muecas –que viene de un pueblo de Toledo—, Amador, que había llegado a Madrid desde Asturias, e incluso el protagonista Pedro, que a pesar de no vivir en las chabolas, es capaz de sentir cierta empatía con los otros personajes porque él también ha emigrado de un pueblo de Castilla La Vieja.

En la obra y su adaptación cinematográfica, también podemos ver la presencia de los extranjeros que están llegando a España, por ejemplo en el personaje del pintor alemán y otros personajes que acuden al bar. Además, esa apertura de España a la vida internacional en especial a EE.UU. e Inglaterra, se observa en las fábricas que rodean a las chabolas, que representa la incipiente industrialización del país y que se puede apreciar mejor en la película a través de imágenes.

2.2. Contexto histórico de la adaptación cinematográfica

El 22 de noviembre de 1975 comienza una nueva etapa de la historia de España: ha muerto Franco y el rey Don Juan Carlos de Borbón sube al trono. El 1 de marzo de 1979, se convocan las primeras elecciones democráticas españolas. Sin embargo, por varios motivos los inicios de la democracia en España fueron bastante difíciles: existían problemas sociales derivados del incremento del desempleo y la inflación, hubo un golpe de estado –el célebre 23-F—, se intensificaron los atentados de la banda terrorista ETA, etc. (Soto Carmona, 2005). Sin embargo, a mediados de los años 80, se consiguió llegar a cierta estabilidad dejando atrás de esta manera los “Tiempos de silencio”.

A partir de 1979 comienzan a implantarse las reformas en el país encauzadas por los dos partidos principales de esa época, UCD¹¹ y PSOE¹². En los años 80, los españoles experimentan un cambio completo de su sociedad donde entra de lleno la filosofía europea de libertades y costumbres, y nace la Movida. Aunque esta se identifica específicamente con Madrid, otras ciudades, como Barcelona, también conocieron una explosión de libertades y movimientos contraculturales. El gobierno de José Calvo Sotelo (1981-1982), se propone como uno de sus objetivos el ingreso del país en la OTAN, y realiza reformas de gran importancia en cuanto al divorcio o la división territorial y administrativa en autonomías. (Vega Oncins; Gutiérrez Contreras; Serrano, 1997, p. 126).

La deseada entrada en la Comunidad Económica Europea llega en 1986, con el gobierno socialista de Felipe González, y se inaugura una era de crecimiento económico en la que se llevan a cabo reformas sociales de gran importancia, como es la universalización de las pensiones o la seguridad social. Además, el subsidio por desempleo llega a más ciudadanos y aumenta la inversión en infraestructuras para el bienestar de los españoles, como autovías que facilitan la comunicación entre las diferentes ciudades. (Rafael Domínguez, 2007, p. 179).

Pero no todo era bienestar y buenas noticias, aunque el crecimiento económico e industrial estaba en su mejor época, los estragos que había producido la Guerra Civil española, dejó en los años 80 una pobreza que unida a la nueva filosofía de democracia, muchas veces mal entendida, la droga y el terrorismo dio lugar a un aumento en la delincuencia juvenil.

Las novedades que veían llegar los jóvenes españoles de los sectores sociales más deprimidos, les hacían pensar que era fácil salir de esa pobreza y tener una vida de lujo fácil, ganado con poco esfuerzo y acompañado de la admiración de

¹¹ UCD, Unión Centro Democrático fundado en 1977 disuelto en 1983, este partido llegó a ocupar la precedencia con Adolfo Suarez González del 21 de octubre 1978 hasta 09 de febrero de 1981. Agustín Rodríguez Sahagún 9 de febrero 1981 hasta el 13 de noviembre 1981. Leopoldo Calvo Sotelo 21 de noviembre 1981 hasta el 13 de junio de 1982. 13 de noviembre de 1982 hasta 18 de febrero de 1983.

¹² PSOE: Partido socialista obrero español fundado el 2 de mayo de 1978 2 de diciembre de 1982-5 de mayo de 1996. El máximo presidente del PSOE durante la transición ha sido Felipe González Márquez.

sus amigos. El aumento del paro no era tampoco un gran incentivo para continuar estudiando, y la delincuencia juvenil se incrementó, especialmente los robos y atracos. La literatura deja testimonio de ello en obras como *La estanquera de Vallecas*, obra teatral del director José Luis Alonso de Santos, estrenada en 1981, a partir de la cual se llevaría a cabo una exitosa versión cinematográfica, dirigida por Eloy de la Iglesia en 1987.

Este contexto da lugar a un nuevo género de cine llamado “*cine quinquí*”¹³, que como el título que acabamos de mencionar— mostrar de manera cruda la realidad juvenil de ese momento, con aparente objetivismo, pero también recreándose en los aspectos más atrayentes de ese mundo sórdido pero sugestivo. Además de *La estanquera de Vallecas* (1987) otros títulos importantes de este género son “*Navajeros*” (1980), también de Eloy de la Iglesia, “*Perros Callejeros*” (1977) y *El “Yo Vaquilla”* (1985) de José Antonio de la Loma o *Deprisa Deprisa*, (1981) de Carlos Saura.

Con el fin de que estas películas tuvieran un alcance más real, se llegó a utilizar a jóvenes marginales como actores de la película de su vida. Esto, fue otro motivo para incentivar a los jóvenes a introducirse en la delincuencia, ya que veían a estos actores como auténticos héroes.

El cine quinquí, es sin duda, uno de los subgéneros más característicos de la Transición. Bajo este denominador común se comprende a varios films que retratan la marginación social en las grandes ciudades (Madrid, Barcelona, Bilbao) Saura incurrió en él, con indudable éxito de crítica y público en el que se incluye un oso de oro en Berlinale de 1981. (Gómez García, 2014, p. 193)

En cuanto a las adaptaciones al cine de las obras literarias, se observa un crecimiento en el interés de la industria cinematográfica, en especial a finales de los años setenta y durante los años ochenta. Así, grandes obras de la literatura española comienzan a ser representadas y llevadas al cine por muchos de los

¹³ Quinquí: hoy en día este término no se utiliza. Asociamos el término “quinquí” con actos delictivos y los personajes de la calle que son delincuentes, existiendo mucho rechazo social hacia estos. Los “quinquis” era un grupo social llamados “mercheros” que vivían yendo de un sitio a otro para poder sobrevivir. Su recurso económico era la “quincalla” llamada chatarra por eso se les llamaba “quincalleros” o “chatarros” y con el tiempo con el apodo “quinquí”

cineastas españoles. Además, se puede añadir, que el cine nos brinda un producto con fines comerciales y por lo tanto un recurso económico más, en especial cuando se tiene una riqueza literaria amplia como es el caso de España.

Así pues, atendiendo los intereses comunes del cine y la literatura, se deben utilizar unas estrategias que favorezcan la relación entre ambos. En un proceso sinérgico, los dos ayudan a la plasmación de un argumento común, ayudan a realizar un producto económico y facilitan la participación de otros medios de difusión como la televisión o una producción musical en su retransmisión (Espinosa, 2008, p. 47).

Este fenómeno de las adaptaciones cinematográficas no es, contra lo que pudiéramos pensar, ajeno a la situación política, ya que los nacientes gobiernos de la democracia, en este caso el encabezado por la UCD, otorga una subvención a través de un decreto de mil trescientos millones a la televisión española con el fin de que realice series y películas de esta clase. Más tarde, el PSOE, con la ley Miró¹⁴, quiso acabar con el cine quinqué característico de los años ochenta, porque considera que no tiene la calidad suficiente y mediante esta ley, da mayor importancia al carácter cultural del cine, también para ofrecer mejor imagen del estado español en otros países. (Zecchi, 2012, p. 150).

La literatura ha actuado en ocasiones como filtro para diversas fórmulas de cine histórico cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y la vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guion original basado en tratados históricos que siempre tiene el riesgo del didactismo o dificultades para la comprensión de esa época. (Noriega, 2000, p. 50).

Gracias a las adaptaciones de diversas obras de la literatura española, el público aumenta su cultura y conocimiento de la misma, dando al mismo tiempo al cine un lugar más privilegiado. Ejemplos de ello fueron *Fortunata y Jacinta* (1970) Benito Pérez Galdos dirigida por Angelino Fons, *La Colmena* (1982) de Camilo José Cela, *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes (1984), *La casa de*

¹⁴ Lo lanzó Pilar Miró, destacada directora ella misma, mientras ocupó la dirección de Radio Televisión Española.

Bernarda Alba (1987) de Federico García Lorca, dirigidas por Mario Camus, y también *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos dirigida por Vicente Aranda. Creemos que es posible que el cine se plantease adaptar obras que mostraban de una manera tácita los aspectos más sórdidos de la vida española, que en el código verbal propio de la literatura había logrado burlar a la censura pero que difícilmente hubiese podido mostrarse en imágenes, en toda su crudeza, durante el franquismo. Además, este nuevo cine acometía también la tarea de romper con las adaptaciones que el franquismo había propiciado de la literatura y la historia españolas, de tono imperial y triunfalista.

El argumento de muchas de estas adaptaciones de los años 80 muestra la situación social que se vivía durante la época de la dictadura, representando de forma más o menos explícita la miseria y los problemas sociales de ese periodo que abarca la primera mitad del siglo XX, todo ello intentando respetar en todo momento la obra literaria a la que representan.

Hay que recordar la situación por la que pasaba España durante la Transición a la democracia, y que coincide con la producción de todas estas películas, y es que existe un dolor por los recuerdos del pasado todavía presentes en los espectadores de los años ochenta.

En el caso de *Tiempo de silencio* y su adaptación, debemos recordar que existe cierta distancia entre la publicación de la obra y la producción de la película, al mismo tiempo que existe dicha distancia entre la historia de Pedro, que se sitúa a finales de los años cuarenta, y su publicación en los años sesenta.

Durante estos periodos, se producen hechos que son de gran importancia para la historia de España que abarcan los treinta años de la posguerra y los inicios de la democracia. No sólo es importante la distancia temporal, sino que el carácter y la filosofía de los españoles pueden afectar de alguna forma a la adaptación cinematográfica. De hecho, no se ha considerado a la adaptación cinematográfica como una simple traslación de la obra, y la crítica aguardaba con recelo la película porque consideraba que habría en ella más similitud con las ideas y con

otros trabajos realizados por Vicente Aranda que con el pensamiento y la obra de Martín-Santos. Anticipándose a esta crítica, el director decidió no utilizar algunos elementos habituales en su trabajo y ceñirse más a los aspectos más argumentales. (Ruiz, 2008, 78-79-80). Por ello, en la película, no se ven las limitaciones que provocaba la pobreza y con ello el retraso existente en el país, tampoco aparecen corridas de toros o conversaciones sobre el taylorismo. Vicente Aranda prescinde de los elementos filosóficos que impregnan el libro, y se ciñe a lo puramente argumental.

Resumiendo todo lo anteriormente dicho, podemos afirmar que el director de cine intenta expresarse a través de una serie de imágenes que se reflejan en la película. Estas imágenes pueden conllevar una serie de impresiones diferentes a la hora de visualizar la película, por ejemplo, el espectador puede estar condicionado por la trayectoria previa del director, los actores, etc. En cualquier caso, la película resultante logra, mediante el lenguaje que le es propio, suscitar una experiencia compatible con la de la lectura del libro.

3. Análisis comparativo

3.1. Segmentación comparativa

En esta ocasión, analizaremos los elementos de comparación existentes entre la adaptación cinematográfica y la propia obra literaria. Así, se podrán observar los elementos que el director ha respetado con respecto a la obra, y los que ha añadido, modificado o eliminado para ayudar a su representación en el cine.

A la hora de trasladar un texto literario a un texto fílmico, se realiza un cambio no solo en cuanto al contenido semántico sino también en otros elementos como pueden ser el tiempo, los procesos comunicativos y el estilo que dan significado y aportan sentido a la obra original. (Peña Ardid, 1992, p. 23).

Hay que tener en cuenta que existen adaptaciones que pueden resultar frustrantes y fracasar en su intención de adaptar la obra literaria, algo que resulta una mala experiencia para los lectores que aman la obra literaria, y que por otro

lado puede provocar que algunos espectadores que no la habían leído decidan no hacerlo y darse por satisfechos con el film. En cualquier caso, está comprobado por estadísticas que realizan las editoriales, que las obras literarias que tienen una adaptación cinematográfica experimentan un auge de ventas después del estreno. Por lo tanto, ni la cultura general ni la literatura tienen nada que perder a la hora de emprender este trabajo. (Peña Ardid, 1992, p. 25).

El director que va a realizar la adaptación, a la hora de llevar esta a cabo, tiene que limitar y concentrar el argumento que tiene sobre la mesa de forma drástica. Por ello, con el fin de obtener una adaptación lo más fiel posible a la original, se sugiere recurrir al relato breve o la realización de una segmentación por capítulos que en muchas ocasiones es utilizada en los espacios de duración limitada de la televisión. (Peña Ardid, 1992, p. 26)

A diferencia de otras obras literarias, *Tiempo de silencio* no está dividida en capítulos; por lo tanto, para facilitar la comparativa entre escenas y fragmentos literarios, que en el caso de esta obra llegan hasta 54, hemos numerado con números romanos, indicando las páginas correspondientes. Con el objetivo de entender mejor el siguiente punto sobre los procedimientos de adaptación, hemos realizado una segmentación comparativa entre el texto fílmico y el texto literario.

Por ello, en el siguiente cuadro, podemos observar dos columnas: la de la izquierda corresponde al texto fílmico, y la segunda de la derecha al texto literario. Esta separación se lleva a cabo para poder observar de forma más simple la comparativa existente entre la adaptación cinematográfica y la obra literaria.

En la columna de la izquierda, por lo tanto, se ha dividido la obra por escenas, y a su vez incluye una subcolumna que explica lo que se está viendo en la película en cada momento; en la columna de la derecha se puede observar el pasaje de la obra literaria al que corresponde lo que se está viendo en la película.

De esta forma, y teniendo en cuenta que nuestra numeración del texto literario corresponde a la edición que hemos manejado en este estudio, es posible acudir a

dichas páginas y apreciar la forma de describir la misma escena pero en el código literario en lugar de cinematográfico, en la creación de Luis Martín-Santos.

	<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
Escena 1	Descampado de Madrid. Por la mañana. El Muecas está cazando perros.	Añadido
	Almacén del laboratorio. Por la mañana. Amador da de comer a los perros el último ratón.	Añadido transformación. IV. Págs. 38-39
	Laboratorio. Por la mañana. Pedro investiga el cáncer en un ratón. Llega Amador y comienzan una conversación sobre la escasez de ratones	I. Págs. 7-15
	Comedor de la pensión. Mediodía. Pedro está comiendo una pescadilla y la dueña de la pensión se le acerca para invitarle a una pequeña celebración después de cenar.	Traslación de tiempo. X. Págs. 70-71
	Sala de estar de la pensión. Por la noche. Pedro está celebrando junto a la dueña de la pensión, Dora y Dorita el cumpleaños de la última. Conversan.	V. Págs. 40-48
Escena 2	Calles de Madrid. Por la mañana. Pedro y Amador conversan mientras van caminando hacia el poblado de chabolas.	IV. Págs. 29-36
	Llegan al poblado y Pedro lo observa	VI. Págs. 48-52

	con detenimiento.	
	Taberna del poblado. Por la mañana. Cartucho observa lo que ocurre en la casa del Muecas.	Transformación. VII. Págs. 52-56
	Chabola del Muecas. Por la mañana. Pedro, Amador, El Muecas, Florita, Ricarda (mujer del Muecas) y la hija pequeña del Muecas, conversan y explican cómo han criado a los ratones.	VIII. Págs. 56-63
	Florita le enseña la habitación donde los ha criado y llegan a un trato con El Muecas.	IX. Págs. 63-70
	Chabolas. Por la mañana. Cartucho encara a Pedro y Amador pero El Muecas le echa con amenazas. Cartucho jura vengarse mientras habla con su madre.	Fragmento añadido. VII. Págs. 52-56 Transformación.
Escena 3	Pensión. Por la noche. Pedro se prepara para salir con su amigo Matías y se encuentra con la dueña de la pensión y Dorita. Conversan y entre Pedro y Dorita hay un cruce de miradas.	X. Págs. 71 Añadido.
	Pensión. Por la noche. La dueña mantiene una conversación con la fotografía de su marido ya muerto.	Traslación. III. Págs. 19-28
	Bar. Por la noche. Pedro se encuentra con su amigo Matías en un bar mientras habla con una chica que se parece a Dorita.	Fragmento añadido. X. Págs. 71-76 X. Págs. 76-80

