



## LA NOVELA DE *TIEMPO DE SILENCIO*: UN DESAFÍO CINEMATográfico DE LA ADAPTACIÓN

Tidmimt Yacine

Doctorando en la Facultad de Letras y Lenguas Extranjeras de la Universidad Abou El Kacem Saâdallah de Argel 2

e-mail: tidmimtyacine@yahoo.fr

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

Tidmimt Yacine (2020): "La novela de *Tiempo de silencio*: un desafío cinematográfico de la adaptación", Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales, ISSN: 1988-7833, (noviembre 2020). En línea: <https://www.eumed.net/rev/cccss/2020/11/tiempo-silencio.html>

### Resumen

El objetivo del presente artículo se basa en el análisis de las técnicas de la adaptación cinematográfica de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos realizada por el director de cine español Vicente Aranda, esta tarea supone un reto en sí debido a la complejidad narrativa de dicha novela. La obra ofrece varias dificultades técnicas, por lo tanto, es considerada como un escrito técnicamente inadaptable por la cualidad del narrador indeterminado, el uso de tecnicismo, espejismos y un abanico infinito de intertextualidades, cada parodia o sátira se dirigen hacia alguna situación social o histórica, pero sobre todo la compleja psicología del personaje sanmartiniano. Estrenada en 1986, en los albores de la reciente democracia en el país ibérico, el director español nos lleva a los lejanos recuerdos de la España de la posguerra caracterizada por las agitaciones políticas, represiones, miseria social, pero sobre todo moral. Las teorías de la adaptación literaria ofrecen la posibilidad del estudio del cine mediante un sistema de visualización y el análisis de los signos, es una ciencia nacida de las teorías literarias para desenvolver aquellos mecanismos del séptimo arte tanto los directos como es la iluminación, el espacio, los encuadres o indirectos como el fuera de campo, y los sonidos ambientales entre otras herramientas que la tecnología del audiovisual del momento podía ofrecer. *Tiempo de silencio* de Martín-Santos y la adaptación cinematográfica de Vicente Aranda, coordinan entre literatura, cine y existencia en un principio poético-cinematográfico de la supervivencia humana en una circunstancia concreta de la historia española.

**Palabras clave:** *Tiempo de silencio*, represión, Vicente Aranda, técnicas cinematográficas, reto de la adaptación.

### THE NOVEL OF *TIEMPO DE SILENCIO*: A CINEMATIC CHALLENGE OF ADAPTATION

#### Abstract

The objective of this article is based on the analysis and understanding of the techniques of the film adaptation of *Tiempo de Silencio* by Luis Martín Santos and by the Spanish cinema director Vicente Aranda, this task is a challenge in itself due to the complexity narrative of said novel. The work offers several technical difficulties, therefore, it is considered as a technically unadaptable novel due to the quality of the indeterminate narrator, the use of technicality, mirages and infinite range of intertextualities, each parody or satire is directed towards some social or historical concrete situation, but above all the complex psychology of the sanmartiniano character. Released in 1986, at the dawn of recent democracy in the Iberian country, the Spanish director takes us to the distant memories of post-war Spain characterized by political upheavals, repressions, social but the most important the moral misery. The theories of literary adaptation offer the possibility of studying cinema through a visualization system and the analysis of signs, it is a science born from literary theories to develop those mechanisms of the seventh art, both direct ones such as lighting, space, the framing or indirect such as the out of field, and the environmental sounds among other tools that the audiovisual technology of the moment could offer. *Tiempo de Silencio* by Martín Santos and the film adaptation by Vicente Aranda, coordinate between literature, cinema and existence in a poetic-cinematographic principle of human survival in a specific circumstance of Spanish history.

**Key words:** *Tiempo de silencio*, repression, Vicente Aranda, cinematographic techniques, adaptation challenge.

## Introducción

Nuestra meta en este artículo se basa en el análisis de las técnicas de la adaptación cinematográfica que Vicente Aranda empleó en la transformación audiovisual de la novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, y su intento de reflejar la dolorosa realidad española de la posguerra. *Tiempo de silencio* es una obra inédita, pero sobre todo muy compleja que cambió el arte de novelar; dicha transformación consiguió su eco en el registro audiovisual en cuanto a la competencia que posee el lenguaje cinematográfico para exhibir la dolorosa realidad española de los años de posguerra.

