

***Tiempo de silencio: una imagen de España***  
**a través de la renovación en la literatura y en el cine**

**Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero\***

Universidad de Valladolid

**Resumen**

El contenido de este artículo se centra en el cotejo de la novela, *Tiempo de Silencio* y su adaptación cinematográfica, ya que la misma renovación que supuso la novela en el terreno de las letras (no sólo por su contenido, sino principalmente por la utilización del lenguaje poético), tuvo su reflejo en el cine en lo que se refiere a la capacidad que en este caso tuvo el lenguaje fílmico para mostrar la realidad española. La película, al igual que la novela, resulta un relato sórdido en el que el hombre parece haber perdido el rumbo; así, el desencanto y el desasosiego ante la realidad es reflejado en ambos soportes, texto literario y filme, como eje temático y formal.

**Palabras clave:** Novela, cine, literatura.

**Abstract**

This article centers on a comparison of the novel *Tiempo de silencio* and the film version of the same name. The novel marked a contribution to the field of literature, not only with regard to content but, more importantly, because of its use of poetic language. This contribution was reflected in the film version by the portrayal of the reality of Spain. The film, as well as the novel, tells a sordid story in which a man seems to have lost his way. Anxiety and disenchantment with reality is the central theme of both the novel and the film and this is patent in content and in form.

**Keywords:** Novel, film, literatura.

El objeto de este trabajo se centra en el cotejo de una novela, *Tiempo de Silencio* y su adaptación cinematográfica, ya que la misma renovación que supuso en el terreno de las letras, no sólo por su contenido, sino también en cuanto a la utilización del lenguaje poético, tuvo su reflejo en el cine en lo que se refiere a la capacidad que en este caso tuvo el lenguaje fílmico para mostrar la realidad española.

Una de las novelas más renovadoras y reconocidas —adjetivos que no siempre van juntos— de nuestra literatura es sin duda *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos (1924-1964), publicada por primera vez en 1961, y una de las mejores películas rodadas en los ochenta es la adaptación que de ella realizó para la gran pantalla el director Vicente Aranda, estrenada con idéntico nombre en 1986. Es una tarea complicada resumir el aporte esencial de *Tiempo de silencio* en las letras no sólo españolas sino también europeas, puesto que es su lectura atenta, y muchas veces difícil, la que desvela los atributos que hoy siguen constituyendo un acierto narrativo.

---

\* Cita recomendada: Gil-Albarellos, S. (2008). “*Tiempo de silencio: una imagen de España a través de la renovación en la literatura y en el cine*” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

Luis Martín Santos pone en pie una historia sórdida, de tipo tradicional, que tiene lugar en Madrid en el otoño de 1949. Se centra en la figura de Pedro, médico joven dedicado sin apenas medios a la investigación del cáncer axilo-inguinal. Al descubrir que se ha quedado sin ratones para sus experimentos científicos (Amador, su ayudante y Muecas en las chabolas se los han robado) decide ir al barrio de Muecas para recuperarlos y estudiar si han producido alguna enfermedad en la familia que los cuida. De camino a la pensión en la que se aloja decide alargar la noche junto a su amigo Matías —de la alta burguesía— para terminar en el burdel de doña Luisa. Ya de vuelta en la pensión, Pedro se acuesta con Dorita, la nieta de la dueña de la pensión, satisfaciendo sin saberlo los deseos de la abuela. Después de una noche tan larga y cuando está en disposición de dormir, Muecas llama pidiendo ayuda para su hija Florita, que tiene una hemorragia. Pedro entonces vuelve a las chabolas donde viven Muecas y su familia y se encuentra horrorizado que la joven ha sido sometida a un aborto voluntario y que se desangra. Cuando muere, Pedro abandona rápidamente el lugar. Cartucho, maleante que merodea la chabola del Muecas y que está enamorado de Florita, se percata de lo sucedido, pero al no tener toda la información, interroga al mancebo de Pedro, Amador, que atemorizado y para encubrir al Muecas, culpa al médico. Cartucho denuncia a la policía lo ocurrido, y Pedro, después de acudir a una conferencia de Ortega y Gasset, es encontrado por la policía refugiado en el prostíbulo de doña Luisa. Tras su encarcelamiento, durante el cual Matías y Dorita intentan que sea puesto en libertad, logrará salir gracias al testimonio de la madre de Florita, que declara a la policía que es inocente y que su marido es el culpable del aborto y del mismo embarazo. Pedro es puesto en libertad, pero es expulsado del laboratorio debido al escándalo. Una vez comprometido en matrimonio con Dorita, sus planes se truncan cuando Cartucho asesina a Dorita, mientras disfrutaban de una verbena. Finalmente, Pedro decide abandonar Madrid e irse a algún lugar alejado de provincias a ejercer como médico.