	Conocen a otro chico, pintor alemán.	Transformación. XI. Págs. 80-83. Fragmento desarrollo. XII. Págs. 83-89
Escena 4	Bar. Por la noche. Pedro y Matías continúan paseando por las calles de Madrid	XIII- Págs. 89-93
	Casa de Doña Luisa. Por la noche. Pedro y Matías llegan a una casa en la que trabajan mujeres alegres. Hay mucha gente y humo por todas partes.	XV. Págs. 96-101
	Casa de Luisa. Por la noche. Matías parece estar confundido con una de las mujeres y le declara su amor.	XVI. Págs. 101-108
Escena 5	Pensión. De madrugada. Pedro llega un poco inconsciente y se mete en la habitación de Dorita. Allí conversan y le declara su amor.	XVII. Págs. 108- 114
	La abuela desde su habitación escucha a Pedro y Dorita	Transformación. XIV. Págs. 93-96. Desarrollo. XVIII. Págs. 114-115
	Pensión. De madrugada. La dueña de la pensión ve salir a Pedro de la habitación de su nieta Dorita pero hace como si pensara que vuelve de la calle.	Fragmento desarrollo. XIX. Págs. 115- 118
Escena 6	Pensión. De madrugada. Lllaman a la puerta de Pedro porque El Muecas le necesita para una urgencia médica.	XX. Págs. 118-123
	Taberna chabolas. De madrugada. Cartucho observa como entra y sale	XXI. Págs. 123-125

	gente de la casa del Muecas.	
	Chabola del Muecas. Madrugada. Pedro encuentra el cuerpo de Florita en una mesa desangrándose y decide realizar una intervención médica ilegal.	XXII. Págs.125-129. Fragmento desarrollo. Págs. 129- 132
	Chabola del Muecas. Madrugada. Muere Florita y Amador le exige el certificado médico a Pedro. No se lo da y El Muecas y Amador discuten cómo conseguir un certificado.	XXIII. Págs.132-135 XXVIII. Págs. 158- 160
Escena 7	Poblado chabolas. Por la mañana. Cartucho obliga a Amador a que le confiese lo que ha ocurrido en la chabola del Muecas	XXV. Págs.139-144
	Pensión. Mediodía. Pedro sigue durmiendo. Dorita entra en su habitación para llevarle comida y se lo encuentra en mal estado. Matías va a buscar a Pedro a la pensión.	XXIV. Págs.135-139
	Comisaría. Mediodía. Cartucho pone la denuncia por la muerte de Florita con el comisario.	Añadido
Escena 8	Casa de Matías. Hora del café. Pedro llega a la casa de Matías y conoce a su madre que le invita a una conferencia.	Fragmento desarrollo. XXVI. págs. 144-154
	Conferencia. Por la tarde. Pedro acude al teatro junto a Matías para	XXVII. págs. 154-158

	ver la conferencia.	
	Teatro. Por la tarde. Pedro va a la recepción que la madre de Matías ha preparado y conoce al profesor. Mientras se relaja en un sillón tiene la visión de Florita muerta en el suelo. Dorita va a buscarle para avisarle de que la policía le está buscando.	XXIX. págs. 160-168 Transformación. Traslación de imagen.
Escena 9	Cementerio. Por la mañana. Entierran a Florita. Llega la orden del comisario de hacer una autopsia a Florita	Traslación de espacio. XXX. Págs. 168-174
	Casa de Doña Luisa. Por la mañana. Matías lleva a Pedro al casa de Luisa para que se esconda allí.	Fragmento desarrollo. XXXI. Págs. 174- 179
	Cementerio. Por la mañana. Desentierran a Florita para llevarla al forense.	
	Casa de Doña Luisa. Por la mañana. Matías convence a la dueña Doña Luisa con dinero para que esconda a Pedro.	Fragmentos desarrollo. XXXI. Págs. 174-179 XXXII. Págs. 179-184
	Plaza de Madrid. Por la mañana. Amador toma un aperitivo con su mujer.	XXXIII. Págs. 184-186
	Plaza de Madrid. Por la mañana. Matías busca a Amador para que ayude con su confesión a Pedro mientras el policía Similiano les observa.	Transformación. XXXIII. Págs. 186-187

	Plaza de Madrid. Por la mañana. Matías se lleva a Amador para que confiese y Similiano les sigue	Traslación. XXXIII. Págs. 186-187
Escena 10	Casa Doña Luisa. Mediodía. Dorita le lleva comida a Pedro y se queda para hacerle compañía.	Añadido
	Calles de Madrid. Mediodía. Matías llevando a Amador llega a la casa de Doña Luisa y se escapa. Similiano que les sigue entra para apresar a Pedro. Cartucho les vigila desde lejos.	Transformación. XXXIII. Págs. 186-187
	Casa de Doña Luisa. Mediodía. Similiano entra, consigue encontrar a Pedro y se lo lleva preso.	XXXIV. Págs. 187-194 XXXV. Págs. 194-195
	Morgue. Mediodía. El forense realiza la autopsia a Florita. Se llevan a la comisaría a Ricarda por hacer un escándalo durante la autopsia de su hija Florita.	Añadido XL. Págs. 218-221 Fragmento desarrollo: XLIV. Págs. 230-232
	Cárcel. Por la tarde. Pedro ingresa en la cárcel.	Translación de espacio. XXXVI. Págs. 198-208
	Comisaría. Por la tarde. Matías y Dorita intentan liberar a Pedro.	Transformación. XLI. 221-224 Fragmentos desarrollo: XLII. Págs. 224-227 XLIII. Págs. 227-230
	Cárcel. Por la tarde. Pedro en su celda reflexiona sobre todo lo que ha ocurrido.	XXXVII. Págs. 208-209

Escena 11	Cárcel. Por la tarde. Se llevan a declarar a Pedro.	XLV. Págs. 232-234
	Ricarda le ve y confiesa que Pedro es inocente.	XLVI. Págs. 237-241
	Cárcel. Por la tarde. Pedro hace su confesión con el comisario.	XLV. Págs. 234-237
	Poblado chabolas. Por la tarde. Dorita va a buscar al Muecas para ayudar a Pedro. El Muecas la ve desde la taberna y se interesa por saber quién es.	Añadido
	Cárcel. Por la tarde. Pedro es declarado inocente y queda en libertad	XLVII. Págs. 241-243
	Puerta de la cárcel. Por la tarde. Matías y Dorita reciben a Pedro.	XLVII. Págs. 243-245
Escena 12	Pensión. Por la tarde. Dorita y Pedro quieren ir a celebrar su libertad. Le reciben con los brazos abiertos.	Transformación. L. Págs. 254-261 Transformación. LI. Págs. 261-268
	Recinto ferial. Por la noche. Dora, Dorita y Pedro celebran alegres. Bailan, disfrutan de la feria y comen dulces.	Traslación de espacio. LII. Págs. 268-275
	Recinto ferial. Por la noche. Cartucho les vigila atentamente y cuando ve a Dorita sola le clava la navaja.	Traslación de espacio. LII. Pág. 276

	Recinto ferial. Por la noche. Dorita muere, Pedro y su madre la observan incrédulos.	LIII. Págs. 276-278
	Laboratorio. Por la mañana. Pedro reflexiona sobre lo ocurrido llegando a la conclusión de que es “tiempo de silencio”	Traslación de espacio. Transformación. LIV. Págs. 278-286

Es preciso añadir que en un proceso de adaptación, además de respetar el texto literario original y añadir alguna información, por lo general mediante imágenes, también se prescinden de pasajes enteros cuya representación se hace imposible o es muy difícil. Es el caso de la mayor parte del flujo de conciencia de *Tiempo de silencio*, con alusiones a personajes o figuras famosas como la de Cervantes, el hecho de que se considere al ciudadano español inferior al europeo.

Existen pasajes del libro que el director prefirió alterar: es el caso de los personajes de Matías, Pedro y Bono —el pintor alemán—, que en la obra literaria se describe de una manera muy diferente a como se representa en imágenes. La diferencia está en que en el libro se le da más importancia que en la película, en el libro, Pedro y Matías van a casa de Bono sin embargo en la película solo un amigo pasajero.

Esto, es algo, que también podemos observar en el cuadro anterior, donde se muestra que el director Vicente Aranda ha procurado respetar al máximo el texto literario original dejando diálogos o pasajes completos sin cambiar absolutamente nada. Pero al mismo tiempo, se puede ver que hay elementos añadidos, transformados e incluso eliminados para que el espectador pueda entender más fácilmente el argumento de la novela de forma visual.

3.2. Procedimientos de la adaptación

Al realizar una adaptación cinematográfica, es evidente que el origen literario debe transformarse para dar lugar a la película, y eso dificulta la fidelidad a la obra de la que procede.

Con el objetivo de acercarse lo más posible al original, es necesario representar en imágenes el máximo de pasajes que están en la obra, o bien añadir escenas que ayuden a la explicación del argumento, incluso originando, si es necesario, nuevos personajes. De esta forma, la adaptación toma forma, y a pesar de no ser totalmente fiel —de una manera literal— a la obra original, es una lectura legítima de la misma.

Las dos opciones, tanto obra literaria como película, poseen la característica de ser argumentos de unas acciones reales o ficticias y están unidas por una narración coherente, situados en un mismo espacio y llevado a cabo por personajes que tienen un inicio de historia y un final. Además se pueden o no alejar de un mundo real, contar la historia en un tiempo concreto y hablar de ese momento o recordar otros tiempos. (Noriega, 2000, p. 81).

Tanto la narración literaria como la fílmica se construyen a partir de una historia (diégesis, fábula, argumento) y una disertación (trama). El relato se compone de un conjunto de acciones (sucesos) que se sitúan en un espacio concreto (escenario) y se realizan por figurantes (personajes). Un relato se puede contar desde diferentes puntos de vista (modos o discursos) y normalmente se nos ofrece de una forma específica (discurso irónico). Entendemos el discurso como un elemento o estrategia de la narración, es decir, a cómo se cuenta el argumento. Por lo tanto, la historia se refiere al qué se cuenta y el discurso se refiere a cómo se cuenta. (Noriega, 2000, pp. 82-83).

Pero explicar los sistemas de adaptación que se emplean en el cambio de texto literario al texto fílmico es algo complicado, y no iba a ser diferente en el caso de una obra tan compleja por sí misma como *Tiempo de silencio*. La novela incluye descripciones y utilizan técnicas específicas de narración que hace complicada su

adaptación cinematográfica. Sin embargo, Vicente Aranda, realizó los cambios necesarios para mantener la máxima literalidad del texto literario en el texto fílmico.

Desde este punto de vista, el cine y la narración tienen un carácter ilimitado en cuanto a la representación de significados. Una imagen de cualquier objeto al describirlo con palabras es complicado que sea exactamente igual a dicha imagen, esto es debido a que se deberían tener en cuenta características como la iluminación, la relación existente entre forma y objeto o bien el contorno de esa imagen, la angulación... El cambio resultante de la descripción de dicho objeto dependen de las herramientas que utilice el director de cine. La imagen cinematográfica, conlleva siempre un objetivo de expresión del director que se refleja en dicha imagen y de lo que no se puede prescindir.

3.2.1. Enunciación y estructura narrativa

En este apartado, pretendemos comparar la enunciación utilizada tanto en la obra original como en la adaptación cinematográfica. Así pues, analizaremos la posición del narrador delante de la cámara y las estructuras narrativas utilizadas, es decir, el conjunto de estrategias narrativas utilizadas con el objetivo de escribir la obra y más tarde realizar su adaptación cinematográfica.

Ante la llegada del séptimo arte, la narrativa contemporánea, se ha posicionado de dos formas contrarias. Primero, asimilando la narración cinematográfica como modelo, lo que deriva en producciones en las que abundan las descripciones visuales de todo lo que se presenta y resaltando los diálogos. El segundo posicionamiento por el contrario, se basa en una novela totalmente argumentativa, que se acerca a una narración poética y evita en mayor o menor medida *“elementos tradicionales del relato-diálogos, descripciones, reflexiones, metáforas disueltas con frecuencia en un solo fluir de impulsos del estilo”*. (Noriega, 2000, p. 37).

En este punto, llegamos a la problemática que plantea la enunciación de la narración en el momento de realizar la comunicación. Este hecho es un estudio

narratológico llevado a cabo de forma muy recurrente. El autor implícito y el narrador, dejan en el texto una serie de pistas que llevan a deducir el tipo de enunciación. (Noriega, 2000, p. 83).

En la instancia narrativa se distingue la voz narrativa (quien habla) de la distancia, interés, perspectiva o punto de vista desde el que se habla. La voz narrativa pertenece al plano del discurso y plantea quien cuenta la historia o presenta el mundo ficticio al espectador, mientras que el modo narrativo no se refiere al modo de expresión del relato, sino que es diegético, pertenece a la historia. Como indica Chatman:

El punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos; la voz, por el contrario, se refiere al habla o los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista no es la expresión, solo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión. (Chatman, citado por Di Paolo, 2011, 103).

Chatman nos recuerda la existencia de un conjunto de uniones entre la voz y el modo, lo que da lugar a una situación más complicada teniendo en cuenta la magnitud de la primera (tiempo, nivel y persona) y las categorías del modo o punto de vista (visual, cognitivo y epistémico).

Para conseguir nuestro objetivo de analizar todos los procesos de adaptación literarios llevados al cine solo nos interesa conocer los cambios de voz y modo que se utilizan y que habrá que estudiar en cada caso puntual.

La confusión habitual entre modo (quien ve o sabe) y voz narrativa (quien habla) tiene su razón de ser, pues no siempre resulta evidente su distinción en los relatos y cada uno tiene sus peculiaridades en los textos literarios y fílmicos. En los textos fílmicos el narrador puede quedar oculto, una vez que ha introducido el fragmento narrado, ya que el texto audiovisual – salvo que se utilice una voz en *over* o en *off* – no da a entender quién lo está contando; y, con respecto al modo de diferentes formas, la imagen nos ofrece el punto de vista. (Noriega, 2000, p. 85).

Asociado al modo, según el punto de vista, existe una distancia o perspectiva diferente que influye en la información que se aporta. Se trata de imprimir en la narración perspectiva concreta que ayuda a posicionarse a los actores. Del mismo modo que en la narración, hay algunos desacuerdos entre los narratólogos acerca de donde se sitúan. En la película, información se transmite en el plano de la historia (en lugar de hacerlo mediante la voz, como en la narración). Este punto es en el que se pueden encontrar más diferencias en cuanto a los narradores que se encuentran en el texto fílmico.

El narrador en la novela *Tiempo de silencio* presenta diversas formas, a veces incluso difíciles de diferenciar. La postura del autor Martín-Santos era dejar a un lado el enfoque objetivista que existía hasta el momento y comenzar una tendencia de realismo dialéctico. Esto para él consistía en ofrecer al lector la posibilidad de realizar una interpretación propia a través de varios testimonios y datos descriptivos en la narración de la obra. La crítica lo denomina narrador omnisciente; sin embargo, se podría hablar de un sistema mixto, en el que el autor habla a través de sus personajes, haciendo que el narrador adopte la perspectiva de sus personajes: lo hace, por ejemplo, en los monólogos.

Otro punto a tener en cuenta es el cariz irónico de la novela, que aporta una complejidad mayor a la hora de su adaptación. Si ante las páginas del libro el lector debía permanecer siempre atento, Vicente Aranda pretenderá que el espectador haga lo mismo, por ello durante la película permanecen los monólogos y algunos diálogos, como puede ser el de Pedro y Ortega y Gasset tras la conferencia, que a pesar de ser un diálogo corto, tiene una gran carga irónica. Lo mismo cabe decir de algunas escenas grotescas, como la que implica a Matías y la deshonrada que físicamente se parece a su madre, haciendo una parodia del complejo de Edipo (algo que Vicente Aranda resuelve recurriendo a la misma actriz para que represente a ambos personajes).

Por ello, podemos decir que a pesar de las características dramáticas que ofrece la película, Vicente Aranda consigue mantener en el texto fílmico algunos elementos irónicos que hacen más fiel la adaptación, no exactamente en su

transcurso literal, sino en su sentido. Por lo tanto, podríamos decir que el director, al utilizar los mismos sistemas utilizados en la escritura de la novela, ha respetado al autor implícito, e incluso lo ha realzado a través de la representación de diálogos, y reflejando las situaciones por las que pasa el personaje, ayudándose de elementos sonoros y visuales como pueden ser las vestimentas propias de esa época, que contribuyen a contextualizar la obra históricamente con gran inmediatez (el espectador percibe el vestuario y recibe la información histórica que este transmite de manera implícita a la vez que ve las acciones de la película y escucha sus diálogos; todo ello es posible gracias a la densidad semiótica del cine).

La estructura narrativa como tal, ayuda al espectador a través de una serie de secuencias al entendimiento del film y los hechos que se suceden, además de posicionarse en el momento que se está viviendo en esos años llegando a ponerse en el lugar de los personajes. Sin embargo, en la novela no es tan fácil, porque al no tener una estructura clasificada en capítulos, el lector va dando saltos debido a una narración dividida.

La ubicuidad de la cámara se utiliza para expresar detalles descriptivos e informativos a través del cambio en el momento de la observación. En cuanto a los planos generales o los movimientos de la cámara en la película, ofrecen la imagen de una ciudad, calles, tiendas... hasta que se fija en un punto de interés para la narración, dándole así todo el protagonismo: así ocurre, por ejemplo, con las chabolas.

3.2.2. Transformaciones en la estructura temporal

Uno de los puntos fuertes que se pueden apreciar del relato fílmico respecto al literario es la construcción de una realidad que se va a reflejar perfectamente a través de una cámara. Primero, el concepto tridimensional de la realidad que transmite la imagen verbalmente recreada por la literatura pasa a ser una imagen bidimensional en la pantalla. Más tarde, se cambia el tiempo real para

representarlo en un tiempo cinematográfico, y por lo tanto nos encontraremos con un tiempo psicológico que manipula totalmente al espectador.

El paso de más de veinte años entre la obra escrita y la representación cinematográfica, hace más complicada su adaptación ya que, en el momento en el que el autor estaba escribiendo la obra, estaba viviendo los acontecimientos en sus propias carnes, lo que confirman las palabras del médico amigo de Luis Martín-Santos, Ammar Benadouda. Es evidente que la adaptación cinematográfica se hizo en una etapa muy diferente, más contemporánea y en la que ya no existían los problemas políticos, sociales y económicos de la obra. En ocasiones; Martín Santos relata sus propias vivencias como es el caso de las descripciones de la cárcel, en la que estuvo en varias ocasiones por sus ideas políticas. Sin embargo, Vicente Aranda, adapta la obra viviendo otra realidad muy diferente, la época de la Transición. Y si tenemos en cuenta el punto de vista del espectador que ve la película hoy día, es aun si cabe más compleja su comprensión, ya que las características de la sociedad actual distan mucho de las que se reflejan en la obra y en su adaptación cinematográfica.

El tiempo que se emplea para visualizar la película o leer un libro son muy diferentes. La lectura es un proceso que implica una percepción y una decodificación más complicadas que la mera visualización, y una obra literaria como *Tiempo de silencio*, con una sintaxis narrativa compleja, implica una lectura de más de uno o dos días en el mejor de los casos. Sin embargo, la duración de una película no suele abarcar más allá de dos horas (concretamente, la de Vicente Aranda es de una hora y cuarenta y siete minutos).

El texto fílmico se divide en una jornada de cinco días. Uno de ellos no se ve representado a través de ninguna acción concreta, pero si se puede apreciar el paso de ese día por elementos visuales como es el calendario que tiene el comisario en su oficina, o el paso del tiempo entre noche y día, como lo podemos apreciar en el fotograma siguiente.



En el texto literario también se aprecia el paso de los primeros tres días, pero al final hay un salto de tiempo indeterminado que Vicente Aranda adaptó de alguna manera en un solo día para poder dar un desenlace un tanto diferente al de la obra de Martín-Santos.