Después de seis duros y largos años de Guerra Civil en los cuales España estuvo sumergida en un baño de sangre, la salida del túnel todavía parecía lejos. Los años de la posguerra parecían aún más duros, la dictadura franquista impuso un sistema de represión y censura que hizo que todo el país quedara en el silencio, y esto es lo que se quiso reflejar en el argumento de *Tiempo de silencio*.

Después de 24 años desde su publicación, el director Vicente Aranda llevó finalmente la obra al cine. Es menester recordar que la España de los años ochenta ya no era la de antes (democracia reciente), también es importante recordar la voluntad de los políticos de entonces (Ley-Miró) de llevar obras literarias al cine para elevar la calidad cultural del cine español dominado en aquel entonces por el cine quinqué, de poca cultura, que reflejaba la vida callejera donde se empezaban a ver los estragos de la droga y la delincuencia juvenil de los años ochenta.

## 1. Una obra técnicamente inadaptable

Con el fin de adaptar un texto literario a un registro fílmico es necesario que se cumpla con una serie de condiciones. A la hora de realizar el guion, se pueden encontrar algunas obras de gran dificultad debido a su construcción narrativa y su estética compleja. Normalmente, el proceso de adaptación se establece a partir de un texto literario en el que existe una narración externa y no sólo una descripción de los aspectos psicológicos.

Sánchez Noriega (2000) habla de la adaptación de un texto narrativo a la gran pantalla teniendo en cuenta que lo más importante es el argumento de la novela. Por lo tanto, según Sánchez Noriega, en las obras donde el argumento se interprete fácilmente de forma visual, será más simple el proceso de adaptación. En concreto, serán más fáciles de adaptar, las obras en las que predominen las acciones que conlleven un lenguaje verbal/escrito y no las que conlleven una interpretación psicológica en la forma de actuación de los personajes.

También, se suele indicar que las novelas que narran procesos psicológicos, estados de conciencia, resultan difíciles de adaptar porque el cine muestra acciones exteriores salvo que se recurre a la voz en off o en over, que precisamente por su condición de texto verbal se aprecia como un procedimiento especialmente cinematográfico. (Noriega, 2000, p. 58).

*Tiempo de silencio*, según las características descritas por Sánchez Noriega, es una obra que no posee facilidades a la hora de su adaptación cinematográfica. Dispone una gran variedad de críticas y un complejo sistema de narración a través del uso del perspectivismo, el narrador polifónico y un abanico de intertextualidad. Además, es importante tener en cuenta, que existe una amplia variedad de ironía, sátiras, parodias, sarcasmos.

## 2. Teoría de la adaptación

El séptimo arte es un sistema de comunicación que está compuesto por códigos y signos que unidos dan lugar a un lenguaje visual, 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). El lenguaje fílmico, al igual que la fotografía, y a diferencia de la lengua natural, se manifiesta con características de catálogo.

Al momento de analizar el cine, se pone en evidencia la importancia del signo como base, ya que cada objeto da lugar a un símbolo, como lo son los signos icónicos. El símbolo es lo más parecido a un referente que se utiliza según si se utiliza si se trata de una onomatopeya en una imagen, además o dibujo, a este propósito nos dice Gian Franco Bettetini (1975):

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 artística o siquiera lingüísticas autónomas cuando trabajaban. (p. 91-229).

Yuri Lotman (1996) designa al cine como lenguaje artístico, para él, es otro sistema diferente que visualiza el mundo y lo modela; este procedimiento se compone de signos e iconos, pero de carácter común y con una característica funcional destacada, como lo es el hecho de la expresión de lo real y la percepción de la ilusión, que juntos hacen que el

espectador quede sumido a una expectación. Es lo que Lotman explica a través del uso que el cine da tanto a la realidad como signo, como a su contrario, el signo como realidad.