Como puede leerse en este resumen, *Tiempo de silencio* no es un texto en el que lo argumental sostenga la base de una ficción innovadora y ni siquiera original, ya que muchos de sus motivos de contenido han sido ampliamente recogidos en la literatura no sólo española, sino también occidental; lo novedoso radica en el tratamiento de esos motivos y no, como he señalado, en el hallazgo de los mismos. Así, el incesto, que tiene lugar entre padre e hija, del Muecas a Florita, es un elemento que en este caso se distancia de aquel incesto clásico y edípico con resonancias míticas que explicó Freud en *Edipo rey* de Sófocles, porque aquí le adorna la miseria física y moral más profunda; no en vano, este hecho tiene lugar entre los habitantes de las capas más bajas de la sociedad, llenos de deshechos materiales y humanos, en las que lo mítico da paso a lo mísero y más degradante del género humano. No obstante, la novela y también y de modo muy explícito la película, se encargan de informar al receptor de que el comportamiento de las clases altas, Matías y su entorno, tampoco es mejor con el vacío moral y también degenerado en la conducta y en el pensamiento.

No es por tanto el argumento lo que confiere a *Tiempo de silencio* su importancia en el canon de las letras hispánicas, sino el formato en el que ese contenido es transmitido al lector. Toda la trama argumental gira en torno a Pedro, porque en él confluyen los distintos estratos sociales: la clases alta (Matías y su entorno), la clase media (Dorita y su familia) y la clase baja (el mundo de las chabolas con Muecas y su familia en el centro) y porque las actuaciones de todos ellos provocan su fracaso. En repetidas ocasiones la crítica ha considerado que esta novela es la historia de un fracaso personal, el de Pedro, que no logra triunfar ni profesional ni sentimentalmente, pero creo que es más exacto afirmar que en realidad esta novela muestra el desencanto de toda una sociedad y de todos los estamentos sociales que la conforman; es, en definitiva, la representación de un fracaso general que muestra que es imposible la superación personal, aquí muy centrada en el ámbito profesional de Pedro, en una sociedad enferma que ha perdido los ideales.

Desde el punto de vista formal, en esta novela hay una clara renovación de los patrones narrativos, que supone una ruptura en la forma de relatar, porque al discurso mimético, a la mera narración se suma ahora la valoración, en un texto construido como reflexión, no sólo de la realidad socio-cultural española, en este caso de la posguerra, sino también de la propia forma en la que esa realidad es contada. Se ha considerado que con esta novela se clausuran los caminos tradicionales de la narrativa social realista y se abren nuevas vías para la literatura española. Esta transformación es confirmada en esa misma década de los sesenta con novelas de marcado carácter renovador argumental y técnico como las tres publicadas en 1966: *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé y *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, o *Volverás de Región*, de Juan Benet publicada en 1967.

Y en este sentido innovador, una de las aportaciones más importantes del texto de Martín Santos es la enorme variedad de distancias adoptadas, que se pueden sintetizar en dos principales. Una mimética, en la que se transcriben diálogos o se describen con detalle algunos elementos —y sirva como ejemplo la celda en la que meten a Pedro— que acentúa su realismo, porque hace sentir al lector la estrechez tanto física como mental:

Las dimensiones de la celda son más o menos las siguientes. Dos metros cincuenta de altura hasta la parte más alta de la semicúpula; un metro diez desde la puerta hasta la pared opuesta; un metro sesenta en sentido perpendicular al vector anteriormente medido. Dadas estas dimensiones, un hombre de envergadura normal sólo puede estirar a la vez los dos brazos —sin tropezar con materia opaca— en el sentido de las diagonales (Martín-Santos, 1961: 210)<sup>1</sup>.