A pesar de esto, en los dos casos –texto fílmico y literario— el tiempo en el que se representa la tragedia por la que pasa Pedro es igual o muy parecido. Para observar la fidelidad del tiempo en la adaptación, hemos realizado la siguiente tabla, utilizando la misma numeración de los fragmentos de la obra en números romanos repartidos en los días que transcurren en la obra (columna de la izquierda) y reflejado en el texto fílmico en la escena equivalente (columna de la derecha), recordando además que el espacio de tiempo indeterminado que pasa en la obra se considera un día no representado en la película (columna de la izquierda).

Comparación del tiempo de la historia	
Texto literario	Texto fílmico
Primer día por la mañana: I, II, III y IV	Escena 1
Primer día por la tarde: X	
Primer día por la noche: V	
Segundo día por la mañana: IV, VI, VII, VIII y IX	Escena 2

Segundo día por la tarde: X	
Segundo día por la noche: X, III y XII	Escena 3
XIII, XV y XVI	Escena 4
Tercer día por la mañana: XVII, XIV, XVIII y XIX	Escena 5
XX, XXI, XXII y XXVIII	Escena 6
XVI	Escena 7
Tercer día por la tarde: XXIV	Escena 7
XXVI	Escena 8
Tercer día por la noche: XXVI, XXVII y XXIX	Escena 8
Cuarto día por la mañana: XXX, XXI, XXXII y XXXIII	Escena 9
Cuarto día mediodía: XXXIII, XXXIV y XXXV	Escena 10
Cuarto día por la tarde: XLV, XLVI y XLVII	Escena 11
L y LI	Escena 12
Cuarto día por la noche: LII	Escena 12
Quinto día por la mañana: LIV	

Al realizar la lectura de la obra, podemos entender que el tiempo del argumento se lleva a cabo durante cinco días; a su vez, en la adaptación cinematográfica, han sido representados a lo largo de doce escenas diferentes. En la película, este cambio de días, el espectador puede observarlo por el cambio de luz entre el día y la noche, las costumbres diurnas y nocturnas, o con pequeños detalles, como un calendario que va marcando el paso de los días.

4. Selección del material narrativo

En nuestro análisis, debemos establecer qué se ha adaptado concretamente y cuál ha sido el resultado. Esto conlleva a escoger el material que se va a utilizar (una idea principal, esquema, personajes, plan, acciones, ritmo del argumento, estilo, herramientas de expresión), teniendo en cuenta el riesgo de utilizar estos elementos literarios en el cine y de la obtención de un producto comercial que empañe el texto de la obra original.

La modernización del material narrativo, reducción del diálogo, la eliminación de toda palabra que resulte oscura a que produzca confusión, la completa supresión del fondo histórico y de todo problema político, social o económico [...] la personificación de las fuerzas diabólicas, la representación de un contexto de carne y hueso, la concentración del mal en una criatura, la acentuación exagerada de las características de un personaje, la reducción del número de personajes, el recurso de resumir un personaje atribuyendo al protagonista las acciones que aunque en cambio en el libro son con frecuencia llevadas a cabo a personas anónimas. (Noriega, 2000, p. 53).

Esto no quiere decir que la fidelidad de la adaptación con respecto a la obra original se considere algo imprescindible, sino que el director que va a llevar a cabo este ejercicio debe seguir un criterio estricto a la hora de seleccionar las herramientas narrativas con el fin de aproximarse a la obra original.

4.1. Descripción de algunos personajes

Los principales estudiosos de la narratología fílmica no han analizado en profundidad la fiscalidad del personaje, es decir, la diferencia existente entre el personaje de la obra y el personaje cinematográfico. El hecho de que el espectador pueda ver en imagen al personaje hace que no haya necesidad de describirlo para poder imaginar cómo es, ya que de forma visual se ofrece toda la información narrativa que debe ser sustituida.

Esto, hace que frecuentemente se asocie a algunos personajes con los actores, dando así ciertos rasgos físicos e incluso de carácter personal que inducen a que el espectador en el futuro lo asocie a su vez con otros personajes e incluso con la imagen pública del actor. (Bowie, 2008, p. 37).

Nada más empezar en la película *Tiempo de silencio*, ya nos encontramos con imágenes que, de no ser por la descripción posterior del autor a través de alguno de sus personajes, no podrían existir. Este es el caso de Amador dando de comer a los perros, es una imagen que el director Vicente Aranda añade, después de que este personaje en la obra, explique a Pedro uno de sus negocios clandestinos de comerciar con perros con El Muecas:

-Y tú, ¿por qué no te dedicabas a traer los perros?

-Eso hacía hasta que llegó él. Pero si no le busco salida todavía los tengo encaramados en mi cocina con su colchón y todo. Además yo tengo lo oficial de mi sueldo y para qué más, no hay que ser avaricioso. Claro que le cobro la tarifa. (Martín-Santos, 2019, 8-29).



La siguiente transformación del texto fílmico con respecto al texto literario la encontramos en el sentimiento de duda de uno de los personajes, Cartucho. En la película comienza en la taberna con sus dudas en voz over sobre lo que está pasando a Dorita; sin embargo, en el libro, Cartucho sabe perfectamente lo que pasa y en su condición de hombre duro no acepta que su “*amada*” esté embarazada:

«¿Qué se habrá creído? Que yo me iba a amolar y a cargar con el crío. Ella, “que es tuyo”, “que es tuyo”. Y yo ya sabía que había estao con otros. Aunque fuera mío. ¿Y qué? Como si no hubiera estao con otros. Ya sabía yo que había estao con otros. Y ella, que era para mí, que era mío. Se lo tenía creído desde que le pinché al Guapo. Estaba el Guapo como si tal. Todos le tenían miedo. Yo también sin la navaja. Sabía que ella andaba conmigo y allí delante empieza a tocarla los achucháis. Ella, la muy zorra, poniendo cara de susto y mirando para mí. Sabía que yo estaba sin el corte. Me cago en el corazón de su madre, la muy zorra. Y luego “que es tuyo”, “que es tuyo”. (Martín-Santos, 2019, p. 52).



La novela *Tiempo de silencio* destaca precisamente por los monólogos interiores de los personajes. Para cualquier director de cine, adaptar esta parte del texto literario a texto fílmico resulta una tarea extremadamente complicada. Sin embargo, Vicente Aranda consigue hacerlo de una forma perspicaz, con magistral resultado. Así lo vemos en el caso de la dueña de la pensión. Para introducir una conversación en la que esta mujer habla de su pasado y de cómo llegó a tener su pensión, Vicente Aranda utiliza una técnica del cine llamada “*a través de*”, utilizando un espejo y una fotografía antigua; de este modo, parece que estuviera hablando con otra persona, y se transforma el monólogo en un aparente diálogo que, sin embargo, tiene el mismo sentido que el soliloquio.



Obviamente, en el texto literario todas estas técnicas no eran necesarias, ya que el escritor había insertado dichos monólogos en el transcurso de la narración, focalizando la voz del narrador en el personaje, y haciendo así que el lector conozca la forma de pensar o lo que siente.

Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar tranquila, porque él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, aunque más bien creo que eran ellas las que caían embobadas, pues a él no me lo imagino corriendo por ninguna; el caso es que siempre se encontraba con una en sus brazos, máxime cuando iba de uniforme que nunca dejó de gastar íntegra la masita en eso, en el adorno de su belleza y en su apostura. (Martín-Santos, 2019, p. 93).

Además, en ocasiones, los directores deben recurrir a la transformación de una acción que conlleva otros cambios en otras acciones del mismo personaje. Este es el caso del encuentro entre Matías y Amador en la escena nueve, donde el director hace que en un principio este encuentro en lo que parece la Plaza Mayor de Madrid sea amigable, para después transformarlo en un conflicto entre ambos, originado en el hecho de que Matías quiere ayudar a Pedro pero Amador no. El fotograma siguiente nos ilustra lo anteriormente dicho.



Luis Martín-Santos desde un principio refleja que este encuentro no es voluntario ni mucho menos amistoso. En el texto fílmico, Amador está paseando por las calles de Madrid cuando Matías le arroja exigiéndole que le acompañe para ayudar a Pedro. Este cambio del texto fílmico se produce para acortar una serie de descripciones que se producen en el texto literario, como puede ser la forma de vigilar del policía Similiano, que transformado en imágenes es más sencillamente comunicable a través de solo dos escenas.

-Yo soy amigo de Pedro -dijo, como si con tan simple mentira pudiera aquietar los celos y abrir la boca que como una ostra apretaba Amador-. Tenemos que ayudarlo. Está metido en un lío. Me ha dicho que le busque a usted. -¿Qué Pedro es ése? -protestó Amador. Pero ya Matías se había puesto a explicarle todo: la seudoresponsabilidad del pseudoaborto y el porqué de la traición del Muecas o de quien fuera el bellaco, porque

Pedro nunca creería, nunca, nunca, era imposible que el propio Amador hubiera sido quien... -Yo no sé nada -dijo Amador, persuadido de que sólo un policía podía estar tan informado. (Martín-Santos, 2019, p. 187)



Cuando un espectador elige ir a ver una película en ella ve a través del personaje o actor principal único narrador. Es cierto que la transmisión e identificación del lector-personaje es una característica que poseen tanto el cine como la literatura, sin embargo, en el cine es algo más común, ya que el personaje físicamente es fácil de identificar y de asociar.

4.2. Descripción de lugares

Nuevamente, en la escena dos, aparece Cartucho con su madre en un lugar en ruinas declarando su intención de venganza. En esta ocasión, Vicente Aranda no transforma el texto de Luis Martín-Santos, pero sí la ambientación; de este modo consigue que el espectador observe el estilo de vida de dicho personaje y las penurias por las que tiene que pasar la gente del poblado, objetivo que también perseguía Martín-Santos en sus descripciones minuciosas.

Pero no voy a dejar a la chavala esa. No me atrevo a lucirla. De vez en vez una hartá pero no sé seguir. Como no bebo. Tomo un café y ya estoy listo. Juego subastao y chamelo. Algo saco. Y poco currelo. Y a los bailes de los merenderos. Porque me ha gustao ser bailón. Y por veces cae alguna. Pero esa Florita me sigue en las mientes. Y las hartás que me he dao no me han dejao harto. Y que no se le acerque alguno que lo pincho sin remisión. Ya no hay Guapos.» (Martín-Santos, 2019, p. 56).

Al mismo tiempo, Vicente Aranda, vuelve a utilizar este recurso en el momento que Pedro y Amador conocen al pintor alemán. Mientras en la obra el texto literario describe pormenorizadamente sus obras y el lugar en el que vive, en el texto fílmico se opta por utilizar el sarcasmo, gastándole una broma con las

pinturas que les enseña y más tarde paseando con él por las calles de Madrid. Así, Vicente Aranda consigue mostrar al espectador el Madrid nocturno de la época.

Y envueltos en las carcajadas ya sin motivo, del pintor, caminaron inciertamente en la noche hacia una buhardilla de la calle Infantas donde esperaban los secos hijos de su espíritu [...] Tras subir los oscuros escalones agarrados unos a otros para no tropezar, el pintor abrió la puerta después de diversas maniobras improductivas en que sucesivas llaves fueron desechadas. Dentro finalmente, la oscuridad oliente a pintura fresca se ofreció en el marco. Nuevos tanteos condujeron a que la luz fuera hecha y, ante sus ojos, aparecieron casi innumerables lienzos que tapizaban las paredes del amplio estudio, todos los cuales estaban constituidos por desnudos sonrosados de mujeres gorditas. (Martín-Santos, 2019, p. 55-82).

Es muy habitual en las adaptaciones cinematográficas el añadir lugares, ya que en el cine se ofrece un espacio donde se pueda llevar a cabo un show lleno de acciones. En cuanto a los cuadros, Vicente Aranda los sitúa frente a los ojos del espectador; sin embargo, si este ha leído previamente la obra, le es difícil asociarlos a los que Martín-Santos describe en su obra.

4.3. Sentimientos profundos de los personajes

Martín-Santos, con el objetivo de reflejar cómo se siente Pedro tras la trágica muerte de Florita, utiliza una teoría alegórica sobre unos pintores medievales. Vicente Aranda, para reflejar lo mismo que Martín-Santos describe, utiliza la imagen de la propia Florita ya muerta, tirada en el suelo, pero respetando el momento y el espacio en el que se encontraba Pedro en el texto literario:

Pedro se dejó hundir en uno de aquellos sillones de infinita blandura, sentado en el que se desciende hasta lejanas profundidades. Hubo de confesarse que la comezón que sentía no era otra cosa sino la misma envidia: la bicha amarilla que los pintores medievales colocan en la teoría alegórica en que la lujuria es una mujer desnuda con una manzana en la mano y la soberbia una mujer vestida con una corona en la cabeza. (Martín-Santos, 2019, 167).

Martín-Santos hace exaltación de la amistad a través de Matías, cuando este demuestra que intentará ayudar a su amigo Pedro para demostrar su inocencia cueste lo que cueste. Vicente Aranda, se apoya en este texto literario para mostrar al espectador lo fuerte que pueden ser los sentimientos de amor profundo y de

amor de amistad. Al finalizar la escena diez, aparecen Matías y Dorita en la oficina de un alto cargo militar para poder ayudar a Pedro, pero en el texto literario, solo es Matías el que busca la ayuda de su abogado para probar la inocencia de su amigo.

La imagen necesaria de su amigo, el abogado, se concretó en el esfuerzo de encontrarlo. Como en una plasmación metapsicológica, apareció ante él. Reía bajo sus gafas del hombre sabio. «Mataiotas -le gritaba muerto de risa- cai ganta mataiotas», celebrando así el aspecto con que alto, serio y detenido en medio de la burbujeante muchedumbre, Matías se-mostraba: imagen viva del hombre filósofo que se hace cargo de la caducidad de los tráfigos humanos. -Te he estado buscando todo el día. (Martín-Santos, 2019, p. 223).

Otro sentimiento que el director Vicente Aranda transforma completamente al finalizar la película, es el de animadversión por el personaje principal que se muestra en el texto literario. Cuando Pedro sale de la cárcel, todo el mundo le recibe con los brazos abiertos como si no hubiera pasado nada; sin embargo, en el texto literario, tanto la gente de la pensión como los jefes de la investigación que llevaba Pedro, tienen recelo de las acciones que este ha cometido y llegan incluso a destituirle de su puesto. Por el contrario, en el texto fílmico no le despiden, y permanece en su puesto de trabajo hasta el final, que precisamente muestra la imagen de Pedro divagando en el laboratorio. Esta imagen corresponde al magistral monólogo interior final del personaje, la divagación en la que se sumerge mientras va montado en un tren, habiendo abandonado su carrera investigadora. Esta parte de la novela tampoco aparece en la adaptación cinematográfica.

Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido. Este tren hace ruido. Va traqueteando y no es un avión supersónico, de los que van por la estratosfera, en los que se hace un castillo de naipes sin vibraciones a veinte mil metros de altura. Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo. (Martín-Santos, 2019, p. 284).

Tanto en la obra como en el filme, se considera el silencio como una carencia del sentido, el cual es manifestado de diferentes maneras. Así por ejemplo, Pedro

en las celdas de la cárcel, escucha en silencio una multitud de voces y sonidos que hay a su alrededor.

Los monólogos interiores que ofrece la novela, aportan una gran variedad verbal ya que esos personajes utilizan la palabra para esconder la realidad. En cambio en la película, los diálogos y monólogos, ofrecen una notable sencillez, ya que los personajes sólo quieren expresarse en público con lo que no están diciendo, es decir, a través de gestos y acciones.

5. Fidelidad al original

5.1. Lo que pierde el texto literario

Las razones expuestas anteriormente no implican una crítica negativa de la adaptación. En los primeros estudios realizados sobre adaptaciones cinematográficas, se considera a la obra original como algo valioso por sí misma y por ello se puede abandonar la fidelidad a la hora de trasladarla a la pantalla.

Al igual que se hace necesaria la transformación de algunos fragmentos del texto literario a la hora de hacer la adaptación cinematográfica, también lo es la eliminación de ciertos pasajes que el director puede considerar de poco interés para el espectador, o que no aportan nada a la trama visual.

En la adaptación cinematográfica de *Tiempo de silencio*, algunos de estos fragmentos (según nuestra propia numeración) son:

- Fragmento XXXVIII, desde la página 214 hasta la 216.

Como bien hemos explicado antes, Vicente Aranda, da un giro inesperado al desenlace de la película y no muestra la animadversión inicial de algunos personajes con respecto al hecho de que Pedro haya pasado por la cárcel. Este es el caso de la dueña de la pensión, que a pesar de cambiar de idea al salir este de la cárcel y celebrar su regreso, en un principio no estaba muy contenta con la situación de que su nieta estuviera enamorada de un hombre que había ido preso.

Todo este fragmento, además de la visita de Dorita a la cárcel, explica los sentimientos que tuvo la dueña de la pensión y que el director decidió eliminar y no transformarlos en imágenes:

Aunque la madre pensó que era un mal asunto, se puso histérica, gritó, tomó un gran tazón de tila y al día siguiente tenía jaqueca, la abuela y la nieta sintieron -cada una a su manera- que ahora sí, que ahora era ya del todo suyo. La vieja sabía que una pequeña indignidad vuelve al hombre más humilde de lo que en rigor le ha podido debilitar. (Martín-Santos, 2019, p. 2014).

- Fragmento XXXIX, desde la página 216 hasta la página 218.

En esta ocasión, Martín-Santos utiliza su técnica de cambio de punto de vista sobre el que se focaliza el narrador, mediante el cual logra que el lector no sabe bien si es opinión misma del autor o bien es una reflexión o experiencia que está viviendo el personaje principal.

En este fragmento, se muestra el poder militar existente en la época, algo que Vicente Aranda no elimina del todo, ya que lo va mostrando con diferentes imágenes visuales a lo largo de toda la película. Sin embargo, sí elimina este fragmento concreto de descripción detallada que en ocasiones parece que está haciendo el personaje principal cuando está en la cárcel:

Y venían los guardias matinales, anchos, gordos, altos, con sus grandes pechos cubiertos de grueso paño gris en los que ocultaban cajas de cerillas, pitillos, libretitas con apuntes misteriosos, fotografías de sus hijas, kilométricos de ferrocarril y le socorrían con palabras de hombre. «Así que usted es médico, vaya, vaya, médico.» Y venía el guardia cualquiera al que le tocaba cuidarle y se asomaba al ventanillo y le decía: «Pida usted lo que quiera», siempre que no fuera más que una cerilla encendida o ir a orinar. (Martín-Santos, 2019, p. 216).