En efecto, el cineasta Sergei Eisenstein fue el primero en comprender los códigos del cine, ya que él afirmaba que la imagen fílmica a la que él llamaba “fotograma” era igual a la palabra en la literatura. (Bowie, 2008, p. 16). En el mismo orden de ideas, según Pasolini (2006), la primera unidad mínima del cine la llama cinemas, por analogía con los fonemas. En El cine como semiología de la realidad se define como unidad mínima de la lengua cinematográfica a los objetos reales de los que se compone la película. Kristeva (2001) asegura:

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. (p. 140).

La acción ya tiene un lenguaje semiológico según Bettetini, (1975) la cinésica, que se encuentra unida a la proxémica<sup>1</sup>, 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.

A eso, podemos añadir que hay fragmentos de la imagen cinematográfica, técnicamente bien definidas, que únicamente representan la intención del director. 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. En palabras de Bettetini (1975)

Los movimientos de la cámara y los movimientos cinematográficos de la realidad concurren a que el relato fílmico 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. (p. 292).

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. (Staehtlin, 1966). Hablando de la luz y del color, Bazin (2006) nos explica [...] ¡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

---

<sup>1</sup> Disciplina que estudia los significados de las distancias que median entre los interlocutores.

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. (p. 185)

Para concluir, hay que poner de relieve que, 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, dan como resultado las unidades básicas del mundo audiovisual.

### **3. Tiempo de silencio en la pantalla**

La proyección de la película ofrece un ejemplo de las características de la sociedad de la época. Toda la escenografía de la película, le otorga una gran veracidad al tiempo y espacio en el que se sitúa el relato. 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. También, nos ofrece la posibilidad de observar cómo eran algunos centros públicos de la época como bares, prisión, el instituto de investigación...

La decoración es detallista hasta el punto de ver bombillas o las típicas peras que se utilizaban en esa época para encender la luz, grifos, lavabos, cuberterías, platos, mesas, sábanas... 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...

Desde el inicio podemos observar fotogramas en los que se representa el silencio con un plano general de las afueras de Madrid. Con esto, el director introduce ya uno de los términos fundamentales 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). En otra ocasión, Pedro en el silencio de su celda oímos su voz en off (monólogo) reflexionando sobre lo ocurrido, luego es rescatado por la voz más silenciosa de la película, Ricarda, la cual se ha revelado para salvarle la vida y no como él que ha permanecido en el silencio. En el interrogatorio, el policía consigue imponer silencio cerrando la ventana por donde entraba la luz natural, ya que la oscuridad es sinónimo de la noche porque: “la noche es oscura y alberga horrores”.

Para lograr una mayor descripción, el director recorre mayoritariamente a los planos generales, para filmar las chabolas, las calles de Madrid etc... Los planos medios y primeros planos (expresivo) sirven para que el espectador centre su interés en detalles concretos sobre todo en los momentos dramáticos, además, va intercalando con planos normales o frontales para apreciar el ambiente de forma general.

El punto de vista o la focalización de la cámara es una técnica de suma importancia en cuanto a la cantidad de información que nos ofrece y oculta. Pedro es visto varias veces con focalización interna con un punto de vista psicológico, en estos casos, la cámara muestra lo que el personaje ve o siente, por ejemplo sus monólogos internos (voz en off), o bien la aparición de la imagen de Dorita en otras mujeres pero realmente no es ella, sino que la

cámara está mostrando la proyección de la psique de Pedro, y de esta manera logra que nos identifiquemos con su punto de vista no sólo sensorial, sino también emocional y psicológico del protagonista.

El director aborda narrativamente hechos, pero esta vez mediante una focalización externa con el uso de planos generales donde el personaje sabe más que el espectador y no se ofrece información suficiente sobre dichos personajes en este caso el misterioso del Muecas o de la voz silenciosa de la novela, Ricarda. Todo esto sucede bajo una serie de planos secuencias y encuadres generales. El director adopta ocasionalmente el punto de vista de Cartucho, que nos muestra el lado más lúgubre de las chabolas. Esta focalización siempre es diferente a los demás, ya que intenta ser una focalización subjetiva para que el espectador comprenda sus intenciones de venganza por la muerte de Florita a manos de Pedro.