Y otra forma, el relato puro, de estilo indirecto y condensado, aunque en casi todas estas ocasiones hay mimesis entremezclada en forma de diálogo (a veces incluso dentro del fluir de la conciencia de algún personaje), o en forma de monólogo interior o representación directa de los

---

<sup>1</sup> Todas las citas de la novela provienen de esta misma edición.

procesos mentales de los personajes, y dentro de este tipo es significativo el extenso monólogo de la patrona de la pensión acerca de su marido y su vida:

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 (10).

Todas estas formas de narrar están salpicadas de cultismos y latinismos, de un léxico peculiar, alejado de los usos habituales del lenguaje, muchas veces científico dentro del léxico médico, de todas las figuras estilísticas posibles en un mismo texto (hipérbaton, hipérbolos, aliteraciones, repeticiones...) y, por otro lado, de una ironía presente a lo largo de toda la novela, a pesar de la sordidez de lo relatado, como en la magnífica descripción de la llegada de Amador a las chabolas:

Amador se había alzado —como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto— y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria (50).

Así, técnicamente se pueden señalar tres recursos altamente llamativos: la extraordinaria riqueza léxica (cultismos, barbarismos, vulgarismos, neologismos, etc.), la deliberada complejidad sintáctica (en la descripción de Madrid se contabilizan hasta veintisiete oraciones consecutivas intercaladas entre el complemento y su relativo; ver páginas 15-16), y finalmente todas las formas del lenguaje figurado (metáforas, símiles, alusiones, etc.). Todo ello unido al cambio constante de la perspectiva narrativa arriba señalado.

Además, aunque el argumento de *Tiempo de silencio* es breve, su contenido es muy profundo, porque bajo una línea de sucesos relativamente corta también en el tiempo pues la trama apenas dura unos días, los acaecidos a Pedro, el autor despliega toda una reflexión acerca de España y su situación, de ese país que agoniza después de la guerra, no ya desde el punto de vista material, sino principalmente ético y moral. Y dentro de esta visión de la novela, destacan tres digresiones por su relación con lo propiamente hispánico: Cervantes y *El Quijote*, un cuadro de Goya y los toros y toreros, que el autor une magistralmente a la narración principal; la historia de un hombre que quiso ser investigador científico y fracasó (Pedro Gorrotxategi Gorrotxategi, 1995, pp.149-167)

Desde el punto de vista literario, es importante advertir que *Tiempo de silencio*, debido a esa renovación de la estructura narrativa, supone también una innovación en cuanto al género en el que se inserta. El lector no tiene a su alcance el seguimiento sencillo de la línea argumental del

relato, ya que ante la lectura de este texto el receptor experimenta un fenómeno de extrañamiento ante la forma que no deja ver fácilmente el contenido; y esto es debido a la ausencia de toda objetividad en el tratamiento de la materia. El narrador no marca una única realidad, una historia objetiva, sino que “focaliza” unos hechos que somete a valoración. Por ello en esta novela hay, al menos, dos niveles de lectura posibles, el relato en sí de unos hechos, y el filtro personal del narrador, por el que ese relato se subjetiviza y es presentado al lector. Un nivel no es posible sin el otro y *Tiempo de silencio* se construye como un todo, pero desfragmentado en pedazos que hay que recomponer.

Toda esta experimentación formal implica una reformulación del género en España a partir de los años 60 que producirá enormes frutos literarios en la llamada novela experimental. Ésta, alejada del objetivismo decimonónico, pretende nuevos hilos de conexión entre la subjetividad del relato y el perspectivismo desde el que los hechos son narrados, con la voluntad de mostrar que lo que vivimos y percibimos se caracteriza por su inestabilidad. *Tiempo de silencio* es, desde este punto de vista, una novela-ensayo con una gran carga ideológica, pero puesta al servicio de una experimentación formal que se nutre de un léxico y una sintaxis fuera del uso literario del momento, de un lenguaje culto impregnado de latinismos y con fuerte influencia de autores como Baroja o Joyce en el afán por desestructurar los patrones narrativos clásicos.