- Fragmento XLVIII, desde la página 245 hasta la página 251.

Nuevamente, debemos volver al sentimiento de rechazo que la salida de Pedro de la cárcel provoca, ya explicado anteriormente. Como vimos en el punto de transformación de fragmentos, el director, transforma el desenlace al eliminar la conversación de Pedro con su director y el subsiguiente despido.

Pedro se aproximó a la puerta del despacho y llamó con los nudillos.

-Precisamente -dijo el señor Director- tenía que hablar con usted. Y, mirándole fijamente, preguntó:

-¿Qué ha sido eso?

Pedro buscó una respuesta que no vino.

-¡Está usted loco! -afirmó el Director sin más averiguaciones.

-Yo...

-¡Completamente loco!

E invirtiendo el foco de su conmiseración: -Me ha puesto usted en una situación muy desagradable.

-¿Yo le he puesto...?

-Muy desagradable. ¡Usted no tenía derecho a hacerme eso! El Director, tras este solemne exordio y constatación acusatoria, se reposó un momento antes de comenzar el discurso inevitable. (Martín-Santos, 2019, p. 246).

- Fragmento XLIX, desde la página 251 hasta la página 254.

La película omite el destino de algunos personajes secundarios como es el caso de Amador. Sin embargo, Martín-Santos sí describe cómo Amador se arrepiente o al menos eso aparenta, y además le advierte a Pedro sobre la inminente venganza de Cartucho. Vicente Aranda por su parte, no le da importancia a este hecho, ya que le interesa mostrar la venganza de Cartucho de una forma totalmente inesperada para Pedro, y sin ningún tipo de advertencia por el medio.

Amador lo sintió mucho. Sabía que era responsable de haberle puesto en contacto con aquel mundo infernal de las chabolas que contamina a cuantos lo tocan y que él mismo había procurado mantener lejos de su casa desde el día de la posguerra agria en que se le habían metido los parientes con su colchón hasta dentro de la cocina de su piso. Había pasado miedo Amador, pero nada le había ocurrido. (Martín-Santos, 2019, p. 251).

Podemos concluir que los cambios realizados en una película en cuanto a lo reflejado en la obra literaria son profundos y relevantes. Vicente Aranda, a pesar de querer mantenerse fiel al texto literario, no lo puede hacer de manera literal, ya que algunos aspectos dependen de su propia interpretación, y el lenguaje cinematográfico funciona de manera diferente a como lo hace la literatura. En cierto modo, podemos afirmar que la película dirigida por Vicente Aranda, es

más distante en cuanto a la fidelidad se refiere cuanto más intenta conseguirla, ya que, al procurar poner en imágenes incluso los más mínimos detalles no tiene en cuenta la generalidad del sentido de la obra, y tales detalles tienen un efecto de sentido muy diferente del original.

5.2. Fotogramas añadidos

Se ha intentado entender como fidelidad al original el interés que tiene el director de cine hacia la obra para llevar a cabo la adaptación y no al respeto en cuanto a la obra en sí misma. Para el director, resultará más interesante el hecho de que la obra tenga personajes complejos, o la relación entre el fondo y la forma, elementos que es complicado llevar a la gran pantalla (Bazin 2006).

En otras palabras, para el director de cine es sumamente difícil realizar un guion de una obra que le gusta, ya que le costará prescindir de ciertos elementos que seguramente sean los que para él sean los interesantes de la obra. (Noriega, 2000, p. 55).

Como es evidente, igual que hay transformaciones en el paso del texto literario al texto fílmico y hay eliminaciones de algunos fragmentos, debe haber imágenes visuales añadidas con el fin de focalizar la trama hacia un tema de interés común entre los espectadores, como puede ser la venganza o el amor.

Vicente Aranda añade imágenes visuales que considera de interés para los espectadores, y que los lectores de la obra se han podido crear de una manera u otra a través de descripciones. Pero también añade algunas imágenes que hacen que los personajes tengan pequeñas diferencias entre el texto literario y el texto fílmico, diferencias de las que hablaremos más adelante.

Así pues, nada más comenzar la película, la primera imagen que nos encontramos es la del Muecas cazando perros. Por su puesto que el lector se puede hacer una idea de cómo es esta tarea, pero no porque Martín-Santos lo describa, ya que tan solo a través de Amador habla de este negocio y de lo que se hacía con esos perros, pero nunca describe cómo los cazaba.



Sin embargo, Vicente Aranda, cree necesaria la incorporación de esta imagen con el fin de que el espectador entienda ya desde un principio el vínculo “*laboral*” existente entre Amador y el Muecas, así como la precariedad en la que vive este personaje.

Uno de los temas que Vicente Aranda quiere resaltar en el texto fílmico es la subtrama del amor existente entre Dorita y Pedro. Ya en la escena tres, el director, añade una imagen de complicidad entre los dos personajes que únicamente dos personas enamoradas o que comienzan a estarlo pueden tener. Eso en la película no queda reflejado, ya que Pedro estaba de alguna manera obligado a estar con Dorita, y su relación es más bien fruto de las argucias celestinescas de la madre y la abuela de Dorita.

Además, la película en todo momento muestra a Dorita muy enamorada y pendiente de las necesidades de Pedro. En la escena diez le lleva comida mientras él permanece escondido, y le visita en la cárcel, intentando ayudarlo al igual que Matías. Incluso llega a poner en peligro su vida acudiendo al poblado de chabolas para intentar ayudar a Pedro, algo a que Vicente Aranda añade en la escena once.



Todo esto, Martín-Santos, no lo refleja en la novela, cuya lectura más bien invita al lector a considerar a Dorita como mujer interesada e influenciada por su madre y abuela para encontrar marido. Sin embargo, Vicente Aranda prefiere dar este giro que en principio parece de mayor interés romántico para el espectador, y suscitar una empatía en él hacia la pareja protagonista.

La venganza de Cartucho es otro punto importante que Vicente Aranda intenta realzar en la película. Así, al igual que en el texto de Martín-Santos, la venganza se llevará a cabo; sin embargo, en el modo en que lo hace hay pequeños matices diferentes. Por ejemplo, en la escena siete, Cartucho acude a la policía para poner una denuncia por el crimen cometido contra Florita, cosa que en la obra de Martín-Santos no ocurre.



Finalmente, hay imágenes añadidas del funcionamiento de las instituciones públicas de la época. Bien es cierto que Martín-Santos describe a la perfección todo el sistema policial de la época y en el que residía todo el poder, pero Vicente Aranda, a través de imágenes visuales, refuerza toda esta descripción añadiendo un punto incluso morboso.

Este es el caso del final de la escena siete, en la que se está realizando la autopsia de Florita. Martín-Santos sí menciona que se va a realizar dicha autopsia, y que son los mandos militares quien lo ordenan, pero Vicente Aranda lleva todo esto más allá, mostrando la imagen de Florita muerta sobre una camilla, flanqueada por dos forenses dispuestos a realizar la autopsia, con todos los materiales preparados.

Con esto, Vicente Aranda persigue el objetivo de conseguir una reacción reacia del espectador en cuanto a los poderes públicos que ordenaban este tipo de prácticas sin necesidad alguna haciendo sufrir a los familiares de las víctimas.

5.3. Cambios entre el personaje de la novela y del film

Teniendo en cuenta la lectura de una obra literaria con respecto a la interpretación o cooperación del lector, comprendemos que el trabajo del lector consiste en transformar el texto literario en imágenes mentales abstractas generadas por la asociación con sus experiencias previas o con lecturas de otras obras. De esta forma, el director de cine tendrá derecho a realizar su propia interpretación de su lectura y por lo tanto poner en una imagen concreta y física las imágenes mentales derivadas de su lectura. Si ya hemos dado previamente libertad artística y derechos de adaptación de textos literarios a los lectores (lector-autor), no se puede negar el mismo derecho al director de cine (lector-cineasta), *“con lo cual, se define adaptación como interpretación o lectura y se entiende que existe en el cineasta una legitimidad equivalente a la del lector de la obra literaria”* (Noriega, 2000, p. 54).

Las acciones y las relaciones entre los personajes de la obra literaria también tienen un proceso de transformación en la adaptación fílmica. Así pues, el nuevo texto fílmico puede dar lugar a la eliminación, la añadidura o la transformación de las relaciones entre algunos personajes.

En general, los personajes de la película *Tiempo de silencio*, mantienen en la medida de lo posible sus características con respecto a la obra. Sin embargo, hay cuatro personajes en los que observamos pequeños detalles diferentes:

-Pedro

La película, igual que la novela, gira en torno a este personaje. Él es quien recibe todas las consecuencias de cualquier acción o relación entre el resto de personajes. Esto ocurre tanto en el texto fílmico como en el texto literario.

Al igual que en la novela, parte en la historia de una «falla » heroica, una especie de pecado original: Pedro (cuyo nombre tiene claras resonancias apostólicas y significa ‘piedra’, como si él fuese la piedra sobre la que va a edificarse la ciencia en España) acepta la proposición de continuar sus investigaciones cometiendo una infracción, al trabajar con ratones autóctonos en lugar de con los ratones de Illinois que su experimento exige. La génesis hispánica de los humildes ratones, como una lacra, implicará todas las consecuencias de la pobreza y el subdesarrollo.

El personaje principal en el texto literario es un joven influenciable, rasgo que le lleva a tomar decisiones erróneas dependiendo del personaje con el que se encuentra en cada momento; sin embargo en el texto fílmico, se ve un joven enamorado como cualquier hombre de su época, dedicado a su trabajo y solidario con los demás. El intérprete elegido, Imanol Arias, que era en la época un exitoso actor, joven y bien considerado, refuerza el peso de la historia de amor en la trama.

- Amador

Este personaje se ve ligeramente transformado respecto del texto literario debido a los cambios en el proceso de adaptación. Es ayudante de Pedro en el laboratorio y desde el primer momento le engaña, ya que a sus espaldas está haciendo trapicheos con el Muecas para obtener ratones criados en España. El carácter de este personaje no cambia en el texto fílmico con respecto al texto literario; sin embargo, hay un pequeño detalle en el desenlace de la obra, que en la película no se observa, y es su arrepentimiento. Esto hace que el espectador vea a este personaje de una forma diferente, pudiendo empatizar con él y su arrepentimiento a pesar de su traición.

- Dorita

Es una mujer joven que se enamora de Pedro, quien vive en la pensión de su abuela como ella y su madre. En el texto literario es un personaje interesado e influenciado por su abuela y su madre; por ello, busca a Pedro y le enreda en una tela de araña en la que él termina comprometiéndose con ella. Sin embargo, en la película, donde está interpretada por Victoria Abril, el personaje cobra mayor importancia y actúa en la trama principal de forma decisiva, todo ello gracias a su actuación magistral con la que llega a conseguir un premio. Por el contrario, en la obra literaria el personaje de Dorita es secundario y se encuentra manipulado al antojo de otros personajes femeninos de forma silenciosa. Dorita en la película se ve una mujer totalmente enamorada, entregada y luchadora por su amor pese a cualquier dificultad. La lucha constante por liberar a su amado Pedro hace que su personaje se convierta en una mujer combatiente que no permanece sumida en el silencio.

- Cartucho

Se trata de un hombre de clase social baja que vive en el poblado de las chabolas y su única dedicación son los trapicheos y robos. En el texto literario es un hombre duro y con poca cultura, por lo que sus preocupaciones giran en torno a lo que ocurre en el poblado. Cree que la mujer con la que está empezando un romance le ha engañado, y cuando ve que muere investiga la razón y es engañado, con lo que lleva a cabo una venganza contra una persona, en este caso Pedro, que no es culpable.

En el texto fílmico, las características que rodean al personaje no cambian en lo esencial, pero se ve a un hombre con algo más de cultura, que intenta aparentar ser el “jefe” del poblado y que, por lo tanto, cuando ve que las cosas no van bien en la chabola de su novia, investiga y denuncia. Esto es una diferencia respecto del texto literario, aunque el desenlace es el mismo.

- Dueña de la pensión

Es una mujer mayor, que todo lo que tiene es su pensión heredada por su marido, héroe de guerra ya muerto. En el texto literario tiene más presencia que en el texto fílmico, ya que ella es la que mueve los hilos entre el personaje principal y su nieta para que los dos acaben juntos. Gracias a sus monólogos interiores, podemos comprender su pasado más cercano y familiar. Es un personaje tratado con ironía por Martín-Santos, casi un esperpento: su monólogo deja entrever que es aficionada a la bebida, que su difunto esposo distaba mucho de ser un modelo de hombre. Además, esta voz narrativa que utiliza a través del personaje de la dueña de la pensión es una técnica novedosa y creativa que será de gran importancia en la literatura.

Sin embargo, en el texto fílmico no tiene mucha más importancia que la de ser la dueña de la pensión donde vive Pedro, y una persona con cierta sabiduría que aporta algún que otro consejo a Pedro y a Dorita. Durante la película, podemos verla en escenas contadas y no ayuda al desarrollo de la trama.

En general, los personajes de la novela de Martín-Santos se reflejan en el texto fílmico de una forma detallada gracias a las descripciones y a la forma de presentación de los mismos en el texto literario. Vicente Aranda, refleja a través de entornos, vestimenta, maquillaje, etcétera, caracteriza a los personajes, los adscribe a diferentes clases sociales y consigue una adaptación en mayor o menor medida completa, haciendo así que las diferencias de clases de la época se observen con facilidad, que es uno de los objetivos que tenía Martín-Santos con su obra *Tiempo de silencio*.

La adaptación cinematográfica da especial relieve a los secundarios, gracias a las interpretaciones de los actores. Esto es un hecho muy común, ya que las adaptaciones cinematográficas de obras, se realizan a través de una realidad sensorial dándoles carácter irónico que ayuda a su realización en cuanto a cualquier significado que se intente conseguir.

5.4. Espacios adaptados y añadidos

En una representación cinematográfica el espacio se puede observar permanentemente porque está siempre visible. Por lo tanto, hay cierta información narrativa que nuevamente no necesita ser enunciada porque está presente de manera implícita, como las coordenadas espaciales, que en una película se pueden ver de forma continua. Así pues, en el cine es muy complicado separar la acción de un espacio concreto; es decir, el desarrollo de los acontecimientos siempre está asociado a un lugar específico y por lo tanto será difícil no encontrarse con alguna acción en los encuadres espaciales. Oscuridad relativa, oscuridad absoluta, de origen diegético o narratorial, desaparición del decorado, sucesión de primeros planos cercanos... son herramientas que difícilmente se usan para realizar una película comercial. (Bowie, 2008 p. 35).

Hay críticos que proponen una diferencia entre el espacio representado y el espacio no mostrado, y esto hace que pongan en relieve lo importante que es en el cine el fuera de campo o espacio sugerido. Además, añaden que existe un espacio fuera de campo que no se puede localizar fácilmente y que normalmente no se tiene muy en cuenta por otros estudiosos de la narración fílmica. (Bowie, 35).

La variedad de espacios que se reflejan en el texto literario, han sido adaptados en el texto fílmico según las transformaciones, las características descritas en la obra e incluso al conocer el espacio principal que está en la ciudad de Madrid, se puede observar la ciudad tal y como era en la época.

La adaptación integral del espacio aludido en la obra literaria *Tiempo de silencio* se hace muy difícil debido precisamente a la complejidad narrativa de la novela. En ella existen espacios a los que se hace referencia y que el lector únicamente puede recrear. Por ejemplo, el autor utiliza irónicamente otros países de Europa y además crea personajes de estos países, estos espacios a pesar de que

el lector crea una imagen en su mente, en el cine es imposible representarlos, puesto que no hay acción de la trama que suceda en ellos.

Los principales espacios implicados en la trama son el laboratorio, la pensión, las calles de Madrid y sus centros de ocio nocturno, el poblado de las chabolas y la comisaría y la cárcel. Según se van moviendo en estos espacios los personajes, se pueden observar las relaciones y las clases sociales de los mismos.

Los espacios se podrían clasificar según las características temáticas o bien las sociológicas. Así, podemos ver personajes en la pensión, como Pedro, la dueña, Dora y Dorita, principalmente con la visita de Matías e incluso del Muecas. En el laboratorio, contemplamos a Pedro y Amador junto con otros compañeros que simplemente son figurantes. Por las calles de Madrid y los lugares de ocio, vemos a Pedro y Matías, el amigo alemán, grupos de gente joven, músicos, camareros, gente de venta ambulante. En el poblado de chabolas aparecerán Pedro (que no pertenece a ese ambiente), Amador (que no pertenece a él pero debido a sus trapicheos lo conoce bien), El Muecas, Ricarda, Florita, Cartucho y grupos de personas o mujeres con ropas similares y sucias. Y tanto en la comisaría como en la cárcel vemos representados a los personajes que ostentan el poder de la época, a través de comisarios, policías o guardias civiles.

En general, tanto en la obra como en la película, predominan los espacios interiores. En la película se han cuidado los detalles que recrean a la perfección dichos lugares. Así, en la pensión podemos encontrar los tapetes típicos de la época en armarios, mesitas y otros muebles. En el laboratorio se ven y se escucha el ruido de todos los instrumentos propios de este lugar, como por ejemplo las probetas. En las casas de las chabolas vemos la pobreza reflejada en el tamaño del lugar, que obliga a que duerman y preparen la comida en un mismo habitáculo. Los lugares de ocio nocturno, representan los bares o restaurantes en uso, aparecen llenos de gente, sillas, mesas y camareros de un lado a otro, recreando de manera verosímil el ambiente.

La magnífica descripción que hace Martín-Santos sobre el espacio de la cárcel, en el texto fílmico se representa mediante un espacio pequeño en el que la única luz que entra lo hace a través de los barrotes, tan representativos de la privación de la libertad.

A diferencia de lo sucedido en la obra literaria, la temporalidad es anterior a la espacialidad, es decir, a través de la narración se va creando un espacio. Sin embargo, en el cine es la temporalidad la que se crea a través de un espacio.

En la adaptación cinematográfica de *Tiempo de silencio*, el espacio se representa continuamente por una situación geográfica visual, sin importar el encuadre utilizado, se puede observar en la película continuamente.