Vicente Aranda, logra poner en primer plano el perspectivismo. En este caso, se puede observar un punto de vista de la manzana, intelectual, con el uso de poca iluminación y de otro el tomate (muchísima luz) de una mujer de poca cultura que averiguaba si están maduros o no. Intenta ofrecer la imagen de que Pedro, tiene una visión más clara del tomate que doña Luisa levanta, que la que tuvo el filósofo con su manzana, los que están en la cocina del burdel y Pedro muestran más interés, al contrario que los presentes con el filósofo. Por lo tanto, la conferencia, toma un tono satírico al ofrecer las diferentes formas en las que se puede observar un objeto.

Muy a menudo, Vicente Aranda recurre al uso la técnica "desde el interior" llamada también "a través de". Esta técnica pone misterio y dramatismo, por lo tanto, en varias escenas aparece Cartucho o el policía Similiano vigilando a Pedro desde el interior de alguna chabola, o desde el bar. La conversación de Pedro con la madre de Matías la vemos a través de un espejo; esta focalización, nos hace entender que el punto de vista no está en el personaje, sino está en el espectador que lo ve a través del espejo, ya que se puede ver las expresiones de ambos a la vez.

En la película *Tiempo de silencio* el uso de la luz y de iluminación es importante para la construcción de la trama. La luz natural es usada con mucha inteligencia por Vicente Aranda. En el laboratorio, por ejemplo, la poca iluminación natural entra por la ventana, frente a la escasez de la luz artificial. Es cierto que esta falta se puede asociar a las restricciones de la época, pero también se puede entender que la investigación científica tenía poco valor como para necesitar más iluminación. Sin embargo, en ciertos lugares como el burdel, la casa de Matías o el abogado se ven más iluminadas con luz natural y artificial. Este desinterés a lo científico y lo humano lo podemos observar también en la chabola del Muecas. Pedro acude a realizar una práctica médica ilegal en la que sólo aparece la luz de un candil como iluminación general.

En cuanto al uso del color, el blanco corresponde a Pedro como médico, lo que hace que la luz sea más llamativa. Además, los ratones con los que trabaja también son de color blanco -lo que refuerza la identificación entre Pedro y los ratones, de manera que el primero,

que parece ser un demiurgo para los animales, no deja de ser también una criatura indefensa, como un ratón, presa de un experimento-la España franquista- cuyo control se cierne sobre él.

Los colores oscuros corresponden a los habitantes de las chabolas, como el negro, normalmente asociado a la muerte: el luto riguroso, los identifica como personas de clase baja. Esa oscuridad tiene también una significación simbólica, ya que, a los habitantes de las chabolas, y a las mujeres en particular, no les llega la luz suficiente: ni la luz natural (chabolas con ventanuco) ni la luz eléctrica, ni la de las ropas coloridas, ni la luz del progreso, la cultura y la ciencia (tengamos presente el contraste con el blanco de la bata y el laboratorio de Pedro). El director pretende, además de reflejar la miseria con sus harapos, dar enigma y oscuridad al ambiente.

Es importante destacar la función que tiene la parte auditiva en la película, que refleja la realidad de la sociedad de la época. Así podemos escuchar la radio que en esa época comenzaba a tener mucha importancia en cuanto al ocio social, ya que por la represión no existían muchos otros medios de diversión. Además, se juntaba una sociedad española deprimida por las limitaciones surgidas a raíz de la posguerra, añadiendo a esto la censura franquista del momento. (Riquelme, 1983, p. 146).

Por estas razones, Michel Chion (1995), creó el concepto de valor añadido del sonido, por la importancia que tenía en cuanto a lo expresivo e informativo que aportaba un sonido en una imagen, llegando a creer que gracias a él se evocan y conservan recuerdos, y que esta información o expresión está separada de forma natural de lo que se está viendo, y ese sonido se encuentra ya dentro de la propia imagen.