Por otra parte, la realidad española aparece descarnada y esta circunstancia se representa a través de diferentes enfoques. Por un lado, el contraste entre las clases altas, intelectuales como Matías y su familia o Pedro; las medias, en el mundo de la pensión con Dorita, su madre y su abuela; y las bajas, Amador, el Muecas, su mujer e hijas y Cartucho. Aunque en un primer momento se muestra el barrio de las chabolas como una especie de infierno, el lector pronto descubre que los instintos primarios del ser humano, como el incesto o el asesinato, no distinguen clases éticas o sociales y que la moral que supuestamente pule a quienes han pasado a un estrato superior tampoco es algo que importe mucho, como demuestran la abuela y madre de Dorita, quienes no dudan en entregársela al médico. Por su parte, en las clases altas, el lector observa cómo Matías es un hombre sin intereses ni aspiraciones, que vaga de un lado hacia otro sin saber qué hacer, encontrando un leve consuelo en el alcohol y en el sexo de pago. Ese reflejo físico y moral de una sociedad enferma, que traduce una profunda angustia vital, está perfectamente expuesta en el desolador monólogo final del médico, tras la muerte de Dorita. De esta forma, la novela muestra y demuestra cómo no son sólo los condicionantes sociales los que determinan el comportamiento humano.

El director Vicente Aranda emprendió en 1986 la casi imposible tarea de llevar a la pantalla un texto que con las características brevemente descritas nadie podía imaginar como película. La adaptación de la novela de Luis Martín-Santos no es una tarea sencilla, pues presenta, entre otras, dos dificultades importantes para su traducción al lenguaje cinematográfico: en primer lugar, la versatilidad de un narrador capaz de articular voces y modos en una polifonía

enormemente compleja (personajes que adoptan distintas perspectivas, digresiones, juicios de valor...); en segundo lugar, la ironía, sarcasmo y distanciamiento que se detecta a lo largo del texto. El propio Vicente Aranda reconoce su interés por conservar el tono irónico de la novela:

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: 164).

Por otro lado, hay que tener en cuenta, y más en este caso, que en la transformación que supone el paso de un texto literario a un film, la adaptación, se transmutan no sólo algunos elementos semánticos, sino muy especialmente categorías de otro tipo como las temporales, las figuras de enunciación y en general, todos aquellos procedimientos que dan sentido al texto, como son los elementos formales que tienen que ver con la focalización, con la voz narradora y con la modalidad. Literatura y cine son dos medios de manifestación artística muy diferentes en sus significantes, pero también en su recepción —no es lo mismo ser lector que espectador— e incluso en la extensión, que aparece como ilimitada en el texto literario y limitada en el caso de cine. Esto último obliga generalmente a las adaptaciones a reducir y condensar el material de origen, a pesar de lo cual, una buena adaptación será aquella que, mediante elementos sonoros —música, ruidos y elementos verbales— y visuales, consiga en el receptor, en este caso espectador, una sensación semejante a la que el original literario produce en el lector mediante el uso único del código verbal.

Por otra parte y centrándome en el objeto de este trabajo, el cine español ha sido siempre un buen medio de ideologización de la realidad, y ha pasado por diversas etapas muy desiguales en las que la circunstancia política y social se ha dejado ver con más o menos transparencia. Desde películas casi míticas de la época franquista, como *Bienvenido Mr. Marshall*, en la que Berlanga subvierte los tópicos que habían sustentado desde los años treinta y cuarenta la “españolada” y construye una realidad inventada, hasta la posmodernidad que tiene en el cine de Pedro Almodóvar su máximo exponente, o la más reciente tendencia en nuestro cine por convertir en films problemas sociales muy apegados a la actualidad española como la emigración o el paro en películas como *Flores de otro mundo*, de Iciar Bollain o *Los lunes al sol*, de Fernando León de Aranoa, en las que el núcleo lo constituyen colectivos de emigrantes o parados, el cine español, como en cierta medida también el hispanoamericano, ha sido capaz de convertirse no sólo en un magnífico procedimiento para mostrar los diversos medios que tenemos los seres humanos para contar historias, sino para que esas historias reflejen además del contenido ficcional que le es propio, otro de carácter ideológico político y social, más o menos explícito.