De entre las diferencias existentes entre los espacios, la más importante está en lo que se representa y lo que no se tiene en cuenta. Esto nos lleva a poner en evidencia la importancia de que en la película de Vicente Aranda aparece el fuera de campo o espacio sugerido.

El fuera de campo es una característica muy importante en el cine, mientras que en la literatura no aparece. En las chabolas, pensión o bares, además del espacio que el espectador puede observar, se pueden escuchar algunos sonidos que ayudan a imaginar realidades paralelas, o más bien otros espacios aparte del que se puede ver. Así, los perros ladrando o niños jugando nos sitúan en callejuelas o chabolas, y lo mismo puede pasar con el ruido que hacen los coches en el fuera de campo de la pensión, la casa de Matías.

La película nos aporta la posibilidad de ver espacios móviles utilizando planos secuencia, llamados también toma larga, donde el personaje aparece moviéndose. Esta técnica es de un uso más descriptivo que narrativo y puede ayudar a establecer una realidad fílmica. La adaptación de Aranda ofrece multitud de ejemplos de plano secuencia: el más importante podría ser el de Pedro cuando vuelve a la pensión y el director nos muestra las calles de Madrid a través de sus pasos, o cuando Pedro y Amador se disponen a buscar más ratones a la casa del Muecas.

Al contrario del espacio anterior, nos encontramos los espacios estáticos que también aparecen en la película. (Casetti, 1998, p. 54). En este tipo de espacios la cámara está fija en un punto constante, mientras que en el cuadro hay movimiento. Por ejemplo, mientras la cámara esta fija en Pedro en el comedor, se pueden ver otros personajes moverse por la estancia. En la novela, los espacios de mayor importancia narrativa, es decir, espacios en los que los personajes llevan a cabo las acciones más importantes de la trama o a los que están unidos sentimentalmente, funcionan como un conjunto formado por Madrid y sus chabolas.

5.5. Espacios y personajes: tabla comparativa

A continuación, se propone una tabla para resumir y comparar de forma más sencilla el uso de los espacios por los personajes más importantes. Así en la columna de la derecha aparecen los nombres de los personajes y con la columna en horizontal de los lugares se puede observar más fácilmente cuáles son los lugares que más frecuentan.

RELACIÓN ENTRE ESPACIOS Y PERSONAJES								
	Laboratorio	Pensión	Calles de Madrid	Ocio Nocturno	Chabolas	Teatro	Comisaría	Cárcel
Pedro	X	X	X	X	X	X	X	X
Amador	X		X		X			
El Muecas			X		X			
Dorita		X	X	X	X		X	

Matías		X	X	X		X	X	
Dueña de la pensión		X						
Ricarda			X		X		X	
Florita					X			
Cartucho					X		X	
Doña Luisa				X				

En esta tabla podemos observar que todos estos espacios de una u otra manera están relacionados con los personajes y sus acciones, y nos puede ayudar al mismo tiempo, a comprender la ironía con que se abordan las relaciones entre diferentes clases sociales, tanto en la novela como en la película, al asociar a sus personajes a espacios diferenciados, pero utilizando una trama que les obliga a cruzar las “*fronteras*” sociales simbólicas y entrar en espacios que socialmente no les corresponden.

5.6. Desenlace y final

Algo muy importante en una adaptación cinematográfica es unir todas las piezas como si fueran un puzzle para poder dar un final acorde con el texto literario. Por ello, hay que tener en cuenta las diferentes tramas que han surgido durante el texto fílmico para ver como concluyen. Sin embargo, se puede observar que muchas de ellas quedan sin un final definido.

Un ejemplo de ello puede ser la historia de El Muecas. Una vez ocurrida toda la tragedia con su hija, el personaje desaparece, y la única referencia que se obtiene de él es a través de su otra hija, cuando Dorita acude a la chabola a buscarle y ella le contesta que su padre se ha ido y no sabe si volverá. El espectador presupone que ha huido de la justicia y por eso no se le vuelve a ver. Pero lo cierto es que no se sabe a ciencia cierta cuál es su paradero ni su verdadero futuro.

Estos finales inacabados obedecen al hecho de que, a pesar de que hay una trama principal que surge alrededor de Pedro, se generan una serie de tramas con varios conflictos a raíz de las experiencias de vida de cada personaje.

Otros ejemplos de tramas finales inconclusas son las de Amador y Matías. Como ya hemos explicado antes, en el texto literario Amador se arrepiente y seguirá con su trabajo; sin embargo, en el texto fílmico este es un fragmento suprimido.

Matías, por su parte, es un personaje que se mantiene fiel al texto literario. Todo lo que se sabe de él es que es un chico joven de clase social alta y que no tiene ningún oficio conocido. Incluso su madre hace algún comentario a Pedro al respecto:

-Usted es el investigador -dijo la señora-. ¡Qué interesante! Tiene usted que hablarme de sus experimentos. No hay cosa que más me apasione. Mi hijo dice que es usted un sabio de verdad.

-No; yo sólo intento demostrar si en la herencia de las cepas de ratones cancerígenos hay una transmisión dominante o si influyen más los factores ambientales. En realidad no es muy original. Ya hay unos americanos que lo han estudiado antes que yo pero...

-Apasionante..., sí, tiene cara de sabio. ¿Le atiende bien mi hijo? ¿Por qué no le lleva usted para que le ayude? Este hijo mío es un vago aunque sea tan inteligente.

-Si él quiere, claro está. Yo... (Martín-Santos, 2019, p. 147-148).

Vicente Aranda, manteniendo la fidelidad del personaje, tampoco muestra mucho más que lo que está escrito en la obra, y por lo tanto, el espectador no tiene acceso a la información de lo que ocurrirá en el futuro con el personaje, ni

siquiera a la relación de amistad arraigada que tiene con el personaje principal, Pedro.

En el último fragmento del texto literario, que bien podríamos titular como *“Final”*, se aleja de la realidad del resto de personajes, centrándose ya en el personaje principal Pedro, que ha sido durante toda la obra el guía y la base de la construcción de la trama principal.

Una vez asimiladas las catastróficas consecuencias de su intervención médica ilegal y su estancia en la cárcel, Pedro decide casarse con Dorita y celebrarlo por todo lo alto. Sin embargo, no han acabado las desgracias para él, ya que todavía hay un segundo personaje antagonista, Cartucho, que va a cumplir su venganza. Todo esto lleva a Pedro a marcharse de Madrid, y comenzar su reflexión personal sobre lo ocurrido.

Adiós amigos. ¡Taxi! Por fin. A Príncipe Pío. Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin... ¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso! No hace frío todavía. ¡Esa mujer! Parece como si hubiera sido, por un momento, estoy obsesionado. Claro está que ella está igual que la otra también. (Martín-Santos, 2019, 278).

A través del monólogo interior de Pedro se puede entender la importancia de la pasividad, la incapacidad de cambiar nada, los tiempos de silencio. Algo que no deja de tener actualidad, ya que el silencio es y será una forma de reivindicación inteligente.

También castran como los rayos X. Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido. Este tren hace ruido. Va traqueteando y no es un avión supersónico, de los que van por la estratosfera, en los que se hace un castillo de naipes sin vibraciones a veinte mil metros de altura. Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo. (Martín-Santos, 2019, p. 283).

Toda esta reflexión personal, Vicente Aranda la respeta y la transforma en la imagen del protagonista en su puesto de trabajo, con la voz en off repitiendo las mismas palabras que se encuentran en el texto literario. Sin embargo, no respeta

el entorno ni la tragedia que supone la pérdida de su trabajo y la necesidad de trasladarse a otra ciudad para comenzar de cero.

5.7. Otras novedades añadidas en la adaptación

Algunos de los elementos que ayudan en el trasvase del texto literario al texto fílmico son la música, el vestuario y la ambientación. A pesar de que esta película no cuenta con una banda sonora original propia, la utilización de diferentes medios sonoros y de canciones de la época, hacen que, junto con los espacios y el entorno ambiental, la película sitúe al espectador en un marco histórico puntual.

Como información añadida, podemos decir que existen varios autores cinematográficos contemporáneos que hoy en día poseen una idea de carácter musical de la construcción de un show fílmico. En cualquier caso, el empleo del sonido y la utilización de técnicas correspondientes a este ámbito, muchos directores los utilizan como herramienta principal narrativa, aludiendo a la importancia expresiva que poseen para la realización de sus películas.

En una adaptación cinematográfica, la música es un conjunto que no se puede separar junto con las demás herramientas sonoras ni de la visualización de los actos de los personajes. Vicente Aranda no exagera en cuanto al uso de la música. Esta ayuda a aumentar la información de la situación general, la utiliza de forma magistral y nunca de manera aislada.

Como bien sabemos por el texto literario, la trama se sitúa en Madrid, y en la película se pueden observar las calles que recorren los personajes, el espacio en el que se mueven y los ruidos con los que conviven a diario los habitantes de la ciudad. Las luces de los coches, los portadores de agua en botijos, el mobiliario de las casas y su decoración, nos ofrecen el reflejo de las clases sociales y otros lugares públicos de ocio o de instituciones como la cárcel o el laboratorio.

Vicente Aranda utiliza un decorado repleto de detalles que dejan ver incluso la forma de las lámparas, los grifos, vasos, manteles, o los coches y taxis de la época.

El vestuario de los personajes, al igual que la decoración de los interiores, ayuda a clasificar las clases sociales: así vemos a Charo (madre de Matías) con sombrero, guantes, joyas... representando a una clase social alta, y pasamos a una mujer con pañuelo negro cubriendo su cabeza, faldas largas, zapatillas de casa... en la piel de Ricarda, representando una clase social baja.

Un detalle muy importante que se observa en el texto fílmico es el uso de la radio, que en la época tenía una gran importancia social, ya que a través de ella la mayoría de las familias recibían las noticias por *“el parte”*¹⁵, y también les servía de medio de entretenimiento con la retransmisión de sus novelas radiofónicas. Debido a la situación económica de la época, poca gente tenía el poder adquisitivo necesario para poder disfrutar de las fiestas o el cine, y por lo tanto este pequeño capricho lo dejaban para un día especial o fin de semana.

Además, a través de la radio, podemos escuchar los anuncios de la época llenos de música para atraer a los clientes, por ejemplo se escucha la canción del *“Cola-Cao”*, famosa marca española de chocolate soluble. Esta presencia de la publicidad es indicio de la incorporación de España al sistema capitalista y de consumo, al iniciarse la década de los 50, en la etapa conocida como *“desarrollismo”*.

En la película podemos observar la presencia de la radio en la pensión, en la casa de mujeres de la noche, e incluso en la cocina de Doña Luisa, y se puede escuchar un programa de importancia de la época, como era el consultorio amoroso de Elena Francis que llegaría a permanecer en las radios de todas las casas hasta casi cuarenta años más tarde.

¹⁵ En la radio, las noticias eran « el parte ». El NO-DO era audiovisual, se veía en los cines antes de las películas.

Otra forma de introducir la música es a través de canciones populares de la época, como por ejemplo el villancico de “*Los Campanilleros*”, cuyo estribillo empleado por Vicente Aranda como forma de hacer una llamada a la libertad de expresión, una forma irónica de reflejar todo lo que representa *Tiempo de silencio*.

Finalmente, antes de terminar la película, se introduce la melodía que servirá como cabecilla en su presentación a los espectadores. En la feria, en la que están Pedro y Dorita, comienza a escuchar el pasodoble “*Los nardos*” a través del sonido de un organillo, música y caracterización también muy propias de la España de la época y que incluso hoy en día sigue siendo un género musical y un baile típico del país y de carácter muy popular, propio de verbenas y ferias.

La forma en la que se mueven los actores, sus expresiones mímicas, el uso del maquillaje, la iluminación propia del entorno, los elementos de la escena y los objetos utilizados en los encuadres, ángulos de cámara o movimiento, se relacionan dialécticamente y dan lugar al valor semántico del sintagma de la película.

6. Ironía en el libro y su adaptación

En nuestro análisis, hemos conseguido llevar a cabo dos niveles de estudio diferentes sobre *Tiempo de silencio*. Hemos comenzado con una lectura analítica intensa (en cuanto a la obra literaria) y una visualización más detallada y realista (en el caso de la película) en cuanto a la situación de Madrid en la época de posguerra. Bajo este punto de vista, nuestro trabajo representa la diferencia entre los dos trabajos artísticos, poniendo en evidencia la importancia de la ironía en su creación.

Hay muchos teóricos de diferentes épocas que resaltan la certeza de la existencia de un lenguaje escrito y uno visual en cuanto a cine y literatura. Como lectores y espectadores al mismo tiempo, debemos estar dispuestos a recibir estímulos que las películas nos aportan en nuestros ojos, y los que recibimos de la imaginación en nuestra mente en cuanto a la lectura.

Tanto en el cine como la literatura existen detalles pragmáticos comunes, como puede ser el objetivo de mostrar una realidad a las personas y también el realizar un producto artístico y no un objeto de comercialización. Además, existen reglas específicas que están íntimamente relacionadas con las preocupaciones sociales con las que se equiparan, comparten y discuten sobre los mismos temas o similares. (Bowie, 2008, p. 27).

Sin lugar a dudas, algo que han resaltado los críticos en cuanto a *Tiempo de silencio*, es la ironía. En la obra, en muchas ocasiones, la ironía se entiende de forma explícita, ya que los lectores a través de la palabra expresan un significado que es contrario de lo que se dice, y en otras ocasiones de forma implícita.

En este orden de ideas, Vicente Aranda, como director especialista en adaptaciones cinematográficas de obras literarias, consigue mantener este toque irónico de la obra, a pesar de la dificultad de llevarlo a escena. El director entiende la necesidad del uso de la ironía y, al igual que Martín-Santos, construye un lenguaje cinematográfico silencioso mediante el uso de herramientas de la cámara, encuadres, luz, sonido. Los dos artistas, escritor y director de cine, tienen en común la intención de dar sentido a un lenguaje transparente que ayude a representar las cosas directamente.

El objetivo del uso de la ironía en la obra, era principalmente con fines morales tantas veces utilizados para la crítica social, argumentos históricos y políticos. En el filme, el uso puntual de imágenes de un carácter más liberal es irónico, con el objetivo de que el individuo cree una realidad falsa que realmente coincide con sus deseos internos.

El silencio en la obra tiene dos funciones: por una parte, los personajes permanecen callados para ocultar la verdad y, por otra parte, Martín-Santos, busca demostrar que las palabras no son todo lo que dicen y que existe un silencio lleno de significado crítico. Ante lo que acabamos de exponer Jo Labanyi nos dice:

Hay que diferenciar los dos usos del silencio. Algunos críticos han sugerido que el hecho de que Pedro opte por el silencio al final de la novela representa una nota de esperanza para el futuro. El silencio final de Pedro no tiene nada de positivo ya que es el silencio que resulta de la supresión de la verdad. Hay una diferencia enorme entre el usar el silencio como forma de censura como lo hacen los personajes y el usar el silencio para insinuar la existencia de la verdad profunda, como lo hace el narrador. (Labanyi, 1985, p. 142).

La descripción de una ciudad estática llena de deseos materiales, que necesita una reforma inmediata, tiene un carácter épico. Este recurso insólito, utiliza descripciones del entorno de los suburbios madrileños hechas como si se tratara de una novela de caballería, donde el protagonista actúa de forma alocada y pierde sus esperanzas de forma abrupta en un solo instante.

Las experiencias del propio autor como científico, algo que comparte con su protagonista, ayudan al uso de expresiones detalladas que al lector le puede resultar muy especializadas. Además, la existencia de un vocabulario excesivamente científico en un entorno subdesarrollado y utilizarlo con el fin de describir una práctica médica prohibida en la chabola, es una ironía directa más del autor.

En la adaptación cinematográfica de Vicente Aranda, observamos que esto se resume, respecto de la obra literaria. Esto se produce por la eliminación del vocabulario complicado y su introducción de forma sutil a través de imágenes que nos hagan entenderlo de forma más simple. Por ejemplo, las herramientas utilizadas en el laboratorio en el que trabaja Pedro, o bien en el momento en el que éste va a ser sometido a un interrogatorio por el comisario y cierra la ventana para que estén en penumbras y de este forma dar sensación de silencio y de miedo.

En cuanto al simbolismo que se ha utilizado en la obra literaria, en el análisis de Propp, vemos que la vida de Pedro podría ser similar al comienzo de un viaje ficticio lleno de cosas fantásticas. De esta forma, la noche de Madrid la transforma en una ciudad fantasma que hace que Pedro la desconozca completamente, y por lo tanto, emprenda una aventura que le llevará a la

destrucción y a la degradación personal y profesional –lo que podríamos llamar un *descensus ad inferos* del héroe.

La ambientación llena de misterio de la ciudad de Madrid está bien conseguida por el director Vicente Aranda mediante la utilización de escasa luz artificial. Esta se ve representada en las calles nocturnas que recorre el protagonista o en las chabolas para reflejar la miseria. También se puede entender esta escasez de iluminación como otra ironía más, prueba de las restricciones existentes de la época. El fotograma siguiente, donde vemos a Pedro de camino a casa por la noche, nos muestra la falta de la luz por las calles de Madrid.



Cuando un personaje tiene menos información de la que tiene el espectador que está viendo la película, es decir, el espectador sabe algo que el personaje todavía no sabe o no sabrá nunca, estamos ante lo que se denomina ironía dramática, y su uso es de gran importancia. La tensión se produce en el espectador por la espera de la reacción que tendrá el personaje cuando sepa esa información que todavía no sabe. (Tittler, 1990, p. 18-23).

La ironía de forma general se entiende como algo contrario entre lo que se dice y lo que realmente se quiere decir, o bien entre lo que el espectador espera que pase y lo que realmente pasa. En concreto, la ironía dramática conlleva una oposición entre lo que está pensando el personaje y lo que realmente sabe que es la verdad.

En la novela abunda esta clase de ironías, resaltando el engaño de Amador a su amigo Pedro desde el inicio. Además, Pedro permanece en la cárcel sin ser conocedor de que Amador le ha engañado. Más tarde es liberado, pero no gracias a su amigo, sino a la confesión de Ricarda. Como espectadores, sabemos qué es lo que ocurre y por lo tanto se generan sentimientos de empatía hacia Pedro y simpatía por Ricarda.