En la película, se escuchan sonidos diegéticos, que son propios de la historia y surgen en el entorno que rodea a los personajes, en los espacios y otras características propias de la trama. El instrumento de la radio, se escuchaba música, anuncios, noticiarios. Gracias a este efecto sonoro, queda reflejado el día a día del español de la época, se pueden escuchar en las emisiones de series, programas, anuncios y música, las noticias) que emitía la Radio Nacional de España. El ejemplo más claro es un consultorio famoso de la época, Elena Francis.

También aparecen los sonidos ambientales, en las calles de Madrid se escuchan perfectamente los sonidos extradieгéticos, como los coches que representan el tráfico de la época. Más tarde, en las chabolas, se aprecia mucho sonido ambiental, se escuchan a los animales como el burro, los perros y los gallos, o a los niños jugando, la alarma de la fábrica que nos aporta información del tiempo cuando entran y salen los trabajadores.

EL sonido de enlace, que une escenas o hechos y que también se le llama puente musical entre escenas. (Betanzos, 2006). Este sonido, es un elemento que organiza para dar un sentido lógico a la trama. En la película, el ejemplo más obvio, está en la décima escena cuando el médico forense llama a la policía harta ya de las molestias que está ocasionando Ricarda por la autopsia de su hija, y justo después en la siguiente escena, aparece un agente de la policía cogiendo el teléfono que suena y contesta al forense.

Además, en la película, se puede apreciar el sonido del montaje, que se compone de una serie o mezcla de sonidos, que ayudan a dar un efecto dramático o cómico dependiendo

de la escena. (Sango Colon, 2000). 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.

### **Conclusión**

El director Vicente Aranda, al intentar plasmar 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 puede ser la vestimenta propia de esa época, contextualizando así la obra históricamente. En cuanto a la estructura narrativa en sí misma, podemos observar que la película sigue una serie de secuencias que facilitan al espectador la comprensión de la trama y le ayuda a situarse en esa época e incluso a empatizar con los personajes

En los dos casos, texto fílmico y literario, el tiempo es igual o muy parecido en el que se representa la tragedia por la que pasa el personaje principal Pedro... En el texto fílmico se describe el paso del tiempo a través de los personajes y sus comentarios, mientras que en el texto literario es el espectador el que observa cómo pasan los días y sus noches, además de apreciar pequeños detalles como los calendarios y sus cambios de día.

Generalmente la película ha sido fiel al texto original, el director ha mantenido el argumento y las relaciones interpersonales. Sin embargo, como toda adaptación, hay que eliminar o añadir estructuras. En la novela no se ve la intertextualidad, la eliminación de algunos fragmentos con un desenlace parecido. Para dar un mejor vitalismo a la película Vicente Aranda, ha tenido que añadir algunos espacios como el descampado, la plaza mayor de Madrid, el Almacén del laboratorio, la aparición del rostro de Dorita en otros personajes ya que, al contrario de la novela, el personaje de Dorita tiene más importancia en la película que en el libro.

Finalmente, después de un análisis de las técnicas más llamativas en el proceso de adaptación, se puede decir que Vicente Aranda, consigue lo que en un principio parecía imposible con la obra de *Tiempo de silencio*, recibiendo así un premio tan importante en el mundo del cine como es el Goya, gracias a la magistral actuación de Victoria Abril, además del no menos importante reconocimiento público.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Bazin, A. (2006) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialpe.
- Betzanos, L. (2006). *Sueños: aproximaciones a la dramaturgia de Guillermo Schmidhuber*. México: Universal.
- Bettetini, G. (1975). *Cine: lengua y escritura*. México: Fondo de cultura económica.
- Bowie, J. A. P. (2008). *Leer el cine, la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Burch, N., (2004). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Chion, M. (1995). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- Kristeva, J. (2001). *Semiótica*. España: Fundamentos.

- Lotman, I. M. (1996). *La semiofera, Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Noriega, L. S. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Pasolini, P. P. (2006). *El cine como semiología de la realidad*. México: UNAM.
- Riquelme, A. C. (1983). *Orihuela en mis artículos*. Alicante: Club universitario.
- Sango Colon, P. (2000). *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: Universidad pontifica de Salamanca.
- Stahlin, C. M. (1966). *Teoría del cine*. Madrid: Razón y fe.