Las personas vinculadas a la industria del cine insisten una y otra vez en la ventaja que supone a la hora de hacer una película la utilización de originales literarios más que guiones pensados y creados directamente para el cine, y ello por varias razones. En primer lugar, la existencia de

una novela supone para el director contar con un material ya terminado y por ello mucho más fácil de imaginar en película; por otro lado, la existencia de la novela en el mercado implica en muchas ocasiones una seguridad y además, la campaña publicitaria puede estar en una parte ya realizada si el libro se ha promocionado o ocupa un puesto relevante en los escaparates de las librerías.

No obstante y a pesar de estas ventajas, la relación entre escritores y cineastas en España ha sido fluctuante, y no siempre ha estado presidida por el entendimiento, aunque en los últimos tiempos se observa una mejor disposición en unos y otros, condenados en cierto modo a entenderse, y si exceptuamos algún caso reciente pero aislado que ha terminado en los tribunales<sup>2</sup>, parece haber un deseo por colaborar en proyectos de los que tanto los cineastas como los autores sacan provecho. Es un hecho que si por parte de los directores las ventajas de contar con un original literario les facilita su labor, también es cierto que existen ventajas económicas para los autores, derivadas de la venta de los derechos de sus obras y de la posibilidad de un relanzamiento de sus novelas o relatos.

Ya desde los años cuarenta, el cine se había ido despojando de cierta teatralidad y se encaminaba hacia los senderos ficcionales que llevan aparejados las categorías de espacio y tiempo; por este camino el cine se convirtió en un auténtico arte del relato. A medida que esto sucedía, alrededor de los años cincuenta, la comparación cine y literatura se desplazó desde el teatro hacia la novela, fenómeno que se vio primero en el cine americano y que explica antes que ninguna otra película la obra maestra de Orson Welles, *Ciudadano Kane* (1941). En los años sesenta y setenta, las relaciones entre cine y sobre todo novela cambian, ya que los nuevos métodos de análisis del relato (estructuralista y semiológico) facilitaron estas relaciones sin negar la especificidad de cada uno de los medios de expresión. Las teorías dedicadas a analizar el texto literario narrativo, como la narratología, son asumidas por la teoría cinematográfica para explicar las categorías propias del texto filmico, que por medio de los cambios que el distinto código exige a cada actividad artística, muestra su validez como medio de interpretación.

La existencia de adaptaciones de la literatura al cine en España es un hecho que se constata desde el comienzo de su industria cinematográfica, pero desde finales de los setenta y a lo largo de la década de los ochenta, los cineastas españoles se muestran especialmente atraídos por grandes obras de la literatura española, que tras diversas transformaciones convierten en películas. Esos años curiosamente son en los que el cine español muestra lo mejor de sí mismo, aunque también hay que reseñar que esas películas conviven en las carteleras con otras donde descubrimos lo peor de la idiosincrasia española; películas de burdo humor o de destape, de gran aceptación por parte de la cultura de masas, pero de muy baja factura.

---

<sup>2</sup> El caso más comentado en España ha sido el del escritor Javier Marías, que llevó ante la justicia a la directora Gracia Querejeta por la adaptación de su novela *Todas las almas*, convertida en un film, el *Último viaje de Robert Rayland*, que disgustó profundamente al autor por la manipulación de su texto.