Todo esto genera una tensión dramática en la película, y por lo tanto se puede entender la ironía del futuro de Pedro. Una vez que realiza la intervención médica ilegal a Florita, el espectador sabe que él es inocente, aunque el sentimiento de culpabilidad le lleve a confesar lo contrario. Finalmente, en la verbena, vemos cómo Cartucho quiere llevar a cabo su venganza matando a Dorita y por ello aprovecha el momento en el que los dos están distraídos para realizarla.

Podemos añadir a ello el concepto de ironía cósmica o ironía del destino, cuya finalidad es presentar un mundo hostil y lleno de injusticia. (Zavala, 2004, p. 78). Entendemos que esta clase de ironía está presente en la vida de Pedro, ya que es una víctima de su propia bondad y su buen hacer.

Por último, entender un mundo sumido en la sordera y la ceguera es de gran importancia para entender la ironía existente en la obra literaria. De hecho, *Tiempo de silencio*, en sus dos producciones artísticas, tanto literaria como fílmica, representa una realidad donde la verdad se sitúa no en la luz y las palabras claras y transparentes, sino en la penumbra de la noche y el silencio.

Una narración cinematográfica combina dos elementos esenciales de percepción, la vista y el oído. A través de ellos, y combinándolos, se produce un entorno de acción donde los personajes se mueven y reaccionan.

Tanto Martín-Santos como Vicente Aranda utilizan herramientas de espacio representado y espacio no mostrado aunque ambas sean totalmente diferentes. Esto pone en alza la importancia del fuera de campo o espacio sugerido al

contrario del espacio aludido como puede ser de otros países europeos y los personajes que vienen de allí.

En cuanto a los personajes y su jerarquía, no hay diferencias importantes entre la narración literaria y la cinematográfica. Las pocas diferencias encontradas entre el personaje de novela y el de película, se refieren a su fiscalidad, es decir, el personaje fílmico, al estar físicamente representado, hace que el espectador no tenga que imaginárselo, ya que a través de su imagen recibe toda la información narrativa suficiente. Sin embargo, el lector de la novela, debe imaginar a los personajes y representar su imagen ficticia en su mente.

Finalmente, entendemos que la fidelidad a la narración literaria se ve afectada por las diferencias existentes entre ser espectador o lector. Por ello, pensamos que hay dos elementos estrechamente unidos al resultado estético, dependiendo de la capacidad del autor cinematográfico para construir su adaptación cinematográfica dependiendo de la lectura que haya realizado previamente igual que otros lectores de la obra.

Es importante resaltar que la mayor diferencia existente en nuestra comparación técnicamente es el cambio de importancia en el papel de algunos personajes, ya que en la novela hay personajes secundarios que en su representación fílmica toman mucha más importancia, resaltando el de Dorita con la actuación magistral de la actriz Victoria Abril.

Conclusión

En este estudio de la novela y película *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, hemos ubicado nuestro análisis en las técnicas de adaptación y los parámetros narratológicas, para resaltar el juego del trasvase de un sistema a otro.

Nuestro objetivo fundamental ha sido poner de relieve la manifestación de la ironía en “*Tiempo de silencio*” y su adaptación cinematográfica, así que el grado de fidelidad de ésta con respecto al registro original.

Con la aplicación de las teorías literarias y teorías de la adaptación cinematográfica hemos aclarado suficientemente la realidad poética y las técnicas cinematográficas utilizadas por Luis Martín-Santos y Vicente Aranda. Dicho ejercicio requiere muchas estrategias por parte del director siendo a veces fiel al texto original, otras veces rompe esa fidelidad al añadir, suprimir o modificar ciertas estructuras de la obra.

Aplicando las teorías semánticas en el análisis de la novela, hemos llegado a aseverar que poéticamente el vocablo sanmartiniano en la novela “*Tiempo de silencio*” designa y manifiesta diversos significados irónicos. Precisamos que para Martín-Santos, la realidad poética es la narración sigilosa, y su cruce se consigue al fijarse nexos con diversos niveles del sentido, como la parodia, la sátira o la paradoja entre otras.

Las confirmaciones que nos proporcionó el análisis de las técnicas narrativas nos ayudó a concluir que el lenguaje literario sanmartiniano, expresa algo genuino e individual, a través de un lenguaje complicado, muchas veces científico. De esta forma, como lo hemos explicado con las teorías de la *desautomatización*, nuestra investigación manifiesta que hay muchas desviaciones, por ejemplo el uso del neologismo y el perspectivismo lo que nos da muchos juicios de valor diferentes del mismo objeto, muchas de ellas son irónicas.

Con la polifonía de Bajtín logramos manifestar que Martín-Santos ha condenado a su personaje en el silencio y en la búsqueda de sí mismo. Lo íntimo

de las dudas es una de estas existencias que son y parecen ser la verdad de su moralidad, según la consecuencia *del ser y del parecer* en Greimas hemos aclarado que el silencio es fingido y sólo la apariencia de la novela –realidad de Pedro–, mientras que el mensaje empírico radica la denuncia a gritos.

Con la aplicación de las teorías de Genette, relacionadas con el punto de vista, hemos logrado desenvolver que en la obra, se exhibe el discurso del narrador como un telón de fondo, en el que los personajes muestran una carencia de consonancia con sus voces flotantes.

La aplicación del modelo actancial de Greimas, nos emprendió unas conclusiones muy sugestivas, al clarificar los conflictos de la acción dramática inéditos de Luis Martín-Santos. Hemos dejado en certeza, cómo el autor alcanzó a colocar al héroe, casi como antihéroe sentenciado por el autor al no reclamar y quedarse en el silencio y por su conformismo exagerado, la cual es la gran crítica irónica de la novela.

Aplicando las funciones de Propp, hemos puesto en evidencia el rol de cada personaje y su contribución en el desarrollo de la acción en el “*Tiempo de silencio*”. Aunque nuestra obra posee tanto realismo que no carece de elementos fantásticos, bases por las que se rige el estudio morfológico sugerido por Propp, aun así, hemos llegado a demostrar que la novela cumple con ellas de manera sorprendente.

Las metas adquiridas en lo que se refiere al tiempo de la novela, fueron posibles gracias a la teoría de Ricoeur. Hemos llegado a afirmar que el presente es una forma del pasado. Este tiempo es ambiguo, como lo hemos demostrado, el presente es expresión, ejecución y consecuencia de hechos históricos.

En cuanto al espacio, estudiando la estructura de la novela hemos llegado a concluir que casi todos los elementos espaciales se subordinan a la obtención de una obra que podríamos estimar de denuncia política y social. Las teorías del cronotopo de Bajtín, nos permitieron determinar, que diferentes alusiones

espaciales que ayudan a posicionar y entender mejor todo lo que en ella nos sugiere su Martín-Santos.

Las valoraciones analíticas que hemos exhibido, nos dieron como resultado que la teoría de la recepción, es la aportación adecuada para el sentido de la experiencia lectora. De esta manera, hemos dejado claro los rasgos comunes entre nuestra obra y la recepción lectora por parte de la crítica. El resultado fue reluciente, posicionando el motivo de la novela a su momento histórico.

El uso de las teorías de la adaptación literaria aplicadas en la versión fílmica de *“Tiempo de silencio”*, nos pone en evidencia las técnicas cinematográficas empleadas por Vicente Aranda para conseguir una buena adaptación a una novela considerada por muchos críticos como inadaptable. Ante estas dificultades, aplicando la teoría Federico Fernández Díez en su obra *“El libro del guion”*, hemos conseguido elaborar una guion cinematográfico de la obra. Hemos puesto en evidencia la importa del planteamiento en la película para entender el hilo de la trama, así mismo, el nudo y el desenlace. Con repartir las secuencias y las escenas hemos dejado claro una pieza fundamental de la película, la cual es la construcción cinematográfica.

El análisis de los personajes cinematográficos nos dio resultados más claros y más realistas sobre la realidad y las intenciones de cada uno. Sus vestimentas, rasgos físicos y lenguaje nos ayudaron para llegar a clasificarlos según su rango social e importancia en la trama y así tener una idea más clara sobre la situación del español de la posguerra.

Con la realización de una tabla técnica, hemos conseguido entender el proceso del montaje de la película poniendo los encuadres, lugares y sonidos ambientales más significativos. Eso nos permitió entender y descifrar la comunicación cinematográfica en su totalidad.

El estudio del punto de vista, o la posición de la cámara, nos facultaron para llegar a la certeza de que tiene la misma función que el narrador en la obra literaria. Dicho análisis nos permitió ver claramente la posición y la

intencionalidad de los personajes y la del director mismo que en varias ocasiones es irónica.

En cuanto al estudio de la iluminación, este análisis nos dio como resultados la relación tan estrecha entre el encuadre y la densidad de la luz. Hemos demostrado que esta técnica literaria es usada en la película para reflejar el contraste en los lugares de miseria con poca iluminación, y los de aristocracia con más densidad, en otras ocasiones es usada con motivos irónicos, como es el caso del contraste entre el tomate de doña Luisa y la manzana del filósofo.

El análisis del lenguaje mímico – lenguaje silencioso- de los personajes de la película nos permitió entender tanto la intención irónica de éstos –mediante gestos- como su personalidad, actitudes o estados de ánimo en general. Hemos llegado a demostrar que la actitud mímica de los actores muchas veces es irónica con un tono crítico que gira en torno a la situación miserable del momento

La aplicación de las teorías de Sánchez Noriega nos pone en evidencia la realidad del espacio cinematográfico. El director Aranda consigue reflejar con el mínimo detalle el ambiente madrileño y los demás lugares donde mueven los personajes principales. Tanto la vestimenta como objetos de uso de la época han sido bien reflejados.

Siguiendo las teorías de Carmen Pena Ardid, hemos concluido que el tiempo en la adaptación cinematográfica es de gran importancia en una película que lleva al tiempo como título. Con el juego de la luz, la presencia de los relojes y calendarios, nos facilitaron la tarea para saber en qué momento del día se encuentra la trama de los personajes.

La importancia del registro musical, es muy notable para nuestro análisis del film con la finalidad de llegar a contestar a las metas planteadas en la introducción relacionadas. Con el empleo de las teorías de Eric Bowie hemos podido saber el gusto musical de la gente de la época como es el uso de la radio y los programas que emitía están relacionadas como fondo sonoro a la crítica

franquista. Con los sonidos ambientales que acompañan a la imagen, hemos conseguido reflejar de manera más real el Madrid del momento como es el caso de la serena de la fábrica, ladridos de perros, o pitidos de coches.

Los resultados esperados de la tesis los hemos conseguido en el análisis comparativo el cual fue posible gracias a la ayuda de la teoría de Sánchez Noriega. Hemos dejado claro que, aunque la obra técnicamente es inadaptable, el director Vicente Aranda intentó reflejar fielmente la obra literaria de Martín-Santos. Llegamos a la conclusión de que el autor ha llevado el argumento tal cual, sin embargo, dicha tarea, como lo hemos demostrado técnicamente es imposible. Así pues, el director había eliminado fragmentos, modificado y/o añadido otros.

La distancia temporal entre el año de publicación y el de adaptación, nos reveló las verdades ocultas tanto para Luis Martín-Santos como para Vicente Aranda. Hemos aclarado las razones y circunstancias del autor a la hora de escribir su obra, en otro lado, hemos definido los motivos de la adaptación cinematográfica. Este ejercicio, nos permitió revivir el momento histórico con declaraciones inéditas del médico argelino y amigo de Luis Martín-Santos el Doctor Ammar Bennadouda.

A continuación, hemos elaborado una tabla de segmentación comparativa según el modelo de Sánchez Noriega, analizando los elementos de comparación existentes entre la adaptación cinematográfica y la obra. Con esta actividad, hemos llegado a seleccionar los cambios realizados en la adaptación frente al texto original.

Hemos comparado, posteriormente, la enunciación utilizada tanto en la adaptación cinematográfica como en la obra original. Hemos cuestionado la posición del narrador delante de la cámara y las estructuras narrativas utilizadas. Dicho análisis nos dio como resultado que el narrador en la obra “*Tiempo de silencio*”, ofrece diferentes figuras a veces, incluso difíciles de diferenciar la una de la otra. Hemos tenido en cuenta el aspecto irónico de la novela, que aporta una

complejidad mayor a la hora de su adaptación. Hemos manifestado la dificultad del lector quien debe permanecer siempre atento y lo que pretende Vicente Aranda es que el espectador haga lo mismo.

Hemos argumentado que a pesar de las características dramáticas que ofrece la película, Vicente Aranda, consigue conservar en el texto fílmico algunos componentes irónicos que hacen más fiel la adaptación. Exponiendo que el director, al emplear los mismos sistemas utilizados en la escritura de la novela, ha respetado al autor implícito, a través de la representación de diálogos, y reflejando las situaciones por las que pasa el personaje, ayudándose de elementos sonoros y visuales como puede ser la vestimenta, propia de esa época contextualizando así la obra históricamente.

En cuanto a la estructura narrativa en sí misma, hemos observado que la película adopta una serie de secuencias que proporcionan al espectador el conocimiento de la trama y le ayuda a situarse en esa época e incluso a empatizar con los personajes. Sin embargo, no es el caso de la novela, que al no estar dividida por capítulos nos ofrece una narración fragmentada.

Hemos presentado que la posición de la cámara, es usada para manifestar detalles descriptivos e informativos. En cuanto a los planos y los movimientos de la cámara en la película, ofrecen la imagen de una ciudad, calles, tiendas, hasta que se fija en un punto de interés para la narración dándole así todo el protagonismo.

El análisis del tiempo que se emplea para visualizar la película o leer un libro como bien hemos demostrado son muy diferentes. La obra literaria al implicar una sintaxis laberíntica, se entiende que su lectura conlleva más de uno o dos días. Sin embargo, la duración de una película no suele abarcar más allá de dos horas, en nuestro caso la película es de una hora y cuarenta y siete minutos.

Hemos demostrado que en los dos casos, texto fílmico y literario, el tiempo es igual o muy parecido en el que se reproduce la desgracia por la que pasa el

médico Pedro. Por consiguiente, hemos conseguido observar la fidelidad del tiempo en la adaptación con la tabla comparativa.

Con la comparación del personaje literario con el fílmico, aplicando las teorías de los principales estudiosos de la narratología fílmica como Carmen Pena Ardid, Sánchez Noriega, Casetti y de Chio. Hemos llegado a demostrar que la diferencia fundamental reside en el espectador a diferencia del lector puede ver en directo al personaje. Por lo tanto no tiene la necesidad de describirlo para poder imaginar cómo es, ya que de forma visual se ofrece toda la información.

Hemos llegado a asentar que Vicente Aranda, no había sido del todo fiel al texto original cuando se trata de interpretar los personajes. El director, por razones puramente cinematográficas, da más importancia a algunos personajes que en la novela no han tenido gran influencia como es el caso de Dorita. También, otorga más relevancia a algunas subtramas como es el caso del amor que hay entre Dorita y Pedro.

La descripción de los lugares nos dio como resultado, que en su gran mayoría han sido adaptados fielmente a los de la novela. Sin embargo, en ocasiones, el director transforma la ambientación, para conseguir el efecto realista que permite que el espectador observe el modo de vivir de la época.

La fidelidad al original es una hipótesis fundamental en nuestro trabajo por lo tanto hemos dedicado mucha atención en analizarlo llegando a demostrar que Vicente Aranda, añade imágenes visuales que considera de interés para los espectadores y que los lectores de la obra se han podido imaginar a través de descripciones.

Pero también, añade algunas imágenes que hace que los protagonistas tengan algunas diferencias entre el texto literario y el texto fílmico. Como es el caso del Muecas en el descampado al inicio de la película, o las escenas de Dorita y Pedro o la venganza de Cartucho.

La variedad de espacios que se reflejan en el texto literario, han sido adaptados en el texto fílmico según las transformaciones, las características descritas en la obra e incluso al conocer el espacio principal que está en la ciudad de Madrid, se puede observar la ciudad tal y como era en la época.

En la obra existen espacios a los que se hace referencia que únicamente el lector puede recrear. Por ejemplo, el autor utiliza irónicamente otros países de Europa y además crea personajes de estos países, estos espacios a pesar de que el lector crea una imagen en su mente, en el cine es imposible representarlos.

Hemos conseguido resaltar la importancia del fuera del campo a la hora de analizar los encuadres marcando su importancia y la vitalidad que ofrece al cine en comparación con la literatura. En las chabolas, pensión o bares, además del ambiente representado, se pueden escuchar algunos sonidos que ayudan a imaginar realidades correspondientes, o más bien otros espacios a parte del que se puede ver. Así, los perros ladrando o niños jugando nos colocan en las rúas o chabolas, y lo mismo puede pasar con el ruido que hacen los coches en el fuera de campo de la pensión, la casa de Matías.

Hemos comprobado que la adaptación cinematográfica de la obra “*Tiempo de silencio*”, nos aporta la posibilidad de ver espacios móviles manejando planos secuencia denominados también toma larga, donde los personajes aparecen moviéndose. Esta técnica es de un uso más descriptivo que narrativo y puede ayudar a establecer una realidad fílmica.

Vicente Aranda, manteniendo, a veces, la fidelidad del personaje de la novela, tampoco muestra mucho más que lo que está escrito en la obra. Por lo tanto, nosotros como espectadores no tenemos paso completo a la información de lo que va a ocurrir con el personaje.

Hemos demostrado que en una adaptación cinematográfica, la música, es un agregado que no se puede alejar junto con las demás herramientas sonoras y, principalmente, con la visualización de los actos de los personajes. Demostramos que Vicente Aranda para no alejarse tanto de la realidad del libro, no exagera en

cuanto al uso de la música. Hemos aclarado cómo la música, ayuda a agregar la información de la situación general, la utiliza de forma magistral y nunca de manera aislada.

A través del vestuario de los personajes, al igual que la decoración de los interiores, hemos conseguido clasificar las clases sociales, la madre de Matías con sombrero, guantes, joyas, figurando a una clase social de burguesía y pasamos a una mujer con pañuelo negro cubriendo su cabeza, faldas largas, zapatillas de casa en la piel de Ricarda representando una clase social baja.

Hemos llegado a demostrar la importancia del uso de la típica radio, que como hemos visto tenía una gran importancia social, ya que a través de ella la mayoría de las familias escuchaban las noticias y era su único modo de distracción. Debido a la posición económica de la época, poca gente poseía el poder adquisitivo necesario para poder disfrutar de las fiestas o el cine, y por lo tanto este pequeño capricho lo dejaban para un día especial o fin de semana.