Además, el fenómeno de las adaptaciones literarias en España está muy relacionado con la circunstancia política y se explica por el deseo de los primeros gobiernos de la democracia, Unión de Centro Democrático y Partido Socialista Obrero Español, de dar al cine un carácter de alta cultura, ya que en parte gracias a aquellas grandes adaptaciones de la literatura española, el cine se fue desplazando desde la baja a la alta cultura, y proporcionó al gran público un conocimiento de la literatura propia. Sólo como muestra, es oportuno citar algunas de esas adaptaciones que consiguen que en España se intente un cine nuevo, que ofrezca una imagen también moderna del país y una capacidad reflexiva atribuible al séptimo arte, como lo prueban las grandes obras cinematográficas de esos años: *Pascual Duarte* (1976), *Función de noche* (1981), *La barraca* (1982); *La colmena* (1982), *Juanita la larga* (1982), *Los gozos y las sombras* (1982), *Crónica del alba* (1983), *La bicicletas son para el verano* (1983), *Últimas tardes con Teresa* (1984), *Los santos inocentes* (1984), *Los pazos de Ulloa* (1985), *Luces de Bohemia* (1985), *El disputado voto del Sr. Cayo* (1986), *El viaje a ninguna parte* (1986), *El bosque animado* (1987), *La casa de Bernarda Alba* (1987), *Luna de lobos* (1987), *La sombra del ciprés es alargada* (1989), *Si te dicen que caí* (1989), y muchas otras entre las que se incluye *Tiempo de silencio*.

Alguna de estas adaptaciones cinematográficas, al igual que había sucedido con sus correspondientes obras literarias, toman la época de la dictadura como referente cultural y en muchas ocasiones muestran, de un modo más o menos explícito, las miserias, principalmente sociales, de esa primera mitad del siglo XX. En sus historias, el lector observa la dureza de la vida rural, la tiranía de los señoritos frente a los campesinos, la sociedad en cierto modo feudal de entonces, o incluso la durísima vida de los comediantes que, con sus vidas itinerantes, entretenían el poco ocio de los pueblos. E igualmente hay que entender que cuando se hacen todas estas películas España ya está inmersa en la transición democrática, y ve con enorme interés imágenes de un pasado inmediato, todavía demasiado reciente para el espectador de los años ochenta del siglo XX.

En el caso de *Tiempo de silencio* hay que tener en cuenta esa distancia entre la publicación de la obra literaria y la fecha de realización de la película, porque es un tiempo de vital importancia en la historia de España, las dos décadas finales del franquismo y la primera de la democracia, y esta distancia no sólo temporal, sino principalmente espiritual en el ánimo de los españoles, afecta de modo significativo a la versión cinematográfica. De hecho, la adaptación no es en absoluto una mera traslación, y la crítica a menudo ha afirmado que tiene más de Vicente Aranda que de Martín-Santos, por lo que se recibió con recelo. Esta complejidad obligó al director, no obstante, a prescindir de algunos aspectos, sobre todo de los que no son puramente argumentales. Así, no aparecen en la película literalmente las digresiones sobre la pobreza y el atraso de España, sobre los toros, sobre el “taylorismo” o sobre algunas otras cuestiones. El propio Aranda —experto en adaptaciones de textos literarios al cine— ha afirmado en diversas

entrevistas que prescindió de lo expositivo y se dedicó a filmar lo argumental, aunque siempre intentó mantener el espíritu del texto literario.

Aunque se han respetado en una medida muy alta los acontecimientos fundamentales y los diálogos, algunos de los cuales están recogidos literalmente, hay, como es lógico, pequeños cambios en el argumento. Así, por ejemplo, el personaje de Dorita está mucho más desarrollado en la película que en la novela, y es la persona que ayuda a Matías a encontrar una recomendación para que Pedro salga de prisión; es también la persona que consigue que interroguen a la madre de Florita, la que va a visitar a Pedro al burdel y la que parece querer de verdad al médico por encima del hecho de que su relación con una persona de posición superior le pueda beneficiar.

Además, en el proceso de adaptación, no sólo se ha prescindido de pasajes enteros imposibles de reproducir en el cine sino que en cierto modo han sido sustituidos por otros como sucede con la secuencia de la película que no aparece en la novela en la que Matías, Pedro y Bono beben en la barra de un bar mientras un grupo flamenco canta una canción que dice “pajaritos que estáis en el campo gozando el amor y la libertad”. Esta escena tiene una función clara, la de representar la represión y la falta de libertad del periodo de la posguerra en España. Formalmente, está rodada a través de tres *travellings* laterales que siguen al sereno que al final de la secuencia les llama la atención. Lo interesante es que el espectador ve la escena desde un punto de vista “a través de”, en este caso de un cristal del bar, lo que ayuda a evocar un ambiente alejado y claustrofóbico. Pero es que además, esta escena añadida es importante porque con ella ha seguido la técnica de la novela, aun sin estar en ella, de narración exterior de un acontecimiento, traducible como grado cero de ocularización. El objetivo es presentar el espacio claustrofóbico del café, metáfora del ambiente que reina en el texto narrativo.

Si anteriormente he señalado la dificultad formal del texto, a la hora de analizar su plasmación en el cine, lo interesante es el ver cómo se trasladan las marcas de enunciación de la novela a la película. El estudio de la voz narradora, que responde a la pregunta “quién narra”, es un tema fundamental en el cine, ya que no funciona o no se le pueden aplicar las mismas categorías que en el discurso literario. En los estudios de análisis de la narración, el problema de la voz no es tanto el de la persona gramatical como el de la identidad del narrador. De esta forma, si el narrador está vinculado a un personaje hablamos de narrador homodiegético, autodiegético si es el protagonista, y heterodiegético si no está vinculado a ningún personaje.

Ante la imagen esto cambia, porque en el cine no hay marcas gramaticales, no hay forma de expresar la idea de un yo, un tú y un él, ya que puede marcar distintos tipos de focalización, pero no puede reconocer marcas gramaticales en la imagen. Por ejemplo, la llamada “cámara subjetiva” sigue a un personaje, su percepción visual, pero eso no implica la inclusión en su conciencia ni que el personaje que ve se convierta en narrador. Además una cosa es quien hable, voz, y otra distinta quién vea y desde qué punto de vista, *focalización*. Por eso, en principio en el

cine, la instancia narradora que guía todo se identifica con un narrador externo o impersonal, independientemente de que se adopte uno u otro tipo de focalización. Puede suceder que un filme introduzca narradores que son personajes que narran verbalmente su propia historia o la de otros, pero en estos casos hay que advertir que sólo pueden narrar con palabras, pero no con imágenes, mediante un discurso audiovisual.

Veamos algunos ejemplos de cómo la película resuelve su incapacidad para reconocer estas marcas de enunciación. En primer lugar, empieza con un texto “Madrid finales de los 40 principios de los 50”, que informa del lugar y del tiempo en el que tiene lugar la historia que se nos va a relatar. Por otro lado, muy a menudo se utiliza la técnica de filmación “a través de”, y así, Cartucho ve las chabolas a través de una ventana, y Similiano, el policía, ve a Amador y a Matías a través de la ventana de un bar, y Pedro y la madre de Matías se ven a través de un espejo. A pesar de éstas escenas citadas, donde esta técnica está mejor conseguida es en la escena en que la abuela de Dorita mantiene un monólogo en su habitación con una espada en la mano: la abuela habla con alguien que los espectadores creemos que está fuera de campo, pero un movimiento de la cámara a la derecha nos muestra que lo que veíamos no era la escena, sino su imagen reflejada en un espejo y la persona a la que se dirige no está en escena, ya que su interlocutor es otra imagen, la fotografía de su marido. Ingeniosa manera de resolver en imágenes lo que en el texto aparece como monólogo interior,

Otra marca de enunciación tiene lugar cuando Pedro sale de la comisaría, plano rodado con cámara en mano en el que el protagonista y el comisario van andando por los pasillos oscuros de la comisaría; la cámara primero va delante de ellos acercándoles el plano (plano medio corto) hasta que el pasillo dobla en un ángulo y les deja pasar para encuadrarles de espaldas, luego se paran frente a frente de perfil a la cámara y se despiden. El plano está muy bien conseguido y su función es doble: por un lado convertir en términos visuales la ingeniosa metáfora de la novela en la que Pedro es ingerido como alimento por las fauces de la comisaría, y por el otro, dar un tono policiaco y siniestro a la situación (209).