Hemos exhibido que el director Vicente Aranda, comprende la obligación del uso de la ironía en la adaptación y al igual que Martín-Santos, crea un lenguaje cinematográfico silencioso con el uso de herramientas de la cámara, encuadres, luz, y sonido. Los dos artistas, escritor y director de cine, comparten la pretensión de dar conocimiento a un lenguaje invisible que ayude a interpretar las cosas indirectamente.

El objetivo del uso de la ironía en la obra, como lo hemos demostrado, era especialmente con fines éticas muchas veces empleados para la crítica tanto política como social, con argumentos históricos.

Como se ha comprobado, globalmente, Martín-Santos, pretendía no usar la parodia de una explicación ficticia y de una sola magnitud en cuanto a las degeneraciones, y selecciona por una fingida idealización que crea una realidad bidimensional que frívolamente envuelve la horrible realidad del momento.

En cuanto a la adaptación cinematográfica, hemos argumentado que el uso escrupuloso en la versión fílmica de Vicente Aranda de imágenes de un carácter más liberal es irónico, con el objetivo de que la persona cree una verdad simulada que efectivamente corresponde con sus aspiraciones internas.

En la adaptación cinematográfica de Vicente Aranda, hemos observado que es una interpretación condensada próxima –aunque no del todo- a la obra literaria. Esto se consigue por la exclusión del vocabulario enrevesado por el director y su presentación de manera delicada a través de imágenes que nos hagan entenderlo de forma más simple.

Los ejemplos que hemos sacado para argumentar lo anteriormente dicho son los instrumentos utilizados en el laboratorio en el que trabaja el médico, o bien en el momento en el que éste va a ser llevado a un cuestionario por el policía y cierra la ventana para que estén en la oscuridad y de esta manera dar impresión de silencio y de miedo.

Para finalizar, afirmamos que de lo anteriormente dicho, hemos llegado a la certeza clara de que por muy parecida que se haya realizado la adaptación sigue siendo diferente del texto original. Llegamos a demostrar también que no se ha deteriorado el contenido de la obra original. Por lo tanto, el espectador puede estar contento con la película o nacerá en él la necesidad de leer la obra original, lo que daría lugar al mismo tiempo de un beneficio para la obra de Luis Martín-Santos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUELLES-MERES, L. A. (2014). *Buscando un Ortega desde dentro*. Oviedo: Editorial Septem.
- ALMERÍA, B. L. (1992). *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Editorial Cátedra.
- ÁLVAEZ REY L. (2006). *Andalucía y la Guerra civil*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- ANDÚJAR, F. E. (2007). *Dictadura y oposición al franquismo en Murcia*. Murcia: Editorial Universidad de Murcia.
- ARGUELLES-MERES, A. L. (2014). *Buscando un Ortega desde dentro*. Oviedo: Editorial Septem.
- ARIAS, I. F. (2004). *Mis mundiales, del gol de Zarra al trunfo de la rioja*. España: Editorial Plaza Janés.
- ASCENSIÓN RIVAS, H. (2005). *De la poética a la teoría de la literatura*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Editorial Taurus.
- BALLART, P. (1994). *EIRONEIA: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Editorial Quaderns Crema.
- BARTHES, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Editorial Centro Editor de América Latina.
- BARTHES, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- BARTHES, R. (2005). *Crítica y Verdad*. España: Editorial Siglo XXI.
- BAZIN, A. (2006). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Editorial Rialpe.
- BENNASSAR, B. (1996). *Franco*. Madrid: Editorial EDAF.

- BERMEJILLO, H. E. M. (1981). *España en Hendaya: Desmitificada la famosa entrevista Franco/Hitler, 23 de octubre 1940*. Madrid: Editorial Los autores.
- BETANZOS, L. (2006). *Sueños: aproximaciones a la dramaturgia de Guillermo Schmidhuber*. México: Editorial Universal.
- BETTETINI, G. (1975). *Cine: lengua y escritura*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- BOBES NAVES, M. C., BAAMONDE, G., CUETO, M., FRECHILLA, E., M, INÉS. (1995). *Historia de la teoría literaria: la antigüedad greco latina*. Madrid: Editorial Gredos, Madrid.
- BOOTH, W. C. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Editorial Taurus.
- BOU, E. (2017). *Irradiaciones, estudios de literatura y cine*. España: Editorial Calambur.
- BOWIE, J. A. P. (2008). *Leer el cine, la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- BRAVO, Á, R. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Madrid: Editorial Paidós.
- BRUNEL, P., YEVES, C. (1994). *Compendio de la literatura comparada*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- BRUNO ROSARIO, C. (2000). *Coloquio literario: Estudios y entrevistas*. República Dominicana: Editorial Banreservas.
- BUCKLEY, R. (1968). *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Editorial Península.
- BURCH, N. (2004). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- CABO GUZMÁN, E., MARCHENA, P., VALDERRAMA, J. (2007). *Dos figuras de la ópera flamenca*. España: Editorial Almuzara.
- CABRERO, G. R. (2004). *El estado del bienestar en España: debates, desarrollo y retos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CANGA SOSA, M. (2019). *Fundamentos de Teoría de la imagen*. Madrid: Editorial Síntesis.
- CASETI, F., DI CHIO, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- CATALÁ, P. M. (1980). *Humor ironía parodia*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CIORANESCU, A. (2006). *Principios de literatura comparada*. Las palmas de Gran Canaria: Editorial El Pilar.
- CLAVERA, J., HOMBRAVELLA, J. R. (1973). *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización (1939- 1959)*. España: Editorial Cuadernos para el diálogo.
- COLLANTES, F., PINILLA, V. (2019). *¿Lugares que no importan? La despoblación de la España rural desde 1900 hasta el presente*. Zaragoza: Editorial Universidad de Zaragoza.
- CURA, I., HUERTAS, R. (2007). *Alimentación y enfermedad en tiempos de hambre. España 1937, 1947*. España: Editorial Tavera.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Editorial Taurus.
- CHION, M. (1995). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Editorial Cátedra.
- DE MAN, P. (1996). *El concepto de ironía*. Valencia: Editorial EPISTEME.

- DE USSEL, I. P. H. (2006). *La política en el régimen de Franco entre 1957: Proyectos conflictos y luchas por el poder*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- DI FEBO, G., SANTOS, J. (2012). *El franquismo una introducción*. Madrid: Editorial Crítica.
- DI PAOLO, O. (2011). *Cadáveres en el armario, el policial palimpsestico en la literatura Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- DYSERINCH, H. (1990). *Europa en España, España en Europa: Actas de la sinopsis internacional de literatura comparada*. Navarra: Editorial Universidad de Navarra.
- ECO, U. (1968). *La estructura ausente, introducción a la semiótica*. Madrid: Editorial Lumen.
- EINSENSTEIN, S. M. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Paidós: Editorial Barcelona.
- ESPINOSA, C. M. (2008). *La adaptación como metamorfosis, transferencias entre el cine y a literatura*. Madrid: Editorial Fragua.
- FALGUERA, J. M., RIVAS, U., SAGUILLO, J. M. (1999). *La filosofía analítica en el camino de Milenio*. Santiago de Compostela: Editorial Universidad de Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ DÍZE, F. (2005). *El libro del guión*. España: Editorial Díaz de Santos.
- FERNÁNDEZ, C. (1983). *El alzamiento de 1936 en Galicia: datos para una historia de Guerra Civil*. Madrid: Editorial Castro.
- FORSTER, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*, Madrid: Editorial Debate.

- FUSI, J. P. (2002). *La época de Franco: 1939-1975*. España: Editorial Escasa-Calpe.
- GADAMER, H. G. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- GAOS, J. (2007). *Introducción a la fenomenología seguida de la crítica al psicologismo en Husserl*. Madrid: Editorial Encuentro.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *El significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Editorial Planeta.
- GARMA, Á. (1977). *Psicoanálisis de los sueños*. Madrid: Editorial Paidós.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á. (1987). *Jakobson y la semiótica literaria*. Madrid: Editorial Taurus.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1994). *La musa de la retorica: problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: Editorial C.S.I.C.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á. (2009). *Fundamentos del lenguaje literario*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Editorial Planeta.
- GOMEZ GARCIA, J. A. (2014). *Los derechos humanos en el cine español*. Madrid: Editorial DYKINSON.
- GREIMAS, A. J. (1968). *Pratiques et langue gestueles, condition d'une sémiotique du monde naturel*. Paris: Editorial Didier/Larousse.
- GREIMAS, A. J. (2002). *Semiótica de las pasiones, de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Argentina: Editorial Siglo Veintiuno.

- HERNADI, P. (1978). *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona: Editorial Bosch.
- HERNÁNDEZ LES, J. A. (2005). *Cine y literatura, la metáfora visual*. Madrid: Editorial Rodríguez San Pedro.
- HURTADO MARTINEZ, C. (1999). *La inseguridad ciudadana de la transición española a una sociedad democrática. España (1977-1989)*. Castilla la Mancha: Editorial Universidad de Castilla la Mancha.
- INGARDEN, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Madrid: Editorial Taurus.
- IVERN, A. (2004). *El arte del mimo*. Buenos Aires: Editorial Novedades Educativas.
- JACKSON, G. (2008). *La república española y la guerra civil*. Barcelona: Editorial Crítica.
- JAKOBSON, R. (1981). *Lingüística y poética*. Madrid: Editorial Cátedra.
- JAUSS, H. R. (1975). *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. Madrid: Editorial Mayoral.
- JAUSS, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Editorial Taurus.
- JULLIER, L. (1991). *El sonido en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- KIERKEGAARD, S. (2000). *De los papeles de alguien que todavía vive, sobre el concepto de ironía*. Madrid: Editorial Trotta.
- KRISTEVA, J. (2001). *Semiótica*. España: Editorial Fundamentos.
- LABANYI, J. (1985). *Ironía e historia en Tiempo de silencio*. Madrid: Editorial Taurus.

- LARA GARCIA, A. (1997). *Relaciones estéticas entre literatura y cine*. Madrid: Editorial Universidad Complutense.
- LÁZARO, J. (2009). *Vidas y muertes de Luis Martin Santos*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- LOTMAN, I. M. (1996). *La semiofera, Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Editorial Cátedra.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. A. (2011). *Laberintos narrativos, estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- MARTÍN-SANTOS, L. (2019). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Planeta.
- MIGOYO, G. D. (1980). *El funcionamiento de la ironía*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- MILLÁN, J., CLEMENTA, C. B. (2011). *Textos literarios contemporáneos, la literatura española de los siglos XX y XXI*. Madrid: Editorial Centro de estudios Ramón areces.
- MITRY, J. (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Editorial Akal.
- MITRY, J. (1999). *Estética y psicología del cine*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- MONTIEL, A. (1999). *Teoría del cine, el reino de las sombras*. España: Editorial Montesinos.
- MORALES LADRÓN, M. (2005). *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín Santos, Aproximación a un estudio de deudas literarias*. Suiza: Editorial Peter Long.

- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2020). *De enemigos a aliados: ensayos sobre los Estados Unidos durante el franquismo (1940-1974)*. Valladolid: Editorial Universidad de Valladolid.
- NORIEGA, L. S. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- OLIVERO, C. I. (1997). *Los transterrados y España, un exilio sin fin*. Huelva: Editorial Universidad de Huelva.
- ONAINDIA, M. (1996). *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Editorial Paidós.
- PASOLINI, P. P. (2006). *El cine como semiología de la realidad*. México: Editorial UNAM.
- PAYNE, S. G., DELIA, C. (1996). *España y la Guerra Mundial*. Madrid: Editorial Complutense.
- PEÑA ARDID, C. (1992). *Literatura y cine, una aproximación comparativa*. Madrid: Editorial Cátedra.
- PROPP, V. (2009). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Akal.
- RAFAEL DOMÍNGUEZD, M. (2007). *Inmigración: crecimiento económico e integración social*. Cantabria: Editorial Universidad de Cantabria.
- REQUEIJO, J. (2006). *Economía española*. España: Editorial Dieta.
- REY, A. (1977). *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid: Editorial Porrúa Turanzas.
- RICOEUR, P. (2004). *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- RIERA, J. G. (2018). *Maletas de cartón, 50 años de emigración española a Alemania (1960-2010)*. Alicante: Editorial Club Universitario.

- RIQUELME, A. C. (1983). *Orihuela en mis artículos*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- RIVIÉRE, M. (1962). *Entrevista diálogos con la política, la cultura y el poder*. Barcelona: Editorial Universidad de Barcelona.
- ROCA, L. A. (2002). *La importancia de llamarse Pedro*. Argentina: Editorial Infinito.
- RODRÍGUZ PEQUEÑO, M. (1991). *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*. Madrid: Editorial Júcar.
- ROMERA CASTILLO, J. (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum.
- RUIZ, A. N. (2008). *Estética: Perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- SAÉZ, I. B., Querol, M. A. (1991). *Luis-Martín Santos, Actas de las IV jornadas internaciones de literatura*. Bilbao: Editorial Universidad Deusto.
- SÁNCHEZ, T. Á. (1999). *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Editorial Universidad de Cádiz.
- SANGO COLON, P. (2000). *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: Editorial Universidad Pontifica de Salamanca.
- SCHLEGEL, F. (1958). *Fragmentos*. México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHOENTJES, P. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Editorial Cátedra.
- SEROR, A. G. (2004). *Memoria de Posguerra*. España: Editorial AACHE.
- SOTO CARMONA, A. (2005). *Transición y cambio en España, 1975-1996*. Madrid: Editorial Alianza.

- STAEHLIN, C. M. (1966). *Teoría del cine*. Madrid: Editorial Razón.
- TAMAMES, R. (1982). *Estructura económica de España*. España: Editorial Alianza.
- TITTLER, J. (1990). *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana*. Texas: Editorial Banco de la República.
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Akal.
- TURIENZO FERNÁNDEZ, F. (1966). *Unamuno ansia de dios y creación literaria*. Madrid: Editorial Alcalá.
- UNAMUNO, M. DE. (2005). *En torno al casticismo*. Madrid: Editorial Cátedra.
- VALCÁRCEL, E. D. (1982). *La visión del mundo en la novela*. Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- VALENCIA GARCÍA, G. (2005). *Tiempo y espacio: miradas múltiples*. Barcelona: Editorial Playa y Valdés.
- VAN DIJK, T. A. (1980). *Texto y Contexto y pragmática del discurso*. Madrid: Editorial Cátedra.
- VAN DIJK, T. A. (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Editorial Paidós.
- VAN DIJK, T. A. (1996). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- VEGA ONCINS, F. O., GUTIERREZ CONTRERAS, F., SERRANO, V. (1997). *Historia de España: La transición*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- VEGA, M. J., CARBONELL, N. (1998). *La literatura comparada: Principios y Métodos*. España: Editorial Gredos.
- VERA, P. (1989). *Vicente Aranda*. Madrid: Editorial JC.
- WELLEK, R., WARREN, A. (1993). *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos.

ZARFA VALVERDE, J. (1973). *Régimen político de España*. Navarra: Editorial Universidad de Navarra.

ZAVALA, I. M. (1991). *Unamuno y el pensamiento dialógico M. de Unamuno y M; Bajtin*. Barcelona: Editorial Anthropos.

ZAVALA, L. (2004). *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Editorial Nueva Imagen.

Artículos

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1987). *Literatura y actos de lenguaje*. En J. A. Mayoral, (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. (pp. 83-121). Madrid: Arco/libros.

DYSERINCH, H. (1990). *Algunas reflexiones sobre principios y métodos de la literatura comparada*. En H . Dysekinch., E. Banus., A. R. Fernández, K. Spang, (Ed.), *Sinopsis internacional de literatura comparada*. (pp. 85-106). Barcelona: Editorial PPU.

FERRUS, ANTÓN, B. (2003). *Ironía y parodia sobre algunos relatos breves de Luisa Valenzuela*. En *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea, actas X simposio internacional sobre narrativa hispánica contemporánea* (Ed.), (pp 67- 76.) Cádiz: Editorial Fundación de Luis Goytisolo.

GENETTE, G. (1987). *Géneros “Tipos”, Modos*. En M. Á. Garrido Gallardo. (Ed.), *Teoría de los géneros literarios* (pp. 183-233.). Madrid: Editorial Arco/Libros.

GREIMAS, A. J. (1972). *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico* En E. Varón (Ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 193-208.). Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

ISER, W. (1987). *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*. En J. A. Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 215-243.). Madrid: Editorial Arco/Libros.

JAUSS, H. R. (1987) El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En J. A. Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 59-85). Madrid: Editorial Arco/Libros.

LAZARO CARRETER, F. (1987). El poema lírico como signo. En M. Á. Garrido Gallardo. (Ed.), *Crisis de la literariedad* (pp. 171-184). Madrid: Editorial Taurus.

MARYSE, B. M. (2003). *La ironía y la novela de la guerra civil 1936-1939*. En Fundacion L. Goytisolo (Ed.), *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea, actas X simposio internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. (pp. 72- 361), Cadiz: Editorial Fundación de Luis Goytisolo 2003.

MENDOZA, E. (2003). Sobre el humor, la risa y la ironía en la narrativa hispánica contemporánea. *En actas X simposio internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. (pp. 30-35). Cádiz: Fundación de Luis Goytisolo.

MORALES SANCHEZ, I. (2003). La ironía en la obra de Carmen Rico Godoy. En Fundación L. Goytisolo (Ed.), *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea, actas X simposio internacional sobre narrativa hispánica contemporánea* (pp. 131-140). Cádiz: Fundación de Luis Goytisolo.

OHMANN, R. (1987). El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas. En J. A. Mayoral. (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 11-34). Madrid: Arco/Libros.

OOMEN, U. (1987). Sobre algunos elementos de la comunicación poética. En J. A. Mayoral. (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. (pp. 171-194) Madrid: Editorial Arco/Libros.

PIGLIA, R. (2003). Ironía y complot, en la narrativa hispánica contemporánea. En Fundacion L. Goytisolo (Ed.). *actas X simposio internacional sobre*

narrativa hispánica contemporánea (pp.) (2006) Cádiz: Editorial Fundación de Luis Goytisolo.

POSNER, R. (1987). Comunicación poética frente a lenguaje literario (o la falacia lingüística en la poética). En J. A. Mayoral. (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 171-194). Madrid: Editorial Arco/Libros.