En la película se ponen en práctica otras técnicas relacionadas con los mecanismos enunciativos o narrativos de la novela para manifestar la subjetividad de los personajes, asunto fundamental en el texto literario que su adaptación debía tener en cuenta. Así, toda la visión de las chabolas está anclada al punto de vista de Cartucho y tras sus ojos vemos los espectadores. Pedro, por su parte, tiene una obsesión alucinatoria porque se siente culpable de la muerte de Florita y porque esa misma noche se acuesta con Dorita. Aquí, el director ha resuelto magistralmente la asociación de ambas mujeres. En primer lugar, Pedro tiene alucinaciones con las dos: con Florita, cuando se le aparece muerta en el ágape de la madre de Matías; con Dorita, que en la mente de Pedro se transforma en una intelectual a la que llama zorra, luego en prostituta y más tarde se acuesta con ella. Por otro lado, las dos mujeres mueren de forma violenta, ya que una sufre un aborto y la otra es apuñalada, y finalmente, dicha asociación entre ellas tiene lugar en la

mente de Pedro y ante el espectador porque a ambas las representa la actriz Victoria Abril. Algo similar sucede con otro personaje, la madre de Matías, que aparece también como prostituta con la que está Matías (ambas, Charo López) en una clara referencia al incesto edípico que por otro lado también se aprecia cuando Doña Luisa, dueña del burdel, otorga a Pedro el trato de un hijo, pero como madre incestuosa y lasciva.

La película, al igual que la novela, resulta un relato sórdido en el que el hombre parece haber perdido el rumbo, lo cual se aprecia en la falta de moral de Matías o en el caso de Pedro. El desencanto y el desasosiego ante la realidad es percibido en ambos soportes, texto literario y filme, como centro argumental. Pero la película, aunque no puede reflejar determinados discursos verbales de la novela (las reflexiones sobre España, los toros, la ciudad,...), sí que se adentra en el ambiente idóneo para la adaptación y consigue un resultado de gran calidad, en el que es importante señalar que se prescinde de la banda sonora (a excepción de la música diegética) y en el que el espectador es puesto ante una realidad brutal, rodada con gran cuidado técnico, que desde el punto de vista argumental y visual no hubiera sido posible filmar antes (la crudeza de sus escenas es remarcable), puesto que ya no es del tiempo de la dictadura, sino muy al contrario, del tiempo de libertad que trajo a España la democracia.

En conclusión, se puede afirmar que el film posee la misma capacidad que el texto literario de interconectar los distintos estamentos sociales que confluyen en Madrid a finales de los años cuarenta, y de igual manera, la película no sólo enseña unos acontecimientos y sus protagonistas, sino que también los valora a través de la ruptura de la manera tradicional de rodar (son ejemplos claros la filmación irónica y sarcástica de la conferencia de Ortega o la secuencia casi final de la verbena en la que Cartucho mata a Dorita). Se trata de un mismo contenido no sólo temático sino también ideológico reflejado en dos formatos diferentes — literatura y cine— con resultados innovadores y sorprendentes en ambos casos.

## **Bibliografía**

- Carmona, R. (2002). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Gimferrer, P. (1985). *Cine y literatura*. Madrid: Planeta.
- Gómez Mesa, L. (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- Gorrotxategi Gorrotxategi, P. (1995). *Luis Martín-Santos: historia de un compromiso*. Fundación Social y Cultural Kutxa, Donostia-San Sebastián.
- Martín-Santos, L (1961). *Tiempo de Silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- Mínguez Arranz, N. (1998). *La novela y el cine*. Valencia: Ediciones La Miranda.
- Neira Piñero, M<sup>a</sup> R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

- Sánchez Noriega, J. L (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Vellido, J. *et alii* (eds.) (2001). *Actas Cine español: situación actual y perspectivas*. I Congreso de Cine Español. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Vera, P. (1989). *Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones JC.
- VV.AA. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.