ROSA, N. (1999). La producción del montaje en el discurso de la verdad textual: entre cine y discurso narrativo. En J. L. Castro de Paz., P. Couto Cantero., J. M. Paz Gago. (Ed.), *Cien años de cine, historia, teoría y análisis del texto fílmico* (pp. 41-52) Madrid: Editorial Universidad de la Coruña.

ROTHER, A. (1987). El papel del lector en la crítica alemana contemporánea. En J. A. Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 245-280) Madrid: Editorial Arco/Libros.

TODOROV, T. (1987) Sobre el conocimiento semiótico. En M. Á. Garrido Gallardo (Ed.), *Crisis de la literariedad* (pp. 27-45). Madrid: editorial Taurus.

VAN DIJK, T. A. (1987). *La pragmática de la comunicación literaria*. En J. A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 171-194). Madrid: Arco/Libros, Madrid.

VILLANUEVA, D. (1999). *Los inicios del relato en la literatura*. En J, L. Castro de Paz., P, C. Cantero., J, M. Paz Gago (Ed.), *Cien años de cine, historia, teoría y análisis del texto fílmico*, (pp. 171-194) Madrid: Editorial Universidad de la Coruña.

Entrevistas

BENADOUDA, A. (2019). *Mi amistad con Martin Santos*. Entrevista personal e inédita.

Libros consultados.

ALONSO FERNAANDEZ, A; SUAREZ, G. (2004). *Entre la literatura y el cine*. Oviedo: Editorial Universidad de Oviedo.

BORREGUERO, C. B. (2000). *Diccionario de historia militar: desde los reinos medievales hasta nuestros días*. Madrid. Editorial Ariel.

EGUEZ, R. (2007). *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Ecuador. Editorial: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.

EZQUERRA, J. A. (2003). *Diccionario de la historia de España*. Madrid. Editorial Istmo.

FORNET, A. (1982). *Cine, literatura, sociedad*. Cuba. Editorial: Letras cubanas.

JAIME, A. (2000). *Literatura y cine en España 1975*. Madrid. Editorial Cátedra.

MARTINEZ RUIZ, E. (2007). *Diccionario de historia moderna de España II: La administración*. Madrid. Editorial Istmo.

MONEGAL, A. (1999). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona. Editorial Anthropos.

RIQUELME, A. C. (1983). *Orihuela en mis artículos*. Alicante: Editorial Club Universitario.

RUSSO, E. A. (1998). *Diccionario de cine: Estética crítica, técnica historia*. Barcelona. Editorial Paidós.

SANDOVAL, A. (2005). *De la literatura al cine: versiones fílmicas de novelas mexicanas*. México. Editorial: Universidad Nacional Autónoma de México.

SANTOVENIA, R. (2006). *Diccionario de cine: términos artísticos y técnicos*. Madrid. Editorial Arte y literatura.

TRUEBA, F. (2006). *Mi diccionario de cine*. Madrid. Galaxia Gutenberg.

UMBRALE, F. (1997). *Diccionario de literatura: España, 1941-1995, de la posguerra a la posmodernidad*. Madrid. Editorial Planeta.

WOLF, S. (2001). *Cine/literatura: retos de pasaje*. Barcelona. Editorial Paidós.

Resumen

Nuestro trabajo que lleva como título “*El tropo irónico en Tiempo de silencio de Luis-Martin Santos, en la novela y su adaptación cinematográfica*”, está dividido en cuatro capítulos, uno de teoría tres de práctica, procura demostrar la manifestación de la ironía tanto en el libro como en su adaptación cinematográfica lo que posiciona nuestro trabajo en el área de la literatura comparada. La novela fue una revolución narrativa en su momento en cuanto a las técnicas narrativas introducidas por Martin-Santos con la finalidad de denunciar la situación española de la posguerra usando la ironía como herramienta narrativa. Su adaptación al cine por el director Vicente Aranda, suponía un reto en sí, en virtud de las complicaciones estéticas y la interminable presencia del discurso interior. A pesar de ello, el director Vicente Aranda consiguió ser fiel al texto original, aunque por razones típicamente cinematográficas se habían introducido nuevos elementos como se han introducido otros.

Palabras clave: Luis Martin-Santos, Vicente Aranda, Ironía, tiempo de silencio, comparación, Técnicas narrativas, Adaptación cinematográfica.

المخلص

عملنا هذا تحت عنوان " المجاز السخري في كتاب وقت الصمت للكاتب لويس مارتن سانتوس و إقتباسها السينمائي " يركز على دراسة الأدب المقارن من أجل مقارنة تقنيات تكييف الفيلم والسرد الأدبي. عملنا هذا مقسم إلى أربعة فصول ، الفصل الاول نظري ، اما البقية تطبيقي ويسعى إلى إظهار مظاهر السخرية في كل من الكتاب وفي الفيلم المقتبس ، مما يضع عملنا في مجال الأدب المقارن. الرواية عبارة عن ثورة سردية في ذلك الوقت من حيث تقنيات السرد التي قدمها مارتن سانتوس بهدف شجب الوضع الإسباني ما بعد الحرب باستخدام السخرية كأداة للسرد. كان تكييفها مع السينما من قبل المخرج فيسنتي أراندا تحدياً في حد ذاته ، بسبب التعقيدات الجمالية والحضور اللامتناهي للخطاب الداخلي على الرغم من ذلك ، تمكن المخرج فيسنتي أراندا من أن يكون مخلصاً للنص الأصلي ، ولاكن لأسباب سينمائية بحتة تم إدخال عناصر جديدة وإزالة .. أخرى "

الكلمات المفتاحية: لويس مارتن سانتوس ، فيسنتي أراندا ، المجاز السخري ، مقارنة ، تقنيات السرد ، إقتباس الفيلم.

Résumé

Notre travail intitulé "Le trope ironique dans Temps de silence de Luis-Martin Santos, dans le roman et son adaptation cinématographique", est divisé en quatre chapitres, un de théorie et trois pratiques, où on a démontré la manifestation de l'ironie à la fois dans le livre et dans son adaptation cinématographique, ce qui positionne notre travail dans le domaine de la littérature comparée. Le roman *Temps de silence* était une révolution narrative au moment de sa publication en termes de techniques narratives, introduites par Martin-Santos dans le but de dénoncer la situation espagnole de l'après-guerre en utilisant l'ironie comme outil narratif. Son adaptation au cinéma par le réalisateur Vicente Aranda, était un défi en soi, en vertu des complications esthétiques et de la présence sans fin du discours intérieur. Malgré cela, le réalisateur Vicente Aranda a réussi à être fidèle au texte original, bien que pour des raisons typiquement cinématographiques, de nouveaux éléments aient été introduits comme d'autres ont été supprimés et / ou modifiés.

Mots-clés : Luis Martin-Santos, Vicente Aranda, Ironie, temps de silence, comparaison, techniques narratives, adaptation cinématographique.

Abstract

Our work has been called "*El tropo irónico en Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos*", *en la novela y su adaptación cinematográfica*". This work is divided into four chapters; one of them about theory and the other three about practice; it tries to prove the irony's manifestation into the book as in the film adaptation, all of this make our work come into the area of comparative literature. This novel was a narrative revolution when it was created because it used narrative techniques introduced by Martín-Santos with the aim of denouncing the Spanish situation produced by the postwar using the irony as a narrative element. Its cinema adaptation by Vicente Aranda director, it was a challenge

because there were many estetic complications and the endless presence of inner speech. By the way, Vicente Aranda director was faithful to the original novel although there were new elements that he must introduced.

Key words: Luis Martin-Santos, Vicente Aranda, Irony, Time of silence, comparation, narrative tecniques, cinema adaptation.

ANEXOS

Anexo A. Lista de figuras y esquemas

Las figuras que aparecen en nuestro trabajo son una elaboración propia.

1. Figura1: Isotopía del silencio.Pág. 89
2. Esquema de los personajes principales..... Pág. 117
3. Figura 2: Sujeto objeto..... Pág. 118
4. Figura 3: Sujeto objeto deseado..... Pág. 120
5. Figura 4: esquema de los actantes..... Pág. 120
6. Mapa de los personajes.Pág. 180

Anexo B. Lista de los cuadros

Los cuadros que aparecen en el trabajo son una elaboración propia.

1. Guion Técnico de la película *Tiempo de silencio*.....Pág. 180
2. Cuadro de la segmentación comparativa.....Pág. 245
3. Cuadro de comparación del tiempo de la historia.....Pág. 259
4. Cuadro de relación entre espacios y personajes.....Pág. 281

Anexo. C. Ficha técnica del texto fílmico

Tiempo de silencio (1986).

Producción: Francisco Lara Polop.

Dirección: Vicente Aranda.

Adaptación, guión y diálogos: Vicente Aranda y Antonio Rabinad,
basado en la novela original de Luis Martín-Santos.

Fotografía: Juan Amorós.

Música: Francisco Alonso.

Diseño de producción: Josep Rosell.

Montaje: Teresa Font.

Vestuario: Gumersindo Andrés.

Maquillaje: Fernando García del Río.

Peluquería: Josefa Pérez.

Atrezzo o decoraciones: Daniel Miranda.

Sonido: Alfonso Pino.

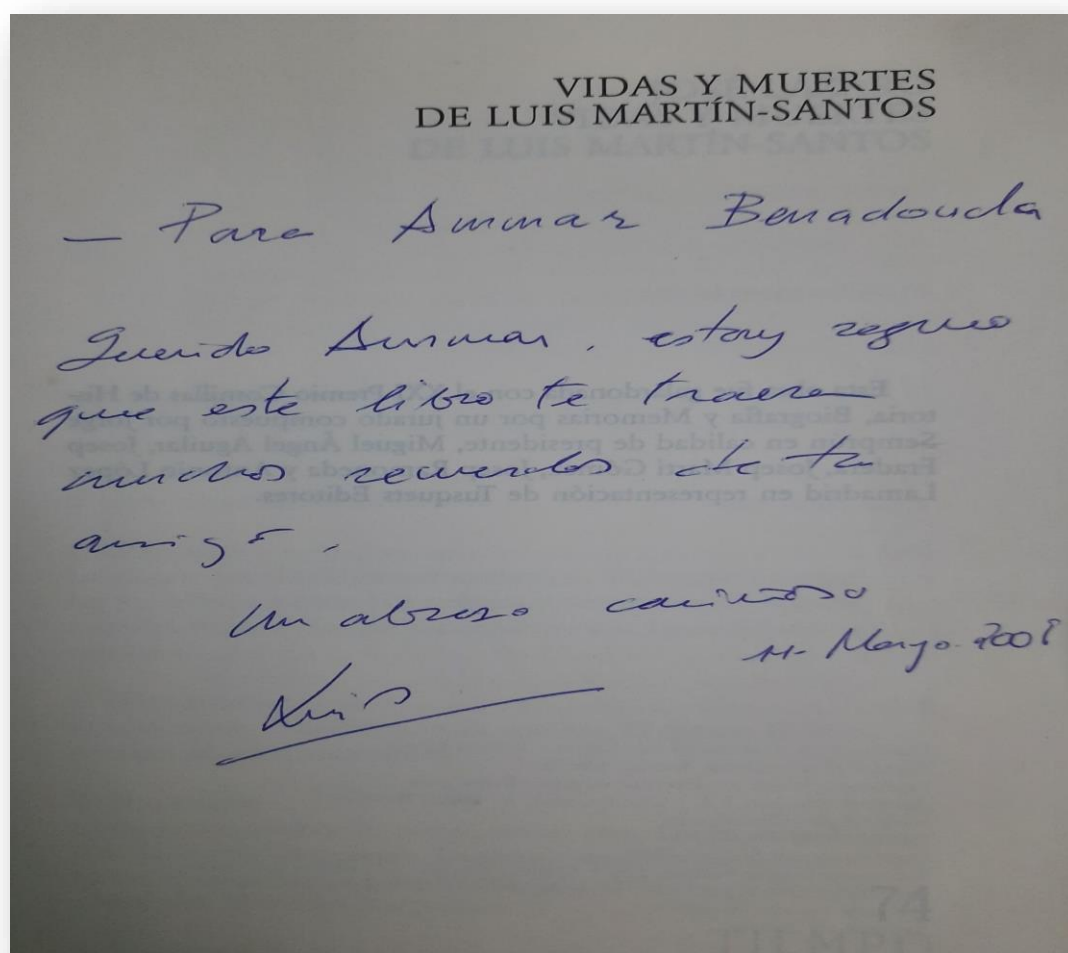
Canciones: “En er mundo” (Jesús Fernández Lorenzo y Juan Quintero Muñoz), “Los nardos” (José Muñoz Román, Emilio González del Castillo, Francisco Alonso), “En los pueblos de mi Andalucía” y “Los Campanilleros” (Francisco Jiménez Montesinos y La Niña de la Puebla).

Duración: 105 minutos.

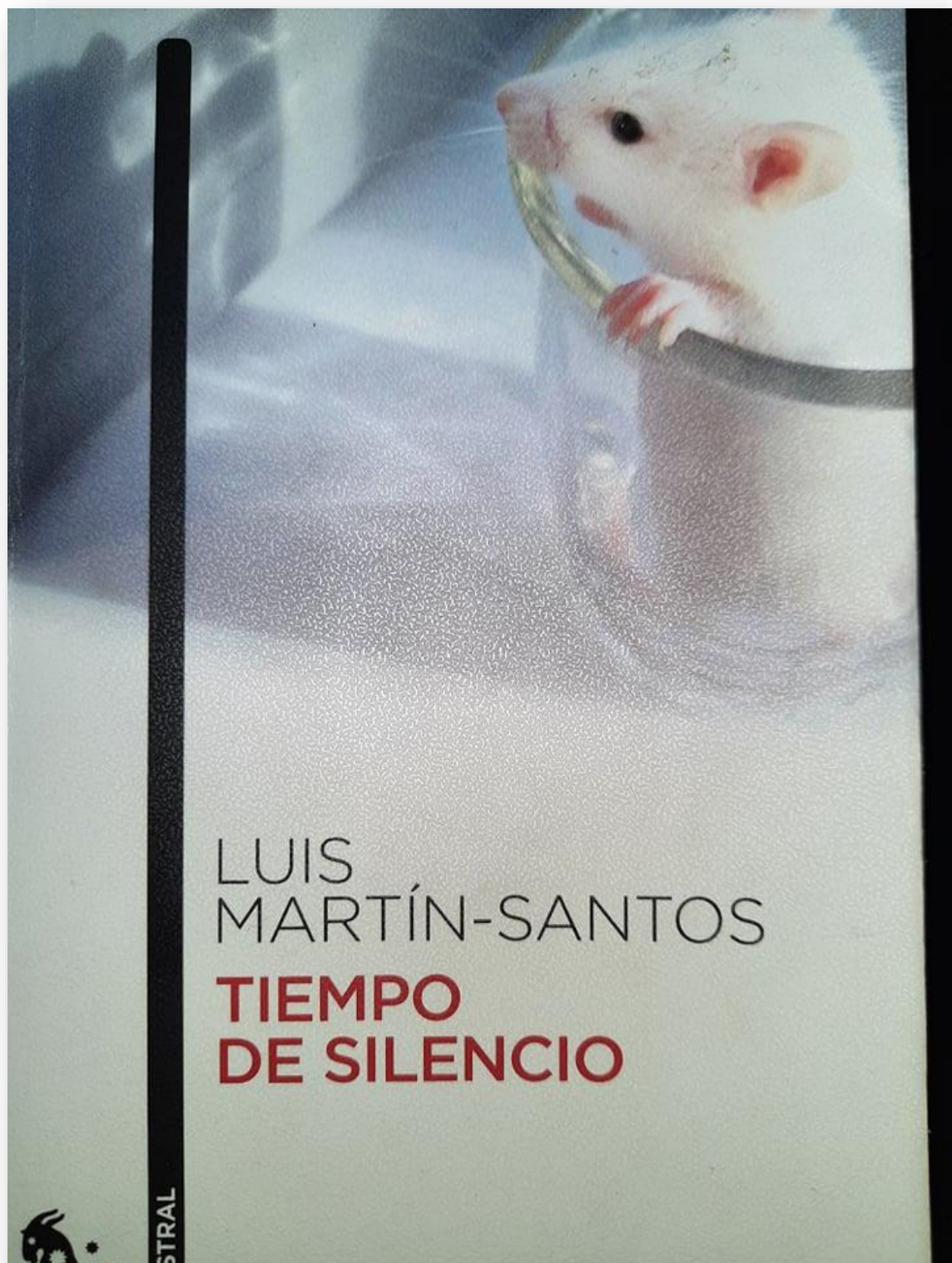
Intérpretes: Imanol Arias (Dr. Pedro Martínez), Victoria Abril (Dorita), Charo López (Charo, la madre de Matías), Francisco Rabal (El Muecas), Joaquín Hinojosa (Cartucho), Juan Echanove (Matías), Francisco Algora (Amador), Diana Peñalver (Florita), Queta Claver (Doña Luisa), Margarita Calahorra (Ricarda), Rosario García Ortega (La dueña de la pensión), Félix Rotaeta (Similiano), Juan José Otegui (El comisario), Eduardo MacGregor (El profesor), Sergio Mendizábal (El director general), María Jesús Hoyos (Andresa), María Isbert (La madre de Cartucho), Santi Pons (Steinberg, pintor), Julia Castellanos (Dora), Raúl Fraire (Mago) y Blanca Apilánez (Hermana de Florita).

Anexo D.

La presente firma, es una dedicatoria del hijo de Luis Martin-Santos al señor Amar Benadouda, el amigo íntimo de su padre. De manera muy detallada, el libro titulado "*Vidas y muertes de Luis Martin- Santos*", escrito por José Lázaro, describe la vida y la obra de Martin Santos, con el testimonio de sus amigos más cercanos, cabe citar: los hermanos Benet Jordana, Mario Camus, Antón Eceiza, Iñigo Jaka, Emilio Mugica Enecotegui y Maria Josefa, Yvonne Hortet (viuda de Carlos Barral), José Carlos Mainer, José Luis Torres Murillo, Mario Vargas Llosa, José Morgado Pereira, Carme Riera, Pilar Vázquez, María Josefa Rezola, Rocío y Luis Martin Santos Laffón entre otros



Anexo E. La portada del libro *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos



Anexo F. Cartel de la película *Tiempo de silencio* de Vicente Aranda